UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Trabajo realizado bajo la dirección de la Profesora Doctora Sara Maíllo Salgado, en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, para la obtención del título de Doctora, presentado por Ana Sofía de Sousa Vieira.

Directora: Sara Maíllo Salgado

Doctoranda: Ana Sofia Sousa Vieira

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y CORPORAL

TESIS DOCTORAL

**ESTUDIO DE LA ACTIVIDAD MUSICAL,
COMPOSITIVA Y CRÍTICA DE FRANCINE BENOIT**

Directora: Dr^a Sara Maíllo Salgado
Doctoranda: Ana Sofia Vieira.

SALAMANCA
2011

Francine Benoit, Julio de Sousa (escultor), 1936, APMG.

ÍNDICE

ÍNDICE

	Pág.
0. INTRODUCCIÓN	21
0.1. Justificación y objetivos.....	28
0.2. Estado de la cuestión.....	30
0.3. Metodología	32
0.4. Fuentes y Bibliografía	35
0.4.1. Fuentes primarias	35
0.4.2. Fuentes periódicas.....	37
0.4.3. Programas de conciertos	38
0.4.4. Partituras editadas	39
0.4.5. Discos.....	40
0.4.6. Catálogos	40
0.4.7. Decretos-Ley	40
0.4.8. Bibliografía	41
0.4.9. Infografía	71
0.4.10. Índice de siglas	73
1. ENTORNO POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL DE PORTUGAL A FINALES DEL SIGLO XIX Y DURANTE EL SIGLO XX	77
1.1. Aspectos musicales, estilísticos y analíticos de la República	79
1.1.1. Importancia de los modelos europeos	86
1.1.2. ¿Hay o no hay una ópera portuguesa?	87

1.1.3.	La ciudad de Porto y Bernardo Moreira de Sá	90
1.1.4.	La Real Academia de Amadores de Música	90
1.1.5.	Miguel Lambertini, un impulsor	91
1.1.6.	Las Sociedades de Concierto	92
1.1.7.	Reapertura del Teatro San Carlos	93
1.1.8.	Ruy Coelho: ¿un pseudofuturista?	96
1.1.9.	El <i>Renascimento Musical</i> como proyecto	97
1.1.10.	Compositores y hombres de Oporto	100
1.1.11.	En busca del gusto musical	101
1.2.	Política cultural del Estado Nuevo: una identidad nacional	107
1.2.1.	Ruy Coelho: un renovador de la lírica nacional	114
1.2.2.	Usar y abusar del arte como objeto de propaganda	116
1.2.3.	Los años treinta descritos por Francine Benoit	117
1.2.4.	Acción de Antonio Ferro y la educación de masas	119
1.2.5.	Las Salas de Teatro y la acción de Emma Romero C. Reys	128
1.2.6.	<i>SONATA</i> : Sociedad de Música Moderna	134
1.3.	La Revolución de abril y los nuevos lenguajes musicales	138
1.3.1.	Fundación Calouste Gulbenkian, generadora de cultura ...	140
1.3.2.	Intérpretes nacionales y proliferación de grupos	141
1.3.3.	La generación de los sesenta: primeras influencias	144
2.	RESEÑA BIOGRÁFICA DE FRANCINE BENOIT	147
2.1.	Educación en la República: su infancia	149
2.2.	Portugal: ciudad de destino	151

2.3.	Tomás Borba, un pedagogo, una referencia	153
2.4.	La música como profesión	158
2.5.	<i>Schola Cantorum</i> y el compositor Vincent d'Indy	163
2.6.	Construcción de su proyecto pedagógico	169
2.6.1.	Instituciones y orfeones corales	172
2.6.2.	Coimbra, un lugar de culto	175
2.6.3.	El Conservatorio Nacional como proyecto fracasado	179
2.6.4.	<i>SONATA</i> : un ideal de arte nacional	188
2.6.5.	La actividad como conferenciante	189
2.6.6.	El Núcleo Orfeónico <i>A Voz do Operario</i>	200
2.6.7.	Labor pedagógica hasta el último día	210
3.	FRANCINE BENOIT Y EL DESPERTAR DEL FEMINISMO	217
3.1.	El Consejo Nacional de las Mujeres Portuguesas	222
3.2.	Orfeón infantil de la Asociación Femenina para la Paz	225
3.3.	Una Mujer de causas: una opositora al régimen	231
4.	DE LA COLABORACIÓN EN PERIÓDICOS FEMENINOS	
	A UNA CARRERA PROFESIONAL.....	249
4.1.	La prensa femenina: <i>Os Nossos Filhos</i> y otras colaboraciones	249
4.2.	Revistas de Arte y Cultura: de la <i>Ilustração</i> a <i>Vértice</i>	254
4.3.	Los periódicos: <i>A Batalha</i> , <i>Informação</i> , <i>Fradique</i> , <i>O Século</i>	257
4.4.	Actividad periodística: <i>Diário de Lisboa</i> y <i>A Capital</i>	260
4.5.	El papel de la crítica musical: un proyecto declarado, una profesión vivida	261
4.6.	Perspectiva general de sus críticas musicales	269
4.6.1.	La prensa del siglo XX y el Estado Nuevo	294
4.6.1.1.	Estudio desde 1925 – 1934	302

4.6.1.2.	Estudio desde 1935 – 1944	312
4.6.1.3.	Estudio desde 1945 – 1954	334
4.6.1.4.	Estudio desde 1955 – 1964	346
4.6.1.5.	Estudio desde 1965 – 1974	391
4.6.2.	El fin de la censura	432
4.6.2.1.	Estudio desde 1975 – 1984	434
4.6.2.2.	Estudio de sus últimos cinco años	448
5.	LABOR DESARROLLADA COMO COMPOSITORA	455
5.1.	Visión global de su obra: apreciaciones críticas	457
5.2.	Pedagogía musical para niños y obras infantiles	520
5.3.	Relación de obras	544
6.	COMENTARIO ANALÍTICO: PLANO FORMAL Y NATURALEZA DE DE LAS OBRAS.....	575
6.1.	Cantata Infantil: <i>Caçador e a Princesa</i>	581
6.1.1.	Introducción (Partitura).....	581
6.1.2.	Introducción (Análisis)	593
6.2.	Teatro-Infantil: <i>A Formiga e a Cigarra</i>	606
6.2.1.	<i>Viva a cigarra</i> (Partitura).....	606
6.2.2.	<i>Viva a cigarra</i> (Análisis)	610
6.3.	Música Vocal:	617
6.3.1.	Voces Líricas: <i>Três Canções tristes</i>	619
6.3.1.1.	<i>Partindo-se</i> (Partitura).....	619
6.3.1.2.	<i>Partindo-se</i> (Análisis).....	621
6.3.2.	Voces Infantiles: <i>Para a Juventude Cantar e Pular</i>	631

6.3.2.1.	<i>Hino à flor</i> (Partitura)	633
6.3.2.2.	<i>Hino à flor</i> (Análisis).....	635
6.3.2.3.	<i>A Primavera</i> (Partitura)	641
6.3.2.4.	<i>A Primavera</i> (Análisis).....	643
6.3.2.5.	<i>Os cavalinhos de pau</i> (Partitura)	648
6.3.2.6.	<i>Os cavalinhos de pau</i> (Análisis).....	651
6.4.	Música para instrumentos: <i>Cantares de Cá</i>	657
6.4.1.	<i>III Canção de embalar</i> (Partitura)	659
6.4.2.	<i>III Canção de embalar</i> (Análisis).....	661
6.5.	Música de Cámara: <i>6 Pequenos Quartetos</i>	667
6.5.1.	<i>Quarteto em fa menor</i> (Partitura)	669
6.5.2.	<i>Quarteto em fa menor</i> (Análisis)	671
6.5.3.	<i>Quarteto em Sol Mayor</i> (Partitura)	675
6.5.4.	<i>Quarteto em Sol Mayor</i> (Análisis).....	677
6.6.	Música para orquesta: <i>Fantasia-Suite</i>	681
6.6.1.	<i>I Tempos Compostos</i> (Partitura)	683
6.6.2.	<i>I Tempos Compostos</i> (Análisis)	705
7.	ESTUDIO EPISTOLAR.....	727
7.1.	Correspondencia recebida por Francine:	729
7.1.1.	Alumnos: a) Emmanuel Nunes y b) Maria João Pires.....	732
7.1.2.	Amigos personales: a) Fernando Lopes-Graça y b) João Cochofel.....	747
7.1.3.	Compositores: a) Cláudio Carneyro y b) Francisco Lacerda.....	767

7.1.4.	Críticos: a) Gastão Cruz y b) Vitorino Nemésio.....	784
7.1.5.	Intérpretes de sus obras: a) Arminda Correia y b) Maria da Amado Cunha.....	808
7.1.6.	Maestros: a) Frederico de Freitas e b) Ivo Cruz	828
7.1.7.	Musicólogos: a) João de Freitas Branco y b) Santiago Kastner	841
7.1.8.	Poetas: a) Irene Lisboa y b) Manuela Porto.....	851
7.1.9.	Políticos: a) Álvaro Cunhal y b) Carneiro Pacheco.....	857
7.1.10.	Sus profesores: a) Eduardo Costa Ferreira y b) Vincent d’Indy	858
7.1.11.	Otras personalidades:	863
7.1.11.1.	Adolfo Casais Monteiro	863
7.1.11.2.	Alberto Serpa.....	866
7.1.11.3.	Agostinho da Silva	869
7.1.11.4.	António Sérgio.....	870
7.1.11.5.	Bento de Jesus Caraça	871
7.1.11.6.	Campos Coelho	874
7.1.11.7.	Carlos de Oliveira.....	876
7.1.11.8.	Eduardo Libório.....	877
7.1.11.9.	José Gomes Ferreira	880
7.1.11.10.	Jorge Croner de Vasconcelos.....	882
7.1.11.11.	Júlio de Sousa	884
7.1.11.12.	Luís de Freitas Branco	888
7.1.11.13.	Luís Moreira de Sá e Costa.....	889
7.1.11.14.	Maria Lamas	890
7.1.11.15.	Maria Vitória Pacheco Quintas.....	892
7.1.11.16.	Óscar da Silva	902
7.1.11.17.	Wanda Landowska.....	903

7.2. Correspondencia de Francine:	909
7.2.1. Adolfo Casais Monteiro	910
7.2.2. Alexandre Rey Colaço	911
7.2.3. Fernando Lopes-Graça.....	913
7.2.4. Francisco Lacerda	922
8. CONCLUSIONES	925
GRÁFICOS E ICONOGRAFÍA	939
Índice de cuadros	941
Índice de <i>facsímls</i>	942
Índice de imágenes	943
Índice de gráficos	945
Índice de reproducciones.....	947
ANEXOS	
A.- Cuadro cronológico de conferencias	955
B ₁ - Catálogo de correspondencia	969
B ₂ - Catálogo de correspondencia escrita por Francine	981
C.- Partitura: <i>Deus na Planície</i>	985
D.- Partitura: <i>Pingas de chuva</i>	989

0. INTRODUCCIÓN

0. INTRODUCCIÓN

Cuando inicié mis investigaciones, con el fin de realizar el Trabajo de Grado, mi interés se centró en Francine Benoit una compositora olvidada para la historiografía música portuguesa. Tras arduas investigaciones realicé un trabajo titulado «*Francine Benoit: Contribución al estudio de la historiografía musical portuguesa del siglo XX*», no obstante la cantidad de documentos encontrados me llevó a realizar una división de los mismos, por lo cual, una parte fue utilizada para el trabajo referido y la otra quedó para un posterior estudio y que ha dado lugar a esta Tesis Doctoral.

En el presente estudio pretendo rescatar del olvido, definitivamente, a una mujer, nacida en Francia y posteriormente nacionalizada en Portugal, donde vivió 84 años, por lo cual se sintió como auténtica portuguesa.

Debido a que Francine Benoit, tuvo una vida larga podemos asegurar que la artista de nuestro trabajo desarrolló una gran actividad aunque no muy reconocida, tanto en el campo musical, como en el docente, a pesar de que se destacó como pedagoga, pero también como compositora, conferenciante, crítica musical¹ y cronista, lo que le valió el respeto de las gentes de la cultura de su tiempo, por su carácter y singularidad, quien en periodos hostiles, o de indiferencia luchó en pro de la cultura.

En este sentido, es necesario reconocer que los factores que a priori podrían ser condicionantes, a su vez fueron un estímulo lo que queda patente en el análisis de cuantos documentos se aportan en este trabajo, así como en

¹ Vieira, Ana Sofia, Raposeira, Carla y Sequeira, Sílvia, *Catálogo de crítica de Francine Benoit: um contributo para o estudo da vida musical portuguesa do século XX*, Universidade Nova de Lisboa, 1997.

los testimonios de agentes receptores que, en diferentes periodos, han propiciado este estudio.

Dada la multiplicidad y diversidad de materiales que constituyen la presente investigación, hizo necesaria una sistematización estructurada de los mismos, empezando por plantearnos algunas cuestiones sin respuesta en nuestro panorama artístico:

- El valor de Francine Benoit en el panorama musical portugués del siglo XX.
- La importancia que tuvo su trabajo como compositora.
- Su intención de mostrar en la prensa diaria, los distintos momentos de la vida musical portuguesa.
- ¿Qué supuso su trabajo como crítica musical?
- La recepción de sus críticas en el enriquecimiento cultural de las distintas clases sociales portuguesas.
- El repertorio escuchado en los principales salones.
- Los intérpretes portugueses y maestros de su tiempo.
- Su papel como mujer en el contexto feminista portugués.

Todas estas cuestiones, hasta hoy sin respuesta en el espacio músico-cultural de Portugal, son las que nos proponemos estudiar en el trabajo que presentamos. Por otra parte, podemos añadir que la figura de esta autora, no despertó todo el interés que debía en su época, y por este motivo, con el presente estudio pretendemos situarla en el lugar que le corresponde.

Intentar investigar un personaje como Francine Benoit ha dado lugar al encuentro de caminos y aspectos desconocidos, encerrados en la gran diversidad de materiales, de su obra y de sus escritos. Estudiar su vida, a lo largo de casi siete años de archivos nos ha permitido conocer la vida musical y cultural

que le tocó vivir. Más dada la variedad de su actividad se hizo inevitable consultar la documentación relacionada con distintas áreas, desde el contexto histórico y cultural de Portugal, hasta la evolución de la prensa, pasando por las corrientes estilísticas musicales, que tuvieron lugar durante la vida de Francine Benoit.

Las fuentes comentadas sobre la obra de Francine van desde manuscritos, hojas sueltas encontradas en su casa, documentos publicados en la prensa, revistas, artículos, archivos de varias personalidades y la bibliografía necesaria para contextualizar a compositora en el siglo XX, periodo de plena actividad de la investigada.

Está claro que consultada la bibliografía suplementaria estamos lejos de agotar un estudio sobre el medio musical de finales del siglo XIX y prácticamente todo el siglo XX. Si bien la mayor dificultad estuvo relacionada con el periodo que antecede a su llegada a Portugal y la compilación de sus obras, ya que de muchas de ellas se desconocen los manuscritos.

Sabemos que queda un largo camino por recorrer, cuando intentamos contextualizar el pensamiento y la obra de Francine Benoit, no obstante, creemos haber agotado el material al que hemos tenido acceso.

El segundo capítulo parte de una aproximación resumida de la ciudad de Lisboa en sus principales aspectos culturales, pasando por un vasto círculo de participantes que constituyen la propia bibliografía y los acontecimientos más marcados de una época. También hemos verificado que el panorama musical portugués ha sido compuesto por personalidades que, de forma individual o colectiva, han dado a conocer las actividades de instituciones y sectores de la cultura. No obstante, los estudios que nos ofrecen una visión global sobre obras de la historia de la música portuguesa, constituyen obras referenciales para

localizar y enfocar tal actividad, funcionando como auténticos compendios; este sería el caso de los volúmenes de Fernando Lopes-Graça en *Obras Literárias* de la Editora Caminho; Freitas Branco, João; *História da Música portuguesa*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1995; Cymbron, Luisa y Manuel Carlos Brito, *Historia da Música Portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta, 1992; Paulo Ferreira de Castro y Rui Vieira Nery, *Síntesis da Cultura portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991; así como otros trabajos individuales. Tampoco hemos querido dejar de lado la bibliografía existente sobre personalidades, Teatros u otras cuestiones de ámbito específico, pero que pueden ayudar a la reconstrucción de la historia musical portuguesa.

Por otra parte, Francine Benoit inició su carrera durante un periodo en el que la mujer era tenida, esencialmente, como un ser emocional, incapaz de establecer juicios críticos y para quien estaba destinado otro papel en la sociedad, no relacionado con la «*performance y experiencia musical en cuanto mujer*»² pero sí con el de madre y esposa. Sin embargo, no podemos olvidar su condición femenina como un factor importante, pues, de alguna manera, esa misma condición fue observada con cierta condescendencia por parte de los lectores; si bien, este mismo hecho fue utilizado, muchas veces, como descrédito por parte de otros críticos, en un periodo en que se verificaron grandes asimetrías sexuales y estaba por definir la importancia de la «*mujer como matriz cultural*»³.

Tomando como punto de partida la *reorientación del mirar*⁴ para quien la distinción social no se agota en la imposición de la sociedad, pero antes en las líneas de fuerza de una metodología, apreciación estética, el consumo de ob-

² Robertson, Carol E., «Poder y Género en las experiencias musicales de las mujeres» in *Las Musicales*, Madrid: Edición Francisco Cruces e Otros, 2001, p. 383.

³ Sarkissian, Margaret, «Gender and Music» in Mayers (ed.), *Ethnomusicology: an Introduction in The Norton/Grove Handbooks in Music*, New York, London, W.W. Norton and Company, 1992, p. 337-348.

⁴ Bourdieu, Pierre, *O Poder Simbólico*, Lisboa: Difel Editorial, 1989.

jetos culturales, la finalidad de la obra de arte, los mecanismos de diferenciación y/o de afirmación de la distancia de los grupos sociales dominantes como objetos de análisis, se pretende observar la actividad de Francine Benoit en el «*campo de producción cultural*», estableciendo una mediación con el *habitus* en una correspondencia entre el lugar del artista en el campo y las actitudes adoptadas. La investigada entiende su misión en el arte como un aspecto de la vida humana, colectiva e individual, inscribiéndose en la necesidad que el hombre tiene de «*conocer y actuar, expresar su conocimiento y su acción*»⁵.

En este sentido, la reconstrucción de la vida y obra de Francine Germaine Van Gool Benoit, segundo y tercero capítulos de este trabajo, se presentó como una tarea minuciosa, por la dispersión de la información. Existían pocos estudios sobre mujeres en la música, teniendo algunas referencias de personalidades como: Guillermina Suggia, Helena Moreira Sá y Costa, y más recientemente, Madalena Sá y Costa o Constanza Capdeville, existiendo una enorme laguna sobre ellas, así como de otras que carecen de estudios serios.

Así, *De la colaboración en periódicos femeninos a una carrera profesional*, fue uno de los apartados que se nos mostró más claro, reconociendo que las colaboraciones de Francine en la prensa no carecían de referencias ni dependían de contactos o archivos privados, ya que era suficiente la consulta pública de sus escritos. En esta línea de investigación el problema fue la organización del tema, dada la cantidad de artículos existentes, con más de tres mil críticas musicales, sin contabilizar otras participaciones en revistas.

Explorando líneas de actuación esenciales en la percepción analítica desarrollada en ámbito de la crítica musical, no se consideró de menos importancia la finalidad divulgadora subyacente a la intencionalidad con que se en-

⁵ Cochofel, João, *Iniciação à estética*, Lisboa: Europa-América, 1958, p. 49.

tregaba a la práctica periodística, haciendo de la palabra escrita un instrumento generador de acción social, lo que fácilmente se confirma a través de la lectura de encendidas polémicas que se prolongaron durante varias ediciones de algunos periódicos, e incluso números de revistas, seguidos por un considerable y diversificado grupo de lectores, desde el sencillo melómano al más informado; por lo que también cumplía, de este modo, una función pedagógica: no sólo divulgaba sino que también realizaba las críticas en términos cualitativos, definido por Pierre Bourdieu de «*Topología de estructura interna del campo*⁶ susceptible de destacarse en subcampos de: producción rístrita y generalizada»⁷.

Así, puede decirse que a través de su actividad, e intención de hacer llegar a los oyentes una actitud crítica, en el dominio de la formación artística, fue su preocupación dar a conocer las líneas de fuerza de un proceso creativo en construcción, en un país que se había convertido en prisionero de la mentalidad oscura del tiempo, de las contradicciones avasalladoras de la vida cultural y de la censura crítica.

Por este motivo, hemos realizado el estudio sobre la crítica de Francine de todo el periodo (entre 1925-1989), procediendo a una exposición de las últimas crónicas de cada año musical, analizando sus impresiones individuales y dando a conocer los compositores, intérpretes, géneros, formas musicales, maestros y salas de concierto que destacaron en cada año. Después, hemos analizado dicha actividad por décadas, anotando lo más significativo en los escritos de Francine Benoit.

⁶ Bourdieu, Pierre, «Mapear o Campo Artístico» in *Sociología, Problemas e Práticas*, Nº 48, 2005, pp. 117-123.

⁷ *Ibidem*. Se Entiende por *producción generalizada* la jerarquía de productores y de productos, en los más variados contextos, escuelas y revistas, salones y tertulias, entre otros, en lo cual las obras son específicamente dirigidas a públicos diversificados, no especializados.

De las composiciones de Francine también se ha hecho un comentario de las obras musicales más significativas de quien hemos localizado un total de cuarenta y tres obras, sin contabilizar los arreglos musicales y otras desaparecidas.

Por fin, el último capítulo de esta Tesis Doctoral, está destinado a la correspondencia que Francine recibió y que se ha incluido por considerar que en la lectura de las cartas se pueden encontrar una gran cantidad de pormenores ideológicos y estéticos, caracterizando de cierta forma la vida cultural portuguesa.

0.1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS

El estudio sobre Francine Benoit surgió tras el conocimiento de D^a Madalena Gomes, escritora de literatura juvenil portuguesa, quien había conocido en vida a Francine, la cual al morir sin descendencia directa, confió a su amiga parte de su patrimonio cultural; hecho que ha favorecido mi investigación ya que, de este modo, se pudo acceder con más facilidad a esa parte de las fuentes originales y donde se nos presentó su actividad crítica.

De este modo, el primero de los objetivos ha sido el abordar su labor como crítica musical, tarea que ejerció durante cerca de setenta años en distintos diarios y fundamentalmente en el *Diário de Lisboa*, escribiendo sobre temas de contenido musical que, en cierta forma, nos muestran no sólo el recorrido histórico-cultural portugués a lo largo del siglo XX, sino que a través de esa crítica dio a conocer la vida musical portuguesa, hasta ahora poco investigada, e incluso desconocida por la sociedad lusa del círculo musicológico.

Por otra parte, Francine reunió una correspondencia que revela sus numerosas relaciones amistosas con distintas personalidades y alumnos de su tiempo, por ello, el estudio de esta correspondencia constituye nuestro segundo objetivo.

Más allá de su labor como crítica musical, desarrolló otras acciones paralelas de carácter pedagógico y compositivo; ocupación esta última, que demuestra su interés por los diversos métodos técnicos y analíticos modernos; estudio analítico que constituye nuestro tercer objetivo.

El material a analizar que tuvimos, como punto de partida, se basó por un lado en la idea de reunir toda la información relativa a Francine Benoit; por otro, en desvelar mundos en los que genera su obra, con el propósito de realizar

un esclarecimiento exhaustivo del material que se encuentra disperso en varias instituciones y desarrollar procedimientos críticos apropiados.

Como cuarto objetivo tratamos de dar a conocer las distintas facetas de Francine Benoit vista por sí misma y por los distintos cronistas que la conocieron, para lo cual nos proponemos:

- Realizar la investigación sobre los tipos de actividades que desempeñó, así como los destinatarios que constituyeron el objeto de su labor como compositora.
- Elaborar un listado pormenorizado de las obras musicales que compuso contextualizando su recepción.
- Proceder al análisis de algunas de sus obras musicales, en conformidad con las tendencias compositivas del siglo XX.
- Investigar la aceptación que tuvieron sus obras en la crítica musical de la época.
- Situar a Francine Benoit en el contexto feminista portugués.

0.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Bien vistas las cosas, la necesidad de tomar como punto de partida o contexto histórico-político y cultural los diferentes periodos se debe al hecho de que, como se ha comentado, la vida de Francine ha atravesado prácticamente el siglo XX (1894-1990), lo que le permitió cuestionar, durante la mayor parte de su vida, el estado de cerrazón cultural del país, que en el periodo del Estado Nuevo parecía insistir en seguir viviendo al margen de los lenguajes musicales florecientes en la Europa de su tiempo.

No obstante y a pesar de los contratiempos, se impuso la modernidad en el panorama musical portugués, si bien esa dinamización coincidió con la aparición de sociedades de conciertos y nuevas orquestas, contribución significativa para una actividad musical; propia de una capital periférica, deficitaria de acción creativa y de talentos que pudieran beneficiarse del sentido crítico desarrollado por ella, y de la divulgación de intérpretes y compositores portugueses.

Este estudio se nos presenta con una dificultad añadida, cuando se trata de una tentativa preliminar de localización documental; dado que algunos fondos se encontraban en instituciones que actualmente no existen o permanecen cerradas como es el caso de la Biblioteca de AAML, que no se puede consultar; o la Universidad Popular y la Academia de Música de Coimbra, ambas desaparecidas.

Por otro lado, consideramos que esta investigación puede llenar un vacío histórico, dado que, como ya se dijo, a pesar de la importancia de dicha autora, ésta no ha tenido la atención merecida, a pesar de haber sido citada en numerosos artículos periodísticos realizados a lo largo de su vida y después de falle-

cer. Como artista fue citada en algunos diccionarios y enciclopedias, tales como: *Dicionário Mundial das Mulheres Notavéis*⁸, *Enciclopedia Luso-Brasileira*⁹ y en el *Dicionário de Música*, en este último mereció las siguientes palabras:

«[...] compositora y pedagoga de origen francesa, ha venido para Portugal en 1906 adquiriendo nacionalidad portuguesa en 1929. Frecuentó el Conservatorio de Lisboa donde fue discípula de Alexandre Rey Colaço (piano) y Antonio Eduardo da Costa Ferreira (composición). [...] Es crítica musical del 'Diário de Lisboa' desde su fundación, destacándose en este cargo por la exención de sus juicios la educación musical infantil despierta gran interés, de destacar la acción desarrollada en la Academia de Amadores de Música, donde es profesora desde 1950. [...] Conferenciante y ensayista musical, colabora en varios periódicos y revistas, tales como: 'A Batalha', 'Ilustração', 'Seara Nova', 'Vértice' y 'Gazeta Musical'. [...] Su obra de compositora, a pesar de reducida denota interés por los procesos técnicos modernos, con sugerencias a la atonalidad. [...]»¹⁰.

⁸ Lopes de Oliveira, Américo e Viana, Mário Gonçalves, *Dicionário Mundial das Mulheres Notavéis*, Porto: Lello & Irmão Editores, pp.142-143.

⁹ Picoto, J. Carlos, *Enciclopédia Luso-Brasileira*, Editorial Verbo, Vol. 3, p. 1984.

¹⁰ Cochofel, João in *Dicionário de Musica*, Porto: Mário Figueirinhas Editor, Vol. I, 1996, p. 178.

0.3. METODOLOGÍA

Como es lógico, el presente proyecto necesita una estructuración y delimitación del personaje estudiado y además, es precisa una definición objetiva de las prioridades convergentes en lo que concierne al objeto de investigación, metodología y contribución para la memoria futura de la musicología portuguesa.

Es evidente que la metodología es uno de los puntos básicos de un determinado ejercicio, por el hecho de afianzarse como sólido cimiento de todo el plan de trabajo; así pues, este proyecto no podría dejar de obedecer a una pauta metodológica específica una vez que, por un lado funciona como cuadro sinóptico para el investigador que en él participa y, por otro, como foco de orientación para el lector, comprobando simultáneamente, la categoría científica y la validez del ejercicio, motivo por el que utilizará el método deductivo.

Con este método pretendemos llevar a cabo una investigación en aquellos organismos que puedan aportar documentos o referencias, como un suplemento a este trabajo, pasando por el estudio en otros países comunitarios a los que Francine Benoit estuvo ligada por el ejercicio de su actividad personal y profesional. Este estudio tendrá siempre, como complemento, la lectura de fuentes primarias y de fuentes secundarias, así como la de otros documentos, con una lectura siempre orientada de acuerdo con la problemática del trabajo en cuestión.

Francine Benoit, fue una figura que aisladamente salvaguardó la historia del panorama artístico portugués, desvelando algunos aspectos esenciales de la práctica musical de nuestro siglo; partiendo de la presunción de que es urgente la eliminación de lagunas existentes, en la Historia de la Música Portuguesa

Contemporánea, se hace indispensable, por tanto, dar a conocer individualidades destacadas en la actividad ideológica y musical de la sociedad lusa. El criterio utilizado en el presente trabajo será el cronológico, puesto que tenemos datos suficientes para seguir su labor profesional, a lo largo de su dilatada vida y es el que nos ofrece mayor coherencia.

Podemos asegurar que Francine llevó a cabo su tarea, por caminos profesionalmente diversos; mediante su acción periodística, revelando el panorama musical portugués del siglo XX, a un público numeroso que iba desde los más versados hasta los más indoctos, escribiendo y llegando a todas las capas sociales; a la vez que nos dejó en sus escritos todo un caudal informativo y musical, retratando todo lo que sucedió diariamente en el país por medio de sus críticas, de este modo llevó a sus oyentes las más recientes tendencias musicales; y por último, a través de sus enseñanzas, inculcando en sus alumnos nuevas perspectivas de encarar y sentir la música. Nos encontramos, por tanto, ante una mujer que reúne en sí misma una personalidad seria y poco común, en pro de una actitud reivindicativa, luchando, a su modo contra la inercia cultural que se hacía sentir por aquel entonces en Portugal; por ello, cuando le propusieron colaborar en publicaciones como en el *Diário de Lisboa* entre otras, aceptó con la intención de difundir una cultura musical seria.

Su música, así como toda su obra periodística y docente, no parte tan sólo de sus propias vivencias, conocimientos e informaciones, existiendo toda una articulación completa con experiencias oriundas de otras áreas. Francine fue investigadora en la elaboración de su propio trabajo, ella realizó su estudio analizando detalladamente los datos recogidos, relacionándolos con otras materias. El acto creativo, surge así, como totalidad y resultado de la interacción de diferentes ámbitos que no proceden solamente de su mundo personal. Por consiguiente, el estudio de su música, y las consideraciones resultantes se reflejan y cristalizan en los aspectos cualitativos y cuantitativos de la realidad social. Es

decir, el análisis musical en la cultura nos informa sobre la estructura individual y colectiva en interacción social, por el hecho de que Francine confería su sello personal a todo lo que hacía y también porque desvelaba la situación social y cultural de la nación.

Es importante aclarar que una buena parte de los ejemplos de Francine Benoit que presentamos, a pesar de haber sido publicados, parten de manuscritos poco o nada divulgados, fruto del veto a que fue sometida su obra. Respecto al diario personal de Francine Van Gool Benoit, como es lógico no ha sido transcrito ni tenido en consideración en el presente trabajo por tratarse de un documento con aspectos de su vida íntima, funcionando como una terapia y escape de sus pensamientos más profundos que en nada contribuirían al enriquecimiento de la presente investigación.

Por fin hay que aclarar que en las citas y transcripciones de documentos hemos optado por corregirlos, dado que la nacionalidad de Francine, ha presentado alguna dificultad en materia de concordancia lingüística, a lo que también contribuyó un cambio rápido de la ortografía a lo largo del siglo XX.

En las traducciones de obras y documentos, así como de sus cartas, se observa que utilizó con frecuencia la lengua francesa; así pues hemos procedido a su traducción para mejor integración en el cuerpo del texto, indicando en nota al pie la fuente original como testimonio. Respecto a sus composiciones no se transcribió toda la obra musical para nuevas tecnologías, y solamente el material utilizado en la investigación, quedando aquél para una tarea futura.

0.4. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

0.4.1. Fuentes primarias

A) Archivo particular de Doña Madalena Gomes, heredera Francine Benoit.

B) Biblioteca Nacional de Lisboa:

Centro de Estudios Musicológicos de la BNL

b.1. Archivos del Conservatorio Nacional

b.2. Papeles de Ivo Cruz

b.3. Sala de Reservados, papeles de:

b.3.1. Francine Benoit (N33)

b.3.2. Irene Lisboa (E24)

b.3.3. Maria Lamas (E28)

b.3.4. Adolfo Casais Monteiro (E15)

b.3.5. Vitorino Nemésio (E11)

b.3.6. João Cochofel (E23)

C) Archivos Nacionales/Torre Tombo

c.1. PIDE/DGS

D. Museu da Música/Casa Verdades de Faria, papeles de:

d.1. Fernando Lopes-Graça (cpb_034_001)

E. Radio Difusión Portuguesa, Archivos:

e.1. Sonoros

e.2. Históricos

- F. Sociedad Portuguesa de Autores
 - f.1. Partituras
- G. Academia Amadores de Música de Lisboa:
 - g.1. Partituras
 - g.2. Programas de Conciertos
- H. Archivo del Instituto Histórico de la Educación
 - h.1. Programas de conciertos
 - h.2. Exposiciones
 - h.3. Registro de apertura y encerramiento de matriculas
 - h.4. Registro de alquiler
 - h.5. Correspondencia de 1930-1936
- I. Fundación Calouste Gulbenkian
 - I.1. Partituras
- J. Biblioteca Municipal de Porto
 - j.1. Papeles de Claudio Carneyro
- K. Archivo del Museo Bibliográfico y Pedagógico João de Deus
- L. Archivo Movimiento Democrático de las Mujeres
- M. Archivo Partido Comunista Portugués

0.4.2. Fuentes periódicas

- *Amphiom*
- *Actualidades*
- *Arte Musical*
- *Arte Peninsular*
- *Avante*
- *(A) Batalha*
- *Boletim Associação Feminina para Paz*
- *Boletim Associação Apoio à Criança*
- *Boletim Associação Portuguesa de educação Musical*
- *Boletim Cultural Câmara Municipal do Porto*
- *Boletim Conservatório Nacional*
- *Boletim Emissora Nacional*
- *Boletim do grupo «Amigos de Lisboa»*
- *Boletim do Sindicato Nacional e Jornalistas*
- *Boletim da Sociedade Nacional de Belas Artes*
- *Capital (A)*
- *Comércio do Porto*
- *Jornal de Noticias*
- *Correio da Manhã*
- *De Música*
- *Diário de Lisboa*
- *Diário da Manhã*
- *Diário de Noticias*
- *Diário Popular*
- *Eco Musical*
- *Eco Artístico*
- *Esfera (A)*
- *Eva*
- *Expresso*
- *Fradique*
- *Gazeta Musical*
- *Jornal Magazine da Mulher*
- *Jornal Educação (O)*
- *Ilustração*
- *Informação*
- *Lyra*
- *Mundo Literário*
- *Nossos Filhos (Os)*
- *Novidades*
- *Perfil*
- *Portugal Maravilhoso*
- *Presença*
- *Pró Música*
- *Revista de Portugal*
- *Rádio Nacional*
- *República*
- *Seara Nova*
- *Século (O)*
- *Sonoarte*
- *Vértice*
- *Voz (A)*

0.4.3. Programas de Concertos

- *494º Festival - Concerto de Homenagem à Memória do Padre Tomás Borba*, Lisboa: Tip. Ideal, 1951.
- *Programa musical Orquestra Filarmónica de Lisboa*, Lisboa: Tip. Rua do Ferregial, 1938.
- *Programa musical do Concerto de Câmara, Sociedade Musica de Câmara* Lisboa: [---], 1939.
- *Concertos 1979-1980, 6º Concerto*, Lisboa: Secretaria de estado da Cultura, 1979.
- *Programa Musical Concerto Pholifonia III*, Teatro S. Carlos, 4 Marzo 1943, Lisboa: Tipografia Freitas Brito, Limitada 1943.
- *Francine Benoit, apresenta composições suas para Piano, Harpa, Canto e Música de Câmara*, Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1930.
- *Tarde Musical, programa-convite*, Lisboa: Tip. Ideal, 1958.
- *Programa musical Collegium Musicum 1949-50*, Lisboa: Oficinas da Papelaria Fernandes, 1949.
- *Programa musical Collegium Musicum 1946-47*, Lisboa: Oficinas da Papelaria Fernandes, 1947.
- *Programa Musical, 257º Concerto, 12ª da Temporada, Orquestra de Câmara e Coro Infantil Gulbenkian*, Adrian Sunshine (maestro), João de Freitas Branco (apresentação), Lisboa: Imprensa Africana, Lda, 1967.
- *Concerto de Música de Câmara*, Lisboa: [Tip. Ideal], 1917.
- *A Voz do Operário-Concerto*, Lisboa: Sociedade de Instrução e Beneficência, 1954.
- *Audição dos discípulos de Campos Coelho*, Lisboa: Imprensa Artística, Lda., 1952.
- *Concerto Gratuito promovido pela Câmara Municipal de Lisboa*, Lisboa: [...], 1961.
- *Tarde Cultural de Homenagem ao poeta António Nobre*, Lisboa: [...], 1967.

- Programa Musical *XI Festival Gulbenkian de Música*, 31 de Mayo 1967, Teatro Tivoli, Lisboa: FCG, 1967.
- *Segundo Concursos de Piano Carlos Seixas (programa geral)*, 1965, Coimbra: Tip. Progresso, 1965.
- *Prémios da Imprensa (Música Erudita), Concerto no Teatro Trindade*, Lisboa: Casa da Imprensa, 1966.
- *1º Concurso Nacional Marcos Garin*, Conservatório Nacional, 5 a 9 de Enero 1976, Lisboa: Neogravura, 1976.
- Programa Musical Concerto Universitário organizado pelo Centro Universitário de Lisboa de Colaboração com a Associação Escolar do Conservatório Nacional, 11 Diciembre, 1954, Lisboa: s.e.
- Programa Musical - *Homenagem a Francine Benoit*, Lisboa: Palacio Fonteira, 20 de Marzo, 1990.

0.4.4.Partituras editadas

- Benoit, Francine, *Para a Juventude Cantar e Pular*, Lisboa: Valentim de Carvalho, 1926.
- Benoit, Francine, *Cantares de Cá*, Lisboa: Edições Valentim de Carvalho, 1930.
- Benoit, Francine, *Três Canções Tristes*, Lisboa: Valentim de Carvalho, 1930.
- Benoit, Francine, *Poemeto*, Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1979.
- Benoit, Francine, *Bichos, Bichinhos e Bicharocos*, Lisboa: Tipografia Garcia & Carvalho Lda, 1959.
- Benoit, Francine, *A Formiga e a Cigarra*, Lisboa: Empresa Literária Fluminense, Lda, 1926.
- Benoit, Francine, Nº 7, *O Menino do Boxe*, Lisboa: Edição Academia Amadores de Música, 1994.

- Benoit, Francine, *Dança do Cativoiro*, Lisboa: Edições Caecila (copyright fausto Dias), 2002.

0.4.5. Discos

- Vários, *LOIK, Coro dos Pequenos Cantores da Academia de Amadores de Música*, Lisboa: Estúdios Tcha, Tacha, Tacha, Lda, 1996.
- Benoit, Francine, *Canção do século XV*, London: Columbia Graphone Co Ltd, 1930.

0.4.6. Catálogos

- *Vianna da Motta*. Catálogo da exposição comemorativa do seu Centenário, XII Festival Gulbenkian de Música, Lisboa: Neogravura, 1968.
- *Francisco Lacerda*, Catálogo da exposição comemorativa do 1º centenário do nascimento, Fundação Calouste Gulbenkian, XIII, Festival de Música, Lisboa, 1969.
- *Memórias de um Gesto*, exposição comemorativa do centenário do nascimento de Pedro de Freitas Branco, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: Minerva do Comércio, 1996.

0.4.7. Decretos-Ley

- Decreto-Ley Nº 4799 de 12 de Setiembre de 1919.
- Decreto-Ley Nº 18779 de 26 de Agosto de 1930.
- Decreto-Ley Nº 1885 de 27 de Setiembre 1930.
- Decreto-Ley Nº 27 279, de 24 de Noviembre de 1936.

0.4.8. Bibliografia

Actas do Colóquio da Hemeroteca, O Jornalismo Português: passado presente e futuro, Lisboa: António Coelho Dias S.A., 2004, pp. 16-21.

ALMEIDA, Maria Joana Emiliano de, *A Mocidade Portuguesa Feminina e o ideário de rapariga portuguesa*, Lisboa: Sociedade de Papartex Lda, 1963.

ALVES, Luís Alberto Marques, *Subsídios para a história da imprensa em Portugal*, Porto: Centro de Estudos Humanísticos, 1983.

AMÂNCIO, Lígia, *Masculino e Feminino, a construção social da diferença*, Lisboa: Edições Afrontamento, 1998.

ANDRADE FERRERIA, J. M., *Anuário Estatístico de Portugal*, Lisboa, 1927.

ANDRADE FERRERIA, J. M., *Anuário Estatístico de Portugal*, Lisboa, 1947.

ANSELMO, Artur, *Origens de Imprensa em Portugal*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

ARRIAGA, Lopes, *Mocidade Portuguesa Breve Historia de Uma Organização Salazarista*, Lisboa: Terra Livre, 1976.

ARTIAGA, Maria José, «Canto Coral como representação nacionalista» in Castelo Branco, Salwa e BRANCO, J. Freitas (ed.), *Vozes do Povo a folclorização em Portugal*, Oeiras: Celta Editora, 2003, p. 269-274.

_____, *A disciplina de Canto Coral no período do Estado Novo, contributo para a História do Ensino da Educação Musical em Portugal* (dissert de mestrado), em Ciências Musicais, Universidade Nova de Lisboa – FCSH, 1999.

ATALAYA, José, *30 anos de cultura portuguesa Festival de Música organizado pela Emissora Nacional de Radiodifusão*, Junho – Julho de 1956. Secretariado Nacional de Informação, 1956.

ARROYO, António, *O Canto Coral e a sua função social*, Coimbra: França Amado, 1909.

AZEVEDO, Sérgio, *A invenção dos sons: uma panorâmica da composição em Portugal hoje*, Lisboa: Caminho, 1998.

_____ «1958-1998: 40 Anos de Música Contemporânea em Portugal» in *Arte Musical*, Nº 12, Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, 1998, p. 21.

_____ *Olga Prats um piano singular*, Lisboa: Editorial Bizâncio, 2007.

BALLARIN, Pilar, Euler, Catherine, Feuvre, Nicky Le y Raevaara, Eeva, *A Mulheres Europeias, História, Trabalho e Emprego*, Lisboa: Ela por Ela, 2005.

BANDEIRA, Filomena, *Universidade Popular Portuguesas nos anos 20, os intelectuais e a educação do povo: entre a Salvação da República e a Revolução Social*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (Dissert. de Mestrado Polícop.), 1994.

BAPTISTA, Jacinto, *Um Jornal na Revolução*, Lisboa: Seara Nova, 1966.

BAPTISTA, Luís A. Vicente, «Valores e imagens da família em Portugal» in *A Mulher na sociedade portuguesa, visão histórica e perspectivas actuais*, Coimbra: Instituto de História Económica e Social (FLUC), Vol. I, 1986.

BARREIRA, Cecília, *Universos Femininos em Portugal Retrato da Burguesa em Lisboa (1890-1930)*, (Tese de Doutoramento em História Cultural das Mentalidades pela Universidade Nova de Lisboa – FSCH), 1991.

BARREIROS, António Bonfim, *A musica e o canto coral na escola: palestra lida na sessão inaugural do ano lectivo de 1934 a 35 no liceu de Alves Martins*, Viseu: Tip. Jornal da Beira, 1936.

BARREIROS, Nuno, «Na morte de Francine Benoit uma grande independência» in *Boletim Associação de Educação Musical*, Abril/Junio, Nº 65, pp-15-16.

_____ «Os concertos» in *Gazeta Musical*, Nº 11, 1 de Agosto de 1951, p. 8.

BARRENO, Maria Isabel, *A Imagem da Mulher na Imprensa*, Lisboa: Comissão da Condição Feminina, Ministério dos Assuntos Sociais, 1976.

BATALHA, REIS, Pedro, *Liszt na sua passagem por Lisboa*, Lisboa, Sassetti, 1945.

BEAUVOIR, Simone de, *O segundo Sexo*, Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.

BEIRÃO, Christine Wassermann, José Manuel de Melo Beirão y Elvira Archer (org.), *Vianna da Motta e Ferruccio Busoni – correspondência 1898-1921*, Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até à actualidade: estudo histórico*, Lisboa, Typ. Castro Irmão, 1883.

BENOIT, Francine, «Prosódia Musical» in *Vértice*, Nº 139, Abril de 1955, pp. 221-224.

_____ «Bailados» in *Vértice*, Nº 212, Maio de 1961, pp. 356-357.

_____ *Conferencia de Vitorino Nemésio sobre Francisco Lacerda*, Mayo de 1969. Lisboa, doc. mecanografiado.

- _____ *A Propósito do 25 de Abril de 1974*, 1984, pp. 1-3.
- _____ «Opera portuguesa» in *Sonoarte*, 16 de Febrero de 1931, pp. 4-10.
- _____ «Crónica Musical» in *Ilustração*, 1 de Fevereiro de 1929, p. 22.
- _____ *No 70º aniversario de Fernando Lopes-Graça*, 30 de Dezembro de 1976.
- _____ *Olga Violante: Evocação e Homenagem*, 29 de Maio de 1969, doc. mecanografiado, APMG.
- _____ *Opera também é Teatro*, 21 de Maio de 1955, doc. mecanografiado, APMG.
- _____ «A Propósito da Opera Mérope de Joly Braga Santos» in *Vértice*, Nº 225, Junho de 1962, p. 333.
- _____ *Francisco Lacerda – O Homem e o Artista* 1 de Julho de 1984, doc. mecanografiado. APMG.
- _____ *Apontamento sobre Pedro de Freitas branco e Preto de Homenagem à sua memória*, 17 de Julho de 1963, doc. mecanografiado, APMG.
- _____ *Um Serão Musical com Emmanuel Nunes*, Paris, s.f., doc. Mecanografiado, APMG.
- _____ *Minha Mãe Completou Hoje Cem Anos*, doc. mecanografiado, Lisboa, 17 de Septiembre 1969, doc. mecanografiado, APMG.
- _____ «A Nossa Alegre Companheira» in *Ilustração*, Nº 46, 16 de Novembro de 1927, p.23.
- _____ *O Génio artístico e as suas manifestações*, Lisboa: Livrarias Ailaud & Bertrand, 1925.
- _____ *Dos Acordes na Arte e na Escola*, Lisboa: Bertrand (Irmãos) Lda, 1936.
- _____ *Alguns dados biográficos/Para a Rádio Clube Português*. Lisboa, 28 de Abril de 1970.
- _____ «Balanço Musical 1936-1937» in *Revista Portugal*, Coimbra: Imprensa Portuguesa, vol. I, 1937, p. 149.
- _____ «Para onde va la Música?» in *Gazeta Musical*, Nº 54, pp. 63-64.

_____ *Revista Portugal*, Coimbra: Imprensa Portuguesa, vol. I, 1937, pp. 147, 285-286; 439-442; 610-613.

_____ *Revista Portugal*, Coimbra: Imprensa Portuguesa, vol. II, 1938, pp. 94-96; 266-269; 410-414.

_____ *Opera também é Teatro*, pp. 1-5, doc. mecanografiado, APMG.

_____ «A Nona e sua 1ª audição (na íntegra) entre nós» in *Eco Musical*, 5 de Marzo de 1925, p. 1.

_____ *Algumas Palavras*, Lisboa, Sociedade Gráfica Editorial, 1930, pp.10-11.

_____ «Estética y Sistema» in *De Música*, Nº 1, Ano 1º, Junio de 1930, p. 1-3.

_____ «Língua portuguesa na música» in *Gazeta Musical*, Nº 71-72, pp.266-267 e 271.

_____ «Rescaldo de um convívio de largos anos» in *Arte Musical*, Nº 444-445, Septiembre-Diciembre, 1981.

_____ «No centenário de Tomás Borba» in *Gazeta Musical*, 23 de Septiembre 1967, pp. 1-7, doc. mecanografiado, APMG.

_____ *A minha homenagem à memória de Marcos Garin*, 19 de Diciembre de 1975, p.4, doc. mecanografiado, APMG.

_____ *Mozart en las manos de Maria João*, s.f, p. 1, APMG.

BESSA, Alberto, *O Jornalismo: Esboço histórico da sua origem e desenvolvimento até aos nossos dias*, Lisboa: Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso, 1904.

_____ «Panorama Histórico Musical» in *Portugal Maravilhoso*, Vitorino Nemésio, (dir.), Lisboa: Universo, 1952, pp. 405-466.

BETTENCOURT, José, *O essencial sobre música portuguesa para canto e piano*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999.

_____ *A música para piano de Francisco Lacerda*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

BLACKING, John, *A Commonsense View of all Music: Reflections on Percy Grainger's Contribution and Music Educational*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

BOURDIEU, Pierre, *O Poder Simbólico*, Lisboa: Difel Editorial Lda (Memória e Sociedade), 1989.

_____ «Mapear o Campo Artístico» in *Sociologia, Problemas e Práticas*, Nº 48, 2005.

BRAGA DA CRUZ, M., «*O Integralismo Lusitano e o Estado Novo*», *O fascismo em Portugal, Actas do Colóquio. Faculdade de Letras, Março de 1980*, Lisboa: A Regra do Jogo, 1982, pp. 105 – 239.

BRANCO, João de Freitas e Jayme Duarte de Almeida, *O Teatro de S. Carlos 1793-1956: a história de um grande teatro lírico*, Lisboa: Castor, 1956.

BRANCO, Luís de Freitas, *A evolução e o espírito do Teatro em Portugal*, (2º Ciclo de conferencias promovido pelo *O Século*), Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1947.

_____ *Elementos de Ciências Musicais – Acústica*, Vol I, Edição de Autor (C. G. Röder A – Leipzig), 1922.

_____ *Elementos de Ciências Musicais – História da Música*, Vol. II, Edição de Autor: C. G. Röder A – Leipzig, [1931].

_____ *História da Música Popular*, Lisboa: Edições Cosmos, 1943.

_____ *A Música em Portugal*, Lisboa: Escola tipográfica da Imprensa Nacional de Lisboa, 1929.

BRANCO, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Edições Europa-América, 1995.

_____ *Viana da Mota. Uma Contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua*, 2ª ed., Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1987.

_____ «Como e quando se tem conhecido Wagner em Portugal» in *Colóquio-Artes*, XVIII, 27, 2ª Série, 1976.

_____ «A Música em Portugal nos anos 40», *Os anos 40 na Arte Portuguesa. A Cultura nos Anos 40*, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1982.

_____ *Alguns aspectos da música contemporânea*, Lisboa: Edições Ática, 1960.

_____ «O problema primeiro da música portuguesa» in *Gazeta Musical*, Nº 52, Janeiro de 1955, pp. 46-47.

BRANCO, João Maria de Freitas, *O músico-filósofo*, Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, 2005, p. 32.

BRITO, Manuel Carlos y Cybrom, Luísa, *História da Música Portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

BORBA, Tomás y LOPES-GRAÇA, *Dicionário de Música*, Editor Figueirinhas, Vol. I – II, 1996.

BORGES, José França, *A Imprensa em Portugal*, Porto: Tip. Vapor da Empresa Literária e Tipographica, 1900.

BROCHADO, Costa, *O problema da Liberdade de Imprensa* (Conferencia realizada no Porto), Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1960.

CABRAL, António, *As Minhas Memórias de Jornalista*, Lisboa: Edições Gamma, 1949.

CABRERA, Ana, «Os jornalistas do Marcelismo-dinâmicas sociais e reivindicativas» in *Media Jornalismo*, 2006.

CARDOSO, José, *Subsídios para a História do Ensino em Portugal (trinta Anos de Jornalismo)*, Braga: Oficinas de T.P. APPCDM, 1990, 399.

CANHÃO, Manuel, *Os Caracteres de Imprensa e a sua Evolução Histórica, Artística e Económica em Portugal*, Lisboa: Grémio Nacional das Indústrias de Tipografia e Fotogravura, 1941.

CARAÇA, Bento Jesus *A Cultura Integral do Indivíduo*, Lisboa: Gradiva, 2008.

CARVALHO, António de Deus Ramos: *Éléments pour l'Histoire d'une École de Formation des Instituteurs de Maternelle*, Lisboa : Ramos, Afonso & Moita Lda, 1991.

CARVALHO, Mário Vieira de, “*Pensar é morrer*” ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sócio - comunicativos desde finais do século XVIII aos nossos dias. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993.

_____ *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Lisboa, Imprensa Nacional– Casa da Moeda, 1989.

_____ *Razão e Sentimento na Comunicação Musical*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999.

_____ «Música portuguesa dos séculos XVIII a XX: um projecto, um programa de acção» in *Boca do Inferno*, Nº 3, Lisboa: Gráfica Europam, Lda, Outubro de 1998, pp. 173-179.

CASTRO, Armando, «*Evolução da sociedade portuguesa desde os fins da monarquia a 1970*», *Vértice*, XXXI, 1971, pp. 266 – 301.

CASTRO, Paulo Ferreira de, *O que fazer com a o Século XIX? – Um Olhar sobre a Historiografia Musical Portuguesa* in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Nº 2, 1992, pp.171-183.

_____ «Nacionalismo Musical ou os equívocos de Portugalidade» in *Portugal e o Mundo o encontro entre culturas na música*, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1997, pp. 155-170.

CASCUDO, Teresa, «A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Nº 10, 2000.

_____ *A Música Instrumental de José Vianna da Motta*, Museu da Música, José Vianna da Motta. *Cinquenta anos depois da sua morte (1948-1998)*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 1998.

_____ *Catálogo de Fernando Lopes-Graça*, Exposição. Lisboa: Cascais, 1998.

_____ *A tradição Musical como problema na obra musical de Lopes-Graça (1906-1994)*, (estudio no publicado), Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Outubro de 2001.

CLUBE DE JORNALISTAS, *Quem é quem no jornalismo português*, Lisboa: Coop. De Artes Gráficas, C.R.L., 1992, P. 18.

COCHOFEL, João, *Iniciação à estética*, Lisboa: Europa-América, 1958.

COELHO, Ruy, *Cartas aos meus amigos (I). O Teatro Nacional de S. Carlos*, Portugal, 1946.

_____ *Cartas aos meus amigos (III). O Teatro Nacional de S. Carlos*, Lisboa, Bertrand, 1947.

_____ *Ruy Coelho, sua acção e suas obras de 1910 a 1967*, Lisboa: Edições Lisboa, 1967.

_____ *Resposta A um zero, (apontamentos para a historia da música em Portugal)*, Lisboa: Tipografia Portugália, 1927.

CONFERÊNCIA do PCP sobre a emancipação da mulher no Portugal de Abril. Lisboa: PCP, 1986.

COOK, Nicholas, *De Madonna al canto gregoriano, una muy breve introducción a la música*, Madrid: Alianza Editorial, 2003.

CORTE-REAL, Maria de São José Rebelo, e Luís Francisco, «Frederico e Freitas e as instituições do Estado Novo» in *Frederico de Freitas (1902-1980)*, Lisboa: Museu da Música, pp., 39-45, 47-51 y 69-79.

_____ «Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Nº 6, 1996, pp. 141-171.

COSTA PINTO, António, *A Acção de Vanguarda (1933-1936): a juventude nacionalista nos primórdios do Estado Novo*, Lisboa: História Crítica, 1980.

COSTA, Soledade Martinho, «Francine Benoit: Aprender Música tornase muito caro para bolsas débeis» in *Jornal Educação*, Outubro 1982, Ano VI, Nº 60, pp. 44-45.

COURRÉGE, Orlando, *Em defesa da memória de Óscar da Silva*, Porto: O. Courrége, 1965.

CRISTO, Dina, *A Rádio em Portugal e o declínio do regime de Salazar e Caetano (1958-1974)*, Coimbra: Minerva Coimbra, 2005.

CRUZ, Ivo, *O que fiz e o que não fiz*, Lisboa, 1985.

CRUZ, Maria Antonieta de Lima, *História da Música portuguesa*, Lisboa: Editorial dois Continentes, 1955.

SILVA, António Cunha, *A Sonata Saudade*, Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 2004.

CUNHA, Alfredo, *Relances de três séculos de jornalismo português*, (Conferencia proferida na C. Municipal de Lisboa, 29 Novembro 1941), Lisboa: Gráfica Santelmo, (Separata do Boletim do Sindicato nacional de Jornalistas), 1941.

CUNHA, Luís, *A Nação nas Malhas da sua identidade: O Estado Novo e a construção da identidade Nacional*, Lisboa: Edições Afrontamento, 2002.

CUNHA, Pedro José da, *A Educação da mulher* (Conferencia realizada na Socied. de Geografia, por iniciativa da Sociedade de estudos Pedagógicos), Lisboa: Tip. Seara Nova, 1934.

DANTAS, Júlio, *Poemas escolhidos de Eugénio de Castro*, México, Tip. Murguia, 1919.

DAHLHAUS, Carl, *Fundamentos de la Historia de la Música*, Barcelona: Editorial Gedisa 2003.

_____ *La idea de Música Absoluta*, Idea Música, 1999.

_____ *Estética Musical*, Lisboa: Edições 70, 1991.

DELGADO, Alexandre *A Sinfonia em Portugal*, Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

DENIZ, Manuel, «Os sons de África nos primeiros anos do Estado Novo: entre exotismo e «vocação imperial» in *Revista de Musicologia*, Nº 13, 2003, pp. 113-143.

_____ «O projecto nacionalista do Renascimento Musical (1923-1946): «reaportuguesar» a música portuguesa» in *Ler História*, Nº 46, 2004, pp. 27-57.

_____ «Usos e abusos do folclore musical pela “Mocidade Portuguesa”» in Castelo Branco, Salwa e BRANCO, J. Freitas (ed.), *Vozes do Povo a folclorização em Portugal*, Oeiras: Celta Editora, 2003, pp. 255- 263.

_____ *La musique a besoin d’une dictature»: Musique et politique dans les premières années de l’Etat Nouveau (1926-1945)*, (Dissert. de Doutoramento), Universidade de Paris VIII, 2005.

DIAS, Augusto da Costa, *Discurso sobre a Liberdade de Imprensa (no primeiro Parlamento Português – 1821)*, Lisboa: Portugália Editora, 1966, pp. XIV-XL.

DIONÍSIO, Mário, «Libros Ilustrados» in *Arte (Boletim da Sociedade Nacional de Belas Artes)*, Nº1, Enero de 1941, pp.11-12.

DIBELIUS, U., *La Música Contemporánea a partir de 1945*, Madrid, Akal Música, 2004.

DOMINGOS, Nuno, *A Ópera no Trindade*, Lisboa: Lua de Papel, 2006, p. 150.

DURÃO, Américo «O Maestro Ruy Coelho» in *Ilustração*, 1 de Diciembre de 1929, Nº 95, pp. 21-22.

DUARTE, Maria de Deus, «*Um quarto que seja só teu*, através do olhar crítico de Manuela Porto e Isabel Barreno», in *Faces de Eva: Estudo sobre a Mulher*, Nº 4, Ano 2000, pp. 105-122.

ELIOT, T.S. *Ensaaios de Doutrina Critica*, Lisboa: Guimarães Editores (2ª ed.), 1997.

EMONTS, Anne Martina, «*Onde há galo não canta galinha*» *Discursos Femininos, Feministas e Transgressivos nos Anos Vinte em Portugal*, (O caso do Suplemento Literário Ilustrado de *A Batalha* – 1923-27), Lisboa: Gráfica, 2000.

ESTEVES, João, *Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas* in *Faces de Eva*, Nº 15, Outubro 2005, pp. 113-135.

ESTEVES DOS SANTOS, Raul, *Porque se fundou em 11 de Outubro de 1879 o jornal A Voz do Operário: subsídios para a história da benemérita Sociedade de Instrução e Beneficência A Voz do Operário*, Lisboa: [s.n.], 1935.

ERLICH-OLIVA, Alejandro, *Strauss homenageia Peixinho (II)* in *Jorge Peixinho in Memoriam*, Lisboa, Caminho Editora, 2002, pp. 302-303.

FARINHA, Luís, *Acção de Vanguarda* in *Historia*, Nº 63, Ano XXV (III Série), pp. 30-33.

FRANÇA, José Augusto *Os Anos Vinte em Portugal*, Lisboa: Editorial Preça, 1992.

FRANCO, Graça, *A Censura à Imprensa (1829-1974)*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

FERREIRA, José Gomes, *Música minha antiga companheira desde os ouvidos da infância*, Porto: Editora Campo das Letras, 2003.

FERREIRA, Manuel Pedro, «Da música na história de Portugal» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Nº 4-5, 1994-1995, 167-216.

FERRO, António, «Verde-Gaio», *Bailados Portugueses*, Lisboa, SNI, 1950.

FERREIRA, Cândida Florinda *A Mulher portuguesa contemporânea*, Série de artigos publicados na revista Modas & Bordados (Vida Feminina), Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1935.

FERREIRA, Manuel Pedro, *Dez Compositores portugueses*, Lisboa: Dom Quixote, 2005.

FIGUEIREDO, Antero, *A Arte na Educação da Mulher (conferencia lida pelo autor, a convite da Sociedade de Belas Artes do Porto, na Oficina do Insigne escultor António Teixeira Lopes, 26 de Abril 1914)*, Lisboa: Livrarias Aillaud & Bertrand, 1916.

FREIRE DE ANDRADE, Isabel Maria, «Edições periódicas de Música e periódicos musicais em Portugal» in *Boletim Associação Portuguesa de Educação Musical*, Nº 62, Julio-Septembre, pp. 47-50.

FREITAS BRANCO PÃES, Sidónio de, «O Mistério da Filarmonia: testemunhos para um ‘Processo Crime’» in *Arte Musical*, Nº 6,7,8/9,10/11, 12.

GERSÃO, Teolinda, *Os Teclados*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

GIDDES, Anthony, *Modernidade e Identidade Pessoal*, Oeiras: Celta Editora, 1997, p. 21.

GOMES FERREIRA, José, *Música minha antiga companheira desde os ouvidos da infância*, Lisboa, Campo das Letras, 2003.

GOMES, Madalena, *Francine Benoit. Uma lição (Março-Abril-Maio 1991)*. Boletim do IAC. Lisboa. Nº 13, pp. 6-7.

GOMES, Madalena., *Um Livro um botão*, Lisboa, Plátano Editora, 1980.

GOMES, Wellington, «Artifícios pos-tonais en la estructura armónica de Mikrokosmos 152 de Béla Bartók» in *Ictus-Periódico do Programa de Pós Graduação em Música da UFBA*, Nº2, Dezembro 2000.

GORJÃO, Vanda, *Mulheres em tempos sombrios, Oposição Feminina ao Estado Novo*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002.

GRIFFITHS, Paul, *A Música Moderna*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

GUERRA, Rui Moreira de Sá e, *Moreira de Sá, Um renovador da cultura musical no Porto*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1997.

GUIMARÃES, Elina, *Sete décadas de Feminismo*, Nº 2, Lisboa: Comissão para a Igualdade de Direitos das Mulheres, [1991].

GUIMARÃES, Correia, «A mulher na vida moderna» in *Coração e Cérebro*, Nº2, Febrero de 1935, Porto: Emp. Ind. Gráfica do Porto Lda, 1935.

GUIMARÃES, Fernando, «No Cinquentenário da ‘*Revista de Portugal*’ de Vitorino Nemésio» in *Colóquio Letras*, Nº 100, Novembro - Dezembro 1987, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 89-90.

_____ *Poética do Saudosismo*, Lisboa: Presença, 1998.

HANSLICK, Eduard, *Do belo Musical*, Lisboa: Edições 70, 1994, p.18.

HERITIER, François, *Masculin/Féminin: la pensée de la différence*, Paris: Editions Odile Jacob, 1966, p. 239.

HERMANO SARAIVA, José, *História concisa de Portugal*, 5ª ed., Lisboa, Europa-América, 1979.

_____ *História. Dicionário de História do Estado Novo*. (Dir.) Fernando Rosas e J.M. Brandão de Brito. 1ª ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1996.

_____ *História de Portugal em datas*, 3ª ed., Lisboa, Temas e Debates, 2000.

HONEGGER, Marc, *Dictionaire de la Musique*, Edition Bordas, Vol. I-II, 1993.

KASTNER, Santiago *Biblioteca Geral – Inventário dos inéditos e impressos musicais: subsídios para um Catálogo*, Coimbra: Bibl. da Universidade, 1937;

_____ *Livro de Homenagem a Macário Santiago Kastner*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

KENNEDY, Joan, *Emancipação da Mulher*, Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, s.f..

KERMAN, Joseph, *Musicologia*, cap. X-XI, pp. 1-73.

KUIN, Simon, «Mocidade Portuguesa nos anos 30: anteprojectos e instauração de uma organização para militar da juventude» in *Análise Social*, vol. XXVIII, Nº 122, 1993, 555-588.

LABORDA, José Maria, *Forma y Estructura en la Música del siglo XX*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1996.

_____ *La Música del siglo XX*, 1ª parte, Madrid, Editorial Alpuerto, 2000.

LAMBERTINI, Miguel Ângelo *Industria Instrumental portuguesa*, Lisboa: Typ. Do Annuario Commercial, 1914.

LAPA, Albino, *A Palavra 'Lisboa' na História do Jornalismo*, Lisboa: Publicações culturais da Câmara Municipal, 1967.

LATINO, Adriana, «Luís de Freitas Branco» in *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, Nº 64, pp. 3-8.

LEAL, Ernesto Castro, *António Ferro: Espaço político e Imaginário Social (1918-32)*, Lisboa: Edições Cosmos, 1994.

LEAL, Maria Ivone, *Um Século de periódicos femininos*, cadernos Condição Feminina Nº 35, Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 1992.

LEÇA, Armando, *Da Música Portuguesa*, Porto: Livraria Educação Nacional, 1942.

LEIRIA, César, *Arquivo Musical português, Ano 1939*, Lisboa: Edições Sasseti, 1940.

_____ *Arquivo Musical Português*, Lisboa: [s.n.], 1946.

_____ *Arquivo musical português: 4"*, Famalicão: Tip. Minerva, 1944.

_____ *Arquivo Musical Português: (4." Ano-1942)*, Lisboa: Minerva, 1943.

LEITÃO BARROS, Júlia, *O fenómeno de opinião em Portugal durante a Segunda Guerra Mundial* (texto policopiado) Lisboa: FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 1993.

LEITE, Teixeira, *Como nasceu a portuguesa*, Lisboa: Edições Terra Livre, 1978.

LEITE VIEGAS, José Manuel e Faria, Sérgio, *As Mulheres na Política*, Lisboa: Celta Editora, 2001.

LE MOS, Mário Matos, *Liberdade de Imprensa em Portugal e outros ensaios*, Lisboa: Edição de autor, 1964.

_____ *Jornais Diários Portugueses do século XX*, Coimbra: Ariadne Editora, 2006.

LENDVAI, Ernó, *Un análisis de su música*, Barcelona: Idea Música, 2003.

LEVI-STRAUSS, *Structural Anthropology*, Londres: Macmillan, 1979.

LIMA, A., *A formiga e a cigarra: opereta infantil em 1 acto*. Lisboa: Emp. Literária Fluminense, Lda., [s. d.].

LIMA, Adolfo, Porto, César, *A formiga e a cigarra: auto da reparação* / Adolfo Lima, colab. César Porto, mus. Francine Benoit. Lisboa: Emp. Lit. Fluminense, 1926.

LIMA, Cândido, *Origens e Segredos da Música Contemporânea Portuguesa*, Edições Politema, Porto, 2003.

LIMA, Eduardo Vaz, «Entrevista com el compositor Jorge Peizinho» in *Arte Musical*, N.º 1, Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, 1995.

LIPOVETSKY, Gilles, *A Terceira Mulher, permanência e Revolução do Feminino*, Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

LOPES, Eliana Raquel Silva Ramalho, *Estudo sobre a crítica de música erudita realizada na imprensa portuguesa no dealbar do século XXI* (Texto polycopiado), Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2004.

LOPES DE OLIVEIRA, Américo e Viana, Mário Gonçalves, *Dicionário Mundial de Mulheres Notáveis* Porto: Lello & Irmão Editores, 1967.

LOPES-GRAÇA, *A Caça aos Coelhos e outros escritos polémicos*, Vol. XV, 1976, pp. 17-115.

_____ *Vianna da Motta. Subsídios para una biografia incluindo 22 cartas do autor*, Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

_____ *Música portuguesa e os seus problemas I*, Lisboa: Cosmos, 1973.

_____ *Música portuguesa e os seus problemas II*, Lisboa: Cosmos, 1989.

_____ «Um depoimento sobre a música portuguesa contemporânea» in *Gazeta Musical*, N.º 10, 1 de Julho de 1951, p. 2.

_____ *Escritos Musicológicos*, Lisboa: Edições Cosmos, 1977.

_____ «Panorama Musical português» in *Seara Nova*, N.º 247, 23 de Abril de 1931, pp. 166-169.

_____ *A Música Portuguesa e Seus Problemas VIII*, Edição Cosmos, 1973, pp. 19-62.

_____ *Da natureza e o valor da música. Reflexões sobre a música.* (Obras Literárias I). Lisboa: Cosmos, 1978.

MACHADO, Álvaro Manuel (Dir), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Editorial Presença, 1996.

MACHADO ROSA, Elzira, *Bernardino Machado, Alice Pestana: a educação da mulher nos finais do século XIX*, Nº 27, Lisboa: Cadernos da Condição Feminina.

MACHILIS, J., *Introducción a la Música Contemporánea*, Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1975.

MAGALHÃES, Isabel Allegro, *O Tempo das Mulheres*, Lisboa: Imprensa nacional Casa - Moeda, 1987.

MAGALHÃES, Maria José, *Movimento Feminista e Educação, Portugal décadas de 60 e 70*, Oeiras: Celta Editora, 1998.

MARQUES, Gabriela Mota, “*Cabelos à joazinho*” *A Garçonne em Portugal nos anos vinte* in *Entre garçons e fadas do lar: estudos sobre as mulheres na sociedade portuguesa do século XX*, (Irene Vaquinhas coord.), Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Novembro 2004.

MARIGOT, Félix, *Michéline Brémont*, Paris: Victor-Havard & Cie Editens, 1905.

MARTINS, Rocha, *Pequena História da Imprensa Portuguesa*, Lisboa: Editorial «Inquérito», L.da, 1941.

MASCARENHAS, João Mário (coord.), *Abril Mulher*, Lisboa: Tip. Esc. AD-FA (Câmara Municipal de Lisboa), 1999.

MATOS, José Sarmiento, *Sons de Lisboa*, 1989, D. Quixote/Valentim de Carvalho, p. 36.

MATOS LEMOS, Mário, *Jornais Diários Portugueses do século XX*, Coimbra: Ariadne Editora, 2006, p. 30.

MARX, K., Engels, F., Lenine, V.I., *Sobre a Emancipação da Mulher*, (cadernos de Cultura Popular), Lisboa: Publicação Nova Aurora, 1975, p. 36.

MEYER, Leonard, *El Estilo en la Música: teoría Musical, historia e ideología*, Madrid: ediciones Pirámide, 2000.

MOTA, José Viana da, *Música e Músicos alemães: recordações, ensaios e críticas*, Coimbra: instituto Alemão, 1941 (2ª ed. rev. 1947, Coimbra).

_____ «O ensino da Música em Portugal», *A Águia*, 69/70 (1917): 114 – 120.

MONTEIRO, M., *Um Século de Poesia*; Edição Phala, 1989.

MOTTE, D. de la, *Contrapunto*, Barcelona, Ed. Lábor 1989.

MORGAN, R., *Antología de la Música del siglo XX*, Madrid, Akal Música, 2000.

MOURA, Vasco Graça, *Uma vida em Concerto—Memórias*, Campo das Letras, 2001.

MOURÃO-FERREIRA, David, «Afonso Duarte» in *Tópicos de Crítica e de Historia Literária*, Lisboa: União Gráfica, 1969.

MONTEIRO, Francisco, «O aparecimento da vanguarda em Portugal: para um estudo da música portuguesa entre 1958-1965» in *Revista Música Psicologia e Educação*, Nº 5, Porto: CIPEM, 2002, pp. 59-68.

_____ «*Mulheres e Mulheres*» in *Seara Nova*, Nº 498, 18 de Febrero de 1937, Lisboa: Empresa de Publicidade Seara Nova, 1937, p. 284.

MURALHA, Sidónio, Pomar, Júlio e Benoit, Francine, *Bichos, Bichinhos e Bicharocos*, Lisboa: Tipografia Garcia & Carvalho, Lda, 1959.

NEGREIROS, Almada, Maria José, *Conversas com Sara Aphonso*, Editora Arcádia, 1984.

NERY, Ruy Vieira e Ferreira de Castro, Paulo, *Sínteses da Cultura Portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1996.

NEVES, Helena, Calado, Maria, *O Estado Novo e as Mulheres. O género como investimento ideológico e de mobilização*, João Mascarenhas (coord.), Lisboa: Grafispaço, 2001.

OLIVEIRA, Maria João Lello Ortigão de, *Aurélia de Sousa em contexto a cultura artística no fim de século*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006, p. 196

OLIVEIRA MARQUES, António, *Historia de Portugal*, Vol. III, Lisboa: Palas Editoras, 1986.

OLIVEIRA MARTINS, J.P., *História de Portugal*, 17^a Ed., Lisboa, Guimarães & C^a, 1977.

PACHECO, António Carneiro, *Três Discursos*, Lisboa: s.e., 1934, p. 252.

PAIS DE BRITO, Joaquim, «O Estado Novo e a Aldeia mais portuguesa de Portugal» in *O fascismo em Portugal*. Actas do Colóquio, Faculdade Letras, Março de 1980; Lisboa: A regra do Jogo, 1982, pp. 511-532.

PALLA, Maria Antónia, «*Liberdade, liberdade! A Liberdade da Imprensa Após o 25 de Abril*» in *O Jornalismo português: passado, presente e futuro*, Lisboa: António Coelho S.A, 2004.

_____ «*Panorama musical Português – Uma entrevista com D. Emma Romero da Câmara Reis*» in *Seara Nova*, 25 de Junho 1938, Nº 567, Lisboa: Editora Publicidade Seara Nova, 1938 pp. 64-65.

PEDROSO, Alberto, «Bento Caraça e a extinção do MUD» in *Vértice*, Nº 6 II Série, Septiembre 1988, pp. 83-92.

PICOTO; J. Carlos, *Enciclopédia Luso-Brasileira*, Editorial Verbo, Vol. 3; p, 1084.

PIMENTEL, Irene Fulsener, *Historia das Organizações Femininas dos Estado Novo*, Lisboa: Temas & debates, 2000.

PIRES, Daniel, *Dicionário das revistas Literárias Portuguesas do Século XX*, Lisboa: Contexto Editora Lda, 1986.

PRADO COELHO, Jacinto (Dir.), Rodrigues, Ernesto (coord.), Laranjeira, Luis Pires e Moutinho, Viale, *Dicionário de Literatura*, Lisboa: Porto: Figueirinhas, Vol.2, 2003.

PRATES, Maria Luiza Fouto, *O jornalismo feminino nas décadas de 30 e 40 na revista Modas & Bordados e a personalidade de Maria Lamas* (Texto polycopiado), Lisboa: 2003.

QUADROS, Luis, *Falta de uma escola de Jornalismo em Portugal* (Carta aberta ao Senhor Ministro da Educação Nacional), Lisboa, 1949.

RAIMUNDO, Luís, «Para uma leitura dramatúrgica e estilística de ‘Serrana’ de Afredo Keil» in *Revista de Portuguesa de Musicologia*, Nº 12, pp. 227-274.

RAMOS DE ALMEIDA, Pedro, *Salazar, biografia da ditadura*, Lisboa: Edições Avante, 1999.

RAMOS DO Ó, Jorge *Os anos de Ferro: dispositivo cultural durante a ‘Política do Espírito 1933-1949*, Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

RAMOS PONCES DE CARVALHO, A., *Eléments pour l’histoire d’une école de formation des institutions de maternelle*, Lisboa, Ramos, Afonso & Moita, 1991.

RELATÓRIO DEL CONSEJO DE IMPRENSA – Imprensa Escrita em Portugal, Abril de 1974-Julio de 1976, Lisboa: EPNC - Oficinas Gráficas, 1979.

RIBEIRO, Maria da Conceição in *Dicionário de Historia do Estado Novo*, Fernando Rosas y Brandão de Brito (Dir.), Lisboa: Bertrand Editora, Vol. II, 1996, pp. 747-749.

RIBEIRO, Mário Sampayo, *O Renascimento Musical e o Sr. Ruy Coelho, o maior compositor de todos os tempos. Pequena variação sobre temas 'Seriais'*, Lisboa: A.M. pereira, 1931.

_____ *Directrizes para o canto coral no ensino secundário* (liceal e técnico), Lisboa: O.N. M. P., 1962.

RIBEIRO, Nelson, *A Emissora Nacional nos primeiros anos do Estado Novo 1933-1945*, Lisboa: Quimera Editores Lda, 2005.

ROBERTSON, Carol E., «*Poder y Género en las experiencias musicales de las mujeres*» in *Las Culturas Musicales*, Madrid: Edición Francisco Cruces e Otros, 2001.

ROCHA, Andréa, *Epistolografia em Portugal*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

ROCHA, Nuno, «*Historia do jornalismo português*» in *Historia da Imprensa*, Lisboa: Planeta Editora, 1996, p. 355- 394.

RODRIGUES, António de Castro, *Mário Luís Sampayo Ribiero: 24 anos ao serviço da Mocidade portuguesa*, s.l., 1966.

RODRIGUES, António, *Na Idade do Jazz-band*, Lisboa: Livros horizonte, 1995.

RODRIGUES, E., *MÁGICO Folhetim. Literatura e jornalismo em Portugal*, Notícias Editorial, 1998.

ROMÃO, Isabel, *Mulheres portuguesas alguns dados estatísticos*, Lisboa: Comissão Feminina, s.f..

ROSA, Elzira Machado, *A Educação na Obra de Pedagógica de Bernardino Machado – Proposta a Favor da Igualdade e da Emancipação das Mulheres*, Museu Bernardino Machado – Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, 1999.

ROSAS, Fernando y Brito, Brandão de (dir.), Lisboa: Bertrand Editora, 1996.

ROSADO, Nuno, *A Imprensa*, Nº 11, Série C, Lisboa: Ministério da Educação nacional Direcção-Geral do Ensino Primário, 1966.

ROSMANINHO, Nuno, *Nacionalidade e nacionalismo na historiografia artística portuguesa (1846-1935)* in *Vértice*, Nº 60, 1994, pp. 17-30.

ROUBAUD, Maria Luísa, «O Verde Gaio: Uma política do corpo no Estado Novo» in Castelo Branco, Salwa e BRANCO, J. Freitas (ed.), *Vozes do Povo a folclorização em Portugal*, Oeiras: Celta Editora, 2003, pp. 337-353.

SAGUER, Theophilo, *Pedagogia Musical: O ensino de Solfejo*, Lisboa, Imprensa Lucas, 1931.

SADIE, Stanley, (ED.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vols. 20, Londres, Macmillian, 1989.

SALAZAR, A. Oliveira, *Discursos e notas políticas*, 6 vols., Coimbra, Coimbra Editora, 1935 ss.

SARKISSIAN, Margaret, «Gender and Music» in Mayers (ed.), *Ethnomusicology: an Introduction* in *The Norton/Grove Handbooks in Music*, New York, London, W.W. Norton and Company, 1992.

SMALL, Christopher, *Música Sociedad Educación*, Madrid: Alianza Música, 1989.

SANTOS, Graça dos, *O espectáculo desvirtuado – o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*, Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

SANTOS, Júlio Eduardo dos, *Evocação da obra de D. Emma Romero Santos Fonseca da Câmara Reys*, Olisipo: Boletim do Grupo «Amigos de Lisboa», Ano XXXII, Nº 125-126, Enero-Julio 1969, p. 56.

SANTOS, Rogério, «Nos 75 anos de emissões regulares de rádio – Histórias de pioneiros in *Observatório*, Nº 2, Noviembre de 200, pp. 127- 127-136.

SARDINHA, José Alberto «Armando Leça e o primeiro levantamento músico-popular realizado em Portugal», in *Revista Faculdade Sociais e Humanas*, Nº 6, pp. 345-376.

SARAIWA, António José e Lopes, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, (4º ed.), Porto Editora, s.f..

SASPORTES, José, *História da Dança em Portugal*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

SCHOWALTER, Elaine, «A critica Feminista no Deserto» in *Género, Identidade e desejo, Antologia Critica do Feminismo Contemporâneo*, Lisboa: Livros Cotovia, 2002, pp. 37-74.

SCOTT, Joan W., «A Mulher Trabalhadora» in *Historia das Mulheres Ocidentais*, (Georges Duby e Michelle Pierrot dir.), Porto: Edições Afrontamento, 1994.

SEIXAS, Maria Augusta Anselmo, *Virgínia Quaresma (1882-1973): a primeira jornalista portuguesa*, (Texto Policopiado), Coimbra: Faculdade de Letras, 2004.

SERRÃO, Joel, *Pequeno Dicionário de História de Portugal*, Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1976.

SILVA, Agostinho, *Guia de leitores: notas críticas de bibliografia moderna*, Lisboa: Agostinho da Silva, [1941?].

SILVA, António Cunha, *A Sonata Saudade*, Matosinhos: Câmara Municipal, 2004.

_____ *Solfeos Autógrafos de compositores portugueses, servindo de complemento aos exercícios graduados de solfeio de Tomás Borba*, Lisboa, Valentim de Carvalho, 1921, pp. 29-34.

SOUSA, António de - *A Construção de uma Identidade: Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Editora Cosmos, 2006.

SOUSA, José Manuel Motta, Veloso, Lúcia Maria Mariano, *História da Imprensa periódica portuguesa, subsídios para uma bibliografia*, Coimbra: Oficinas «Coimbra Editora Lda.», 1987.

SOUSA, Jorge Pedro, *Elementos de jornalismo Impresso*, Brasil: Letras Contemporâneas, Oficina Editorial Lda, 2005.

STEGAGNO, Mathias, *Historia do Teatro Português*, Lisboa, Portugália editora, 1964.

SUSO, Cármen Rodriguez, *Prontuário de Musicologia*, Barcelona: Editora Clivis, 2002.

TAVARES, Manuela, *Movimentos de Mulheres em Portugal décadas de 70 e 80*, Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

TAVARES DE BRITO, Margarida Maria Acciaiuolo, *Os Anos 40 em Portugal, O País, o Regime e as Artes* Vol. I, (Dissert. de Doutoramento em História da Arte Contemporânea), Lisboa: FCSH, Universidade Nova de Lisboa, Junho 1991.

TAVARES SILVA, Maria Regina y Vicente, Ana, *Mulheres portuguesas: vidas e obras celebradas: vidas e obras ignoradas* Lisboa: Comissão para a Igualdade e Direito das Mulheres, [198-?].

TENGARRINHA, José, *Imprensa e Opinião Pública em Portugal*, Coimbra: Minerva, 2006, p. 157.

TOSCANO, Manuela, «Sinfonia ‘A Pátria’ de Vianna da Motta: latência de modernidade» in *Revista de Musicologia*, Nº 2, 1992, pp. 185-198.

TRAQUINA, Nelson, Cabrera, Ana, Ponte, Cristina y Santos, Rogério, *O Jornalismo português, em análises de casos*, Lisboa: Caminho Nosso Mundo, 2001.

TRINDADE, M. y TERESA CASCUDO, *José Vianna da Motta: 50 Anos depois da sua morte*; Instituto Português dos Museus, Lisboa, 1998.

TUSELL, Javier, «Franquismo e salazarismo in *O Estado Novo: das origens ao fim da Autarquia 1926-1959*, Vol. I, Lisboa: Editorial Fragmentos Lda, 1986.

VILAÇA, Alberto «Núcleo de Trabalhadores Intelectuais de PCP em 1931-1932» in *Vértice*, N° 70, 1996, p. 55-60.

VAQUINHAS, Irene, *As mulheres no mundo contemporâneo: história comparada*, Coimbra: Faculdade de Letras, 2005.

_____ “*Senhoras e Mulheres*” na *Sociedade portuguesa do Século XIX*, Lisboa: Edições Colibri, 2000.

_____ *Entre Garçons e fadas do lar: estudos sobre as Mulheres na Sociedade Portuguesa do século XX*, Coimbra: Gabinete de Publicações da F.L.U.C., 2004.

VICENTE, Ana, *Direitos das Mulheres/Direitos Humanos*, Lisboa: Minerva do Comercio, Lda (Cadernos Condição Feminina), Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 2000.

_____ *Os Poderes das Mulheres, Os Poderes dos Homens*, Lisboa: Gótica, 2002.

VERÍSSIMO, Maria Helena Oliveira Ângelo, *A Classe dos jornalistas nos anos 30/40: Elite do Estado Novo*, (Texto Policopiado), Lisboa: Instituto Superior de Ciencias Sociales do trabalho y Empresa, 1998.

VERISSIMO SERRÃO, J., *História de Portugal*, 12 vols., Lisboa, Verbo, 1977-1990.

WILDE, Oscar, *El Crítico como Artista*, Buenos Aires: Espasa – Calpe Argentina S.A., s.f.

0.4.9. Infografía

<http://www.artistasportugueses.blogspot.com> [accedida el 15 de Mayo de 2009]

http://www.geneall.net/P/per_page.php?id=131641 [accedida el 15 de Mayo 2009]

<http://museus.azores.gov.pt/museus/noticias/default.aspx?museu=4&page=1&id=76&cat=0> [accedida el 15 de Mayo de /2009].

Imágenes del epistolario de Francine

Foto ep. 1 <http://www.instrumenta.org/cms/pirhc>

Foto ep. 2 http://ocne.mcu.es/publicaciones-vernoticia.asp?l=es&id_noticia={231A51C6-B122-4E3D-BE6103FFD65E0A0BB}

Foto ep. 3 http://naoutramargemeuropa.blogspot.com/2008_12_01_archive.html

Foto ep. 4 http://acpc.bn.pt/espaios_autores/e23_cochofel_joao_jose.html

Foto ep. 5 http://portuguesemusicandmusicians.blogspot.com/2009_03_01_archive.html

Foto ep. 6 <http://theazoresislands.blogspot.com/2007/12/sao-jorge-music-and-dancing.html>

Foto ep. 7 http://portugal.poetryinternationalweb.org/piw/cms/cms/cms_module/index.php?obj_id=10418

Foto ep. 8 <http://freguesiademassama.blogspot.com/2009/11/3-rua-vitorino-nemesio.html>

Foto ep. 9 (bibliografía: *Boletim do Conservatorio Nacional*, vol. I, nº 2, Lisboa: Ramos, Afonso & Mota, Lda, Ano Escolar 1947-48, p. 20)

Foto ep. 10 (bibliografía: APMG)

- Foto ep. 11 http://portuguesemusicandmusicians.blogspot.com/2009_03_01_archive.html
- Foto ep. 12 http://www.geneall.net/P/per_page.php?id=46741
- Foto ep. 13 <http://almenara.blogs.sapo.pt/4531.html>
- Foto ep. 14 <http://www.apao.web.pt/musicologos/kastner.htm>
- Foto ep. 15 <http://cvc.instituto-camoes.pt/figuras/irenelisboa.html>
- Foto ep. 16 <http://ascausasdajulia.blogspot.com/2008/07/manuela-porto-que-recriou-o-mundo-dos.html>
- Foto ep. 17 <http://anapaulafitas.blogspot.com/2010/06/dn-surpresas-do-jornalismo.html>.
- Foto ep. 18 <http://www.cm-striso.pt/index.php>
- Foto ep. 19 _____
- Foto ep. 20 <http://www.theblues-thatjazz.com/en/classical/635-vincentdindy>
- Foto ep. 21 <http://www.mulheresaolhar.blogspot.com/2008/09/adolfo-casais-monteiro.html>
- Foto ep. 22 <http://nescritas.com/poetasapaixonados/listapoesiasdeamor/1983/03/>
- Foto ep. 23 <http://www.saudosistadofuturo.blogspot.com>
- Foto ep. 24 <http://dererummundi.blogspot.com/2008/12/antnio-srgio-educao-nacional-1933.html>
- Foto ep. 25 <http://www.pcp.pt/actpol/temas/100-bento-jesus-caraca.html>
- Foto ep. 26 (bibliografía: *Boletim do Conservatorio Nacional*, vol. II, nº 1, Lisboa: Ramos, Afonso & Mota, Lda, Ano Escolar 1950-51, p. 20)
- Foto ep. 27 <http://portugal.poetryinternationalweb.org>.
- Foto ep. 28 (bibliografía: *Jorge Croner Vasconcellos vida e obra musical*, Lisboa: Musicoteca, 1992, p. 22)
- Foto ep. 29 <http://www.vejambem.blgospot.com/2007/07/jos-gomes-ferreira-e-musica-portuguesa.html>

- Foto ep. 30 http://portuguese music and musicians.blogspot.com/2009_03_01_archive.html
- Foto ep. 31 <http://www.topatudo.blogspot.com/2010/04/efemeride-jose-julio-sousa-pinto-pintor.html>
- Foto ep. 32 <http://www.geneall.net/P/per-famous.php.html>
- Foto ep. 33 http://www.naoutramargemeuropa.blogspot.com/2010_01_01_archive.html
- Foto ep. 34 <http://www.ruinepomucneo.blogspot.com/2010/02/madeira-normal-na-obra-de-maria-lamas.html>
- Foto ep. 35 http://www.suggia.weblog.com.pt/arquivo/2005_07.html
- Foto ep. 36 <http://www.forum.ge/?f=94&showtopic=33748973&st=30>

0.4.10. Índice de siglas

AAML	Academia de Amadores de Música de Lisboa
A.F.P.P.	Asociación Femenina Para la Paz
AIC	Academia de Instrumentistas de Cámara
AIHE	Archivo del Instituto Histórico de la Educación
AMDM	Archivo del Movimiento Democrático de las Mujeres
APMG	Archivo Particular de Madalena Gomes.
ARDP	Archivo de la Radio Difusión Portuguesa
B	Música de Baile
CCM	Círculo de Cultura Musical
CN	Conservatorio Nacional
CL	Cuarteto de Lisboa
CML	Cámara Municipal de Lisboa
CT	Música de concierto
CTNSC	Coro del Teatro Nacional de San Carlos.
EF	Sala Estufa-Fría

EN	Emisora Nacional
FCG	Fundación Calouste Gulbenkian
FNAT	Fundación Nacional para Alegria en el Trabajo
GM	Sala Gimnasio
IA	Instituto Alemán
IF	Instituto Francés
II	Instituto Italiano
IP	Sala Império
IPPC	Instituto Portugués de Patrimonio Cultural
JMP	Juventud Musical Portuguesa
MO	Música orquestal
MC	Música de Cámara
MCL	Música coral
MF	Música Filarmónica
MPF	Mocedad Portuguesa Femenina
MVF	Museo Verdades de Faria, Cascais
OP	Ópera
OS	Obras solísticas
OSEN	Orquesta Sinfónica de la Emisora Nacional
OSN	Orquesta Sinfónica Nacional
OSP	Orquesta Sinfónica Portuguesa
PL	Teatro Politeama
RCP	Radio Clube Português
RDP	Radio Difusión Portuguesa
SCDL	Sociedad Coral Duarte Lobo
SCL	Sociedad de Conciertos de Lisboa
SNBA	Sociedad Nacional de Bellas Artes
SIN	Secretariado de Propaganda de la Información
SMC	Sociedad de Música de Cámara
SPN	Secretariado de Propaganda Nacional

TC	Teatro Coliseo de Lisboa
TN	Teatro Nacional
TSC	Teatro San Carlos
TSL	Teatro San Luis
TT	Teatro Tivoli
UPP	Universidade Popular Portuguesa

c.	compás
cc.	compases
cfr.	confrontar
cj.	caja
cont.	continuación
ct.	cota ¹¹
ded.	dedicada
doc.	Documento
Ejec.	ejecución
ep.	epistolario
inc.	incompleta
inf.	información
ms.	manuscrito

P-Lan Lisboa, Archivo Torre do Tombo

P-Ln Lisboa, Biblioteca Nacional

P-Pm Oporto, Biblioteca Pública Municipal

s.e. sin editora

s.f. sin fecha

s.i. sin identificación

s.l. sin identificación de lugar

s.t. sin título

¹¹ N de A. Señal o número utilizado para clasificar o indicar la localización de un documento, lo mismo que signatura.

transc. transcripción

vol. volumen

vols. volúmenes

**1. ENTORNO POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL DE
PORTUGAL A FINALES DEL SIGLO XIX Y DURANTE
EL SIGLO XX**

1. ENTORNO POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL DE PORTUGAL A FINALES DEL SIGLO XIX Y DURANTE EL SIGLO XX

1.1. Aspectos Musicales, estilísticos y analíticos de la República

Para una mayor claridad del presente apartado se ha dividido en tres puntos referenciales; siguiendo un criterio histórico, hemos situado a Francine en esas etapas. Estas fechas van de 1890 a 1925; de 1926 a 1974 y de 1975 a 1990.

De 1890 a 1925¹²

A finales del siglo XIX, varios fueron los factores que contribuyeron a una mayor apertura de Portugal a movimientos político-culturales exteriores, tales como el progreso de las ideas republicanas, socialistas y positivistas.

Portugal vivió una crisis financiera originada por el *Ultimatum Inglés*¹³ de 1890, que colocó al país en una difícil situación económica, lo que contribuyó, sin duda alguna a la ascensión de una nueva fuerza política que sería el Partido Republicano. Portugal tenía una industria claramente dependiente del exterior, hecho lo que agravó y provocó, a finales del siglo, una economía muy precaria.

En este sentido, la República no constituyó una ruptura con los procesos culturales en curso, sino una «*aceleración de la dinámica social, política e ideológica*»¹⁴ iniciada en las conmemoraciones de 1890. Este reflejo se extendió a las manifestaciones musicales, operísticas y teatrales, definido como

¹² N de A. En 1894 nació Francine Germaine Van Gool Benoit.

¹³ Fue un ultimátum del gobierno británico a Portugal en el sentido de éstos retirasen sus fuerzas militares existentes en el territorio comprendido entre Mozambique, Angola y Zimbabwe.

¹⁴ Carvalho, Mário Vieira de, *Razão e Sentimento na Comunicação Musical*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, p. 158 y ss.

«asimilación tardía del paradigma del iluminismo como comunicación artística»¹⁵, que toma cuerpo en las clases burguesas y en el poder conquistado por ellas.

En palabras de Vieira de Carvalho, este proceso de asimilación tiene dos principios claros aplicados a la «*estructura y función*»¹⁶. Cuando se pretendió que el TT (Teatro Nacional) cumpliera tales modelos normativos en el proceso de comunicación, se produjo el contrario. Éste se dejó guiar por el tipo de espectáculos vigentes en el TSC (Teatro de San Carlos), ambos orientados al gusto italiano, sin intención de ilustrar y enaltecer la escena portuguesa.

Como atestiguó José Sasportes «*ha fracasado la misión que debería ser suya, de fomentar el florecimiento de una Escuela nacional de canto y danza*»¹⁷. Solamente se empezó a debatir el modelo de TSC a partir de la década de los ochenta, cuando las intenciones republicanas se hacían sentir en la platea, y el repertorio wagneriano, a pesar de haber sido solicitado, no traducía un estilo de ópera a la que el público estuviera acostumbrado.

En competencia al TSC, simpatizantes republicanos crearon en un espacio cuya función recreativa fueron actividades de foro operístico y lúdico, sirviendo como árbitro de los destinos musicales, dado que la «*música pura no dejaba de constituir una excepción*»¹⁸. Hablamos del TC (Teatro Coliseo) donde se presentaba un modelo heterogéneo, distinto del modelo italiano del TSC.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ Sasportes, José, *Historia da Dança em Portugal*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p. 179.

¹⁸ Branco, Luís de Freitas, *A Música em Portugal*, Lisboa: Escola tipográfica da Imprensa Nacional de Lisboa, 1929, p.23.

Con los Republicanos en el poder, se produjeron grandes cambios en la cultura portuguesa, por lo que respecta a la estabilización de los conciertos públicos. Se crearon nuevas orquestas, estableciéndose una mayor regularidad en las temporadas de conciertos. En este momento se asistió a la clausura del TSC (1910).

En 1920, fue reinaugurado por iniciativa de gobierno del Sidonio Paes, volviendo a tener la importancia¹⁹ perdida. Sólo así se entiende que en el desarrollo cultural de la República, el *snobismo* conquistara un espacio social en un momento en que Portugal se preparaba para dar los primeros pasos en la música absoluta en los conciertos públicos.

Por otra parte, la cultura portuguesa se vio reforzada por una ideología nacional de índole decadente, y reflejada en varias obras literarias de la época. La obra sinfónica *A Patria* (1895) de José Vianna da Motta, compositor y pedagogo portugués, fue representativa de este sentimiento nacional, mostrando un nuevo aliento y un cambio ideológico después de la implantación de la República. Este compositor tuvo un significado especial en la música portuguesa en general y en el CN (Conservatorio Nacional) en particular, dado su interés por las temáticas de cariz nacional, que a pesar de estar llenas de influencias extranjeras, lograron cambios en el contexto portugués.

Otro cambio se produce al final de la monarquía, en 1910, donde se percibe un cambio positivo en el ambiente cultural y musical. Con la ascensión de una clase media, con mejores salarios, surgen nuevos intereses, contemplándose un mayor número de alumnos de música en el Conservatorio.

¹⁹ Branco, João de Freitas e Duarte de Almeida, Jayme, *O Teatro de S. Carlos 1793-1956: a história de um grande teatro lírico*, Lisboa Castor, 1956, p. 218.

El siglo XX fue un período tenso en su evolución, pero al mismo tiempo:

«[...] prodigioso en el desarrollo técnico donde se entrecruzan intereses, solicitudes venidas de todas las partes [...] y la abundancia de material que incluso desorienta o desorientará, sobre todo, al presentir la existencia de tanto arte sin poder ponerle los ojos encima [...]»²⁰.

Se abrieron las puertas a nuevas opciones por lo que hablar de una corriente única y un lenguaje común a todos, como en épocas anteriores, se volvió demasiado ficticio como nos explica Francine Benoit. Según su punto de vista, todavía en la obra de Stravinsky, se podían redefinir las bases de la música moderna; el compositor surge en función de la obra y no al contrario²¹. En sus analogías, la obra de Bach y Stravinsky:

«[...] sintetizan una época y preanuncian el devenir de nuevas tendencias, [...] deudoras de un modo u otro de aquello que las antecedió...son hombres de moda; pero siempre sucede que la moda se sirve de ellos, o ellos sirven a la moda, aunque en una proporción variable [...]»²².

El compositor que mejor sintetizó las tendencias de su época y proyecto la herencia de tiempos anteriores fue Johann Sebastián Bach; aunque no se puede negar la autonomía de su arte, sus recursos se bastan por sí mismos. Por eso no necesitó aproximarse a otras manifestaciones culturales:

«[...] la pintura (color), la escultura (volumen) la literatura (imágenes evocadas por la palabra) [...] nadie lo discute, tienen

²⁰ Conferencia ms, Benoit, Francine, *La Música, sus Modalidades y su Historia*, 1943, Lisboa, p. 6, APMG. Cfr. Cuadro Cronológico de Conferencias, Anexo A.

²¹ Dalhlhaus, Carl, *Fundamentos de la Historia de la Música*, Barcelona: Editorial Gedisa 2003, pp. 29-44.

²² Cfr. Cuadro Cronológico de Conferencias, Anexo A.

su parte de contenido filosófico y expresión simbólica atribuidas a la obra artística, sea del género que sea»²³.

El 5 de Octubre de 1910 cuando contaba con apenas 16 años, Francine asistió a la instauración de la *I República*, que despertó una nueva conciencia en la sociedad portuguesa, libre de corrupción según el ideal republicano de patria y sociedad. Se encontró con un país en crisis, desde las élites intelectuales al descontento popular. En este sentido, se fraguaron la laicización de la sociedad, los derechos del trabajador, las libertades y algunas mejoras en el campo de la alfabetización que culminaron, dada la falta de reformas serias, en la fragilidad del régimen, conduciendo a un poder autoritario en ascenso²⁴. Así se explica que en Portugal la cultura musical estuviera dominada, durante el siglo XIX, por el modelo de ópera italiana, observándose una ausencia y sistemática en las salas de conciertos²⁵.

No obstante, el repertorio para canto y piano, tan divulgado por Francine Benoit, tuvo un desarrollo tardío, revelando sus primeras manifestaciones a finales del siglo XIX y principios del XX, debido al contacto con la realidad europea. Esta situación no se dio en otros países una vez que tales obras ya habían sido reconocidas por los compositores franceses y alemanes.

²³ Francine Benoit describe los precursores de Bach y el aprovechamiento de lo pasado: «[...] *Para eso, es cierto, la fertilizó, la magnificó con la contribución personal de inaudita grandeza y profundidad, bien en emoción, bien en inteligencia. Sin embargo, Bach, tradicionalista, tenía una independencia del carácter del que muy pronto dio pruebas; Bach, innovador, lo era sin alardes, y lejos de admitir de buena gana todas las innovaciones. Lo que él era, sin teorías engañosas, y que su extraordinaria vitalidad mantiene en la actualidad como la más presente de todas las obras del pasado, es aquello que llamaremos un músico total. Resalta luminosamente de su obra que la música queda por ella sola a ser todo: principio, medio y fin. ¿Para hablar de Dios y servir a Dios, en el concepto de Bach?*». Conferencia ms, *De Bach a Stravinsky*, 1944, Algarve, p. 1, APMG. Cfr. Cuadro Cronológico de Conferencias, Anexo A.

²⁴ En este sentido, tendrá lugar el integralismo lusitano, doctrina política surgida en Portugal en el año 1914. António Sardinha fue su exponente máximo. En la revista 'Nação Portuguesa', defendió el regreso de la *monarquía orgánica tradicionalista antiparlamentaria* de tendencia concentradora (nacionalismo).

²⁵ Benoit, Francine, «Panorama Histórico Musical» in *Portugal Maravilhoso*, Lisboa: Universo, 1952, pp. 445-450.

Para José Bettencourt²⁶ esta manifestación tardía fue consecuencia del contexto social portugués que, desde las invasiones francesas a la difícil institución del Régimen liberal no hizo sino establecer unas funciones musicales donde la inspiración de sentimientos era confundida con calidades innatas²⁷. Tal preocupación dominante a finales de siglo se centró en la «*individualización nacional a la par que la universalidad de la cultura*»²⁸. De este modo, se atribuye la falta de expresión musical en lengua portuguesa al papel representado por la burguesía, acostumbrada a los modelos cultivados en las sociedades europeas, sin dar espacio a la lengua propia²⁹.

Sobre la falta de un lenguaje nacional, Teresa Cascudo³⁰ nos dice que Portugal no se mantuvo alejado de los acontecimientos europeos, pero el nacionalismo se sintió en la obligación de pensar y repensar de qué manera se podría contribuir al fortalecimiento nacional dentro de la concertación mundial.

Ya para Paulo Ferreira de Castro, todo este proceso musical estaba relacionado con la desnaturalización de la cultura portuguesa, en gran medida provocada por la excesiva importación y aplicación de modelos venidos de Italia. La problemática generada en torno a los italianismos y germanismos en Portugal está [para el musicólogo] «*en la medida en que la cultura musical portuguesa de la época, independientemente de sus debilidades específicas, se*

²⁶ Bettencourt, José, *O essencial sobre música portuguesa para canto e piano*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999.

²⁷ Branco, João de Freitas, *Alguns aspectos da música contemporânea*, Lisboa: Edições Ática, 1960, p. 39.

²⁸ Cruz, Maria Antonieta de Lima, *História da Música portuguesa*, Lisboa: Editorial dois Continentes, 1955, p. 217.

²⁹ N de A. La primera referencia al repertorio para canto y piano surgió en 1918, titulada *Canções de Saudade e Amor*, del compositor Ruy Coelho con poemas de Afonso Lopes Vieira.

³⁰ Cascudo, Teresa, «A década da invenção de Portugal na música erudita» (1890-1899) in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Nº 10, 2000, p. 181.

*integra en el panorama general de la música europea del siglo XIX*³¹. En suma, toda la polémica en torno a las figuras mediáticas de dicho siglo, refleja, nada más las posiciones ideológicas de los mismos.

También Francine había escrito un artículo en la revista *Ilustração* con el título “A Arte Musical Portuguesa”, afirmando convencida que el arte musical no existía de forma afirmativa para imponerse como escuela, dado que se presentaba fuertemente absorbido y no enriquecido por las influencias extranjeras.

«[...]Jesto es, no tenemos todavía un volumen de obras musicales con caracteres y estilo puramente portugueses ni con una fuerte base constructiva y factura cuidada [...]»³².

Como nos explica Cascudo, las obras musicales de Alfredo Keil y José Vianna da Motta podrían ser entendidas como propuestas para la modernización de la música de Portugal; sin embargo, afirma que fue en la segunda mitad del siglo XIX cuando se discutieron las bases para lograr la modernización de la composición en lengua lusa, los temas retirados de la literatura o de tradición popular en las obras musicales, entendidos muchas veces como la principal fuerza motriz para una obra nacional³³.

³¹ Castro, Paulo Ferreira de «O que fazer com o Século XIX? – Um Olhar sobre a Historiografia Musical Portuguesa» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Nº 2, 1992, p.174.

³² Benoit, Francine, *Ilustração*, Nº 65, 1938, p. 23.

³³ En este artículo, la autora hace un estudio profundado sobre la ‘Invención de la tradición’; ‘Tradición popular’, apoyada en el análisis de varios documentos como el estudio de Teófilo Braga sobre ‘A Música Portuguesa’ y el trabajo de Manuel Ramos, Greenfield de Melo sobre ‘A Música popular portuguesa’ entre muchos otros. Cit in Cascudo, Teresa, «A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)» in *Revista de Portuguesa de Musicologia*, Nº 10, 2000, pp. 184-208.

1.1.1. Importación de los modelos europeos

Las obras de Vianna da Motta y Alfredo Keil reflexionan sobre el contexto socio-cultural portugués, no sólo con el redescubrimiento de los modelos europeos, sino también con el folklore. Obras como *Sinfonía A Patria*³⁴ y *Serrana* fueron consideradas como obras de referencia en el sentido histórico de la expresión, a pesar de las polémicas que levantaron³⁵.

Sobre la obra del primero, se puede decir que en sus embrionarias experiencias en el campo de la composición, adoptó los géneros musicales dominantes del siglo XIX, considerados como los primeros géneros nacionalistas, según Lopes-Graça³⁶.

En cuanto a *Serrana*, de Alfredo Keil, el investigador Luís Raimundo hace una lectura de la obra, concluyendo que a pesar de sus problemas estilísticos (característica común a varias obras dramáticas del siglo XIX) fue considerada durante el siglo XX como una ópera nacional que funcionó como filtro de las corrientes internacionales, haciendo uso del elemento popular (melodía) unido al uso de materiales e inspiración en el contexto europeo³⁷, descrita por Francine como «*documento siempre válido en una época de variados y desligados acometimientos musicales*»³⁸.

³⁴ N de A. Es importante señalar que uno de los críticos musicales más destacados, defensor ultranza del wagnerismo y de la obra *Sinfonía 'A Patria'* fue António Arroyo, periodista en la revista *Amphiom*.

³⁵ *Ibidem*, p. 223.

³⁶ Lopes-Graça, Lopes, *Vianna da Motta. Subsídios para una biografía incluindo 22 cartas do autor*, Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

³⁷ Raimundo, Luís, «Para uma leitura dramatúrgica e estilística de 'Serrana' de Alfredo Keil» in *Revista de Portuguesa de Musicologia*, Nº 12, pp. 227-274.

³⁸ Benoit, Francine, «A Propósito da Ópera Mérope de Joly Braga Santos» in *Vértice*, Nº 225, Junho de 1962, p. 333.

En 1910, año de la concepción de la marcha *A Portuguesa* de Alfredo Keil con libreto de Henrique Lopes Mendonça, se vivían momentos difíciles en el país, a nivel político, religioso e incluso cultural; se asistía a la caída de la Monarquía y a la instauración de la República en un país donde imperaba la fragilidad de la conciencia crítica y se convertía en juguete de los propios sentimientos que ocupan el lugar de la razón. *A Portuguesa* surge para recordar reminiscencias de la Marsellesa y del fado reflejando el carácter sentimental tan característico del alma portuguesa, así como su ansia ardiente de libertad³⁹.

Este hecho es constatado por Francine Benoit en un artículo donde argumenta que dicha obra no fue pensada para constituir un himno nacional, sino más bien para caracterizar el periodo más crítico de la sociedad portuguesa⁴⁰. De ahí que Benoit considere poco ajustada su readaptación como himno; cuestionando los problemas originados, principalmente, por la mala asociación de letra y música⁴¹.

1.1.2. ¿Hay o no hay una ópera portuguesa?

Corría el año de 1917 cuando se produjo la primera tentativa dictatorial con Sidónio Paes, momento que coincidió con el milagro de Nuestra Señora

³⁹ Leite, Teixeira, *Como nasceu a portuguesa*, Lisboa: Edições Terra Livre, 1978, p. 28. Explica el contexto que dio origen a la obra musical y consecuentemente a su adopción a Himno Nacional.

⁴⁰ Benoit, Francine, *Prosódia Musical* in *Vértice*, Nº 139, Abril de 1955, pp. 221-224. Comenta la afirmación de Honegger «el pueblo francés no canta [en el libro] *Incantation Aux fossiles*», comentando que el caso concreto portugués será: «el pueblo portugués canta poco». Propone un análisis de la prosodia nacional en torno de la canción *A Portuguesa* y del *Himno de la Mocedad Portuguesa* (masculino), y del problema de la ejecución vocal de las mismas. Concluye el artículo con una observación muy irónica: «deturpaciones, deformaciones, anomalías no se pueden tener en cuenta, dado que viven de *apariencia de naturalidad*, promovida por las radios que *apestan el aire portugués!*».

⁴¹ Conferencia ms, Benoit, Francine, *Algumas palavras sobre 'A Portuguesa'*, 1946, Voz do Operário, pp. 1-5, APMG.

de Fátima. Finalmente se culminó con su asesinato, trae el cual simple hecho de relacionar la figura del estado con la imagen de la virgen es reveladora de la gran intervención del clero en la político-cultural del país.

El compositor que mejor ilustró el nacionalismo populista fue Ruy Coelho, situando en la acción operística las figuras políticas nacionales, dejando de lado los valores estético-ideológicos. Ruy Coelho se reveló como un músico de base folclórica dedicado a investigar en los ideales clásicos, wagnerianos, modernistas y simbolistas, pasando así mismo por el integralismo. Rápidamente logró la protección del SPN (Secretariado de Propaganda Nacional) de António Ferro.

Según Fernando Lopes-Graça, la obra de Ruy Coelho es portadora de una cultura de recreo dotada de falta de seriedad; ésta y otras muestran falta de sentido constructivo, y de conocimientos sólidos de composición. La misma opinión es compartida por Francine cuando califica la obra de este músico de panfletaria, de inspiración pucciniana, reveladora de falta de organización y de desprecio por una de las virtudes básicas del arte portugués: el amor a la lengua⁴².

Sobre la vieja cuestión *¿Hay o no hay ópera portuguesa?*⁴³, tantas veces cuestionada por Francine Benoit, se puede constatar su opinión sobre cuáles son los caminos que hay que recorrer, y cómo combatir las óperas de Ruy Coelho. Afirma que existen compañías portuguesas pero, al final, de ópera extranjera, que se agrupan para integrar elementos nacionales; pero se diluyen sin un balance. Considera la capital portuguesa como un medio donde:

⁴² Cfr. «A Propósito da Opera Mérope de Joly Braga Santos» *Op. Cit.*, p. 333.

⁴³ Cfr. «Ópera portuguesa» *Op. Cit.*, pp. 4-10.

«[...] obras italianas elevadas – o francesas por un acaso raro de escasa iniciativa, - son [hechas] en italiano, - del que nadie se queja, sirviendo la italianización provocada por la ‘vieja y noble tradición de S. Carlos’, que todavía no ha dado [vendido] el alma de todo al creador»⁴⁴.

Francine reconoce que lo más común en el público portugués es aplaudir la «individualidad de marca, la figura (vocal) que arrebat»⁴⁵, no obstante, defiende la urgencia en producir obras portuguesas, y que para ella no se tenga que adoptar un pseudónimo con el fin de evitar la eterna enfermedad nacional de la intolerancia, circundada de mezquindades que dominaban el espacio musical abriendo el paso a: «hiervas, ortigas, que ni los conejos aprovechan...»⁴⁶.

Con la participación de Portugal en la Primera Guerra Mundial, todos los esfuerzos iniciados se vieron truncados en su desarrollo, la crisis económica se agravó, dando lugar a huelgas, motines y perturbaciones, que desembocaron en una inestabilidad general de los partidos republicanos, dando origen a manifestaciones de carácter autoritario, como fue el golpe militar del 28 de mayo de 1926, liderado por el general Gomes da Costa, que condujo a la posterior dictadura militar conocida como el Estado Nuevo.

En este contexto nos encontramos con un país en constante cambio, sobre todo en las dos principales ciudades, Oporto y Lisboa. En los años veinte, asistimos a la decadencia del teatro y la ascensión de los teatros de revista responsables de los cambios de costumbres y de gustos⁴⁷.

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 4.

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 10.

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ França, José Augusto, *Os Anos Vinte em Portugal*, Lisboa: Editorial Presença, 1992, p. 107.

1.1.3. La ciudad de Oporto y Bernardo Moreira de Sá

En un país marcadamente interiorizado por modelos italianos, surge el interés de cambiar la praxis con el fin de desarrollar la «*exhibición del yo*», y la independencia de las salas de conciertos, proporcionando el debido distanciamiento entre el emisor y el público, intentando cumplir una función educativa. Tal iniciativa se da en la ciudad de Oporto gracias al esfuerzo y acción de Bernardo Valentín Moreira de Sá⁴⁸ y en Lisboa a Vianna da Motta, cuyo objetivo era la imposición de la música absoluta y el drama musical⁴⁹.

También la Sociedad de Cuartetos, el *Orpheon* Portuense, el Cuarteto Moreira de Sá, la SMC (Sociedad de Música de Cámara), la Asociación Musical de Conciertos Populares y la Asociación de Clase Musical de los Profesores de Instrumentos de Arco, fundada en 1906 vendrían a tener repercusiones en la creación del Conservatorio Municipal de Oporto en 1917 y en la reforma del Conservatorio Nacional en 1919. Ésta última liderada por Vianna da Motta, autor que se presentaba como serio defensor de una amplia educación musical, principalmente para aquellos que deseaban ser músicos. En realidad, es en la ciudad de Oporto donde los conciertos públicos tendrían un impacto y progreso mucho más tempranos, en virtud de estas iniciativas musicales⁵⁰.

1.1.4. La Real Academia de Amadores de Música

En Lisboa, la Real Academia de Amadores de Música, fundada en 1884 incrementó una notable actividad no sólo de carácter pedagógico, sino también

⁴⁸ Guerra, Rui Moreira de Sá e, *Moreira de Sá, Um renovador da cultura musical no Porto*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1997, p. 105 y ss..

⁴⁹ Dahlhaus, Carl, *La idea de Música Absoluta*, Idea Música, 1999.

⁵⁰ Cfr. *Moreira de Sá, Um renovador da cultura musical no Porto, Op. Cit.*, pp. 35-60.

impulsando la vida musical portuguesa. El pianista y pedagogo Alexandre Rey Colaço, que fue el primer profesor de piano de Francine, se convierte en una referencia dentro del mundo musical lisboeta, básicamente por la importancia que le dio a la música de cámara y, en concreto, al papel pionero de la SCL promovida por el musicólogo portugués de origen italiano Miguel Ângelo Lambertini, junto a Luis Freitas Branco, Vianna da Motta, António Joyce, Alberto Pedroso, Cecil McKee, entre otros. Además impulsó la iniciativa de organizar concursos de música de cámara destinados a compositores nacionales.

1.1.5. Miguel Lambertini, un impulsor

A pesar de la delicada coyuntura nacional, Francia despertaba a las nuevas corrientes y movimientos estéticos lo que ejercía una gran influencia en los compositores portugueses, como fue el caso de la canción nacional en las obras de Vianna da Motta, Francisco Lacerda, Luis Costa y Luis Freitas Branco entre otros.

En las palabras de Tomás Borba y Fernando Lopes-Graça Miguel Lambertini⁵¹ fue un:

«[...] activo impulsor del movimiento musical portugués, siendo uno de los promotores de conciertos Sinfónicos de Lisboa, [...] de la vieja y prestigiosa Sociedad de Música de Cámara; fundador de la efímera pero Gran Orquesta Portuguesa y promotor de concursos de música de cámara destinados a compositores portugueses»⁵².

⁵¹ Lambertini, Miguel Ângelo, *Industria Instrumental portuguesa*, Lisboa: Typ. do Anuario Commercial, 1914.

⁵² Borba, Tomás e Lopes-Graça, Fernando, *Dicionário de Música e Músicos Portugueses*, Lisboa: Figueirinhas, Vol. II, p. 89,

De igual modo por iniciativa de Lambertini se pudieron escuchar, a partir de 1900, en el Teatro Doña Amélia, actual S. Luis, la mayor parte de las composiciones por entonces desconocidas para el público portugués, como es el caso de Bach, Mozart, Beethoven, Haydn, Schumann, Tchaikovsky, Liszt, Weber, Franck, Debussy, Dukas, Strauss, Saint-Saëns y Wagner, las obras de este último tendrán una gran repercusión en la sociedad portuguesa.

Con el avance del siglo se asiste al resurgimiento de diversas sociedades de conciertos como tentativa de ampliación cultural, inspiradas en la estética francesa e inglesa, descrita por el escritor Eça de Queirós quien consideraba que la civilización resultaba carísima al tratarse siendo un producto de segunda mano, que no había sido hecho para Portugal, quedándose corto, o lo que es lo mismo desajustado a nuestra realidad⁵³.

1.1.6. Las Sociedades de Concierto

La clausura del TSC hizo despertar nuevas Sociedades de Concierto, tales como la SCL (Sociedad de Conciertos de Lisboa), fundada por Vianna da Motta en 1917 y la SMC dirigida por Júlio Cardona en 1919.

Las primeras orquestas de la capital surgen tras la implantación de la República, este es el caso de la Orquesta Sinfónica Portuguesa, dirigida por Pedro Blanch en 1911; la OSL (Orquesta Sinfónica de Lisboa) a cargo de David Sousa en 1913 y la Filarmonía de Lisboa dirigida por Francisco Lacerda en 1923, este último compositor, si bien tuvo una vida efímera, logró un elevado nivel artístico.

⁵³ Carvalho, Mário Vieira de, *“Pensar é morrer” ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sócio-comunicativos desde finais do século XVIII aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993, p.132.

Francisco Lacerda, discípulo de Vincent d'Indy, frecuentó la *Schola Cantorum*, igual que Francine Benoit; sin embargo, asumió un lenguaje musical impresionista; al mismo tiempo que el atonalismo y la emancipación de la disonancia ocupaban un sitio en el arte musical. Según Francine:

«[...] el análisis musical de la obra ‘*Les oiseaux qui s'en vont pour toujours*’, era una muestra de que el discípulo de Vincent d'Indy desarrollaba su propia estética al lado del impresionismo, convirtiéndose en el primer compositor portugués representativo de aquella corriente musical»⁵⁴.

De su trabajo como maestro, frente a la momentánea Filarmonía Portuguesa, Francisco Lacerda desarrolló un patrón de orquesta, apoyado en un proyecto de cooperativa coral-sinfónica, que revolucionó la música nacional con moldes nuevos y progresistas. Así, apoyado por varias personalidades de la vida cultural del momento, incluso la del musicólogo Antonio Arroyo, fundó la sociedad *Pró-Arte* con la ayuda de la revista *Eco Musical*, que por inusitado ‘Misterio’⁵⁵ sobrevivió solamente seis meses, debido a intereses empresariales/comerciales y de intriga política.

El TSC mantenía algunas afinidades con los modelos adoptados en el siglo XVIII prevalecía la herencia de los grandes reformadores de la ópera en detrimento de una concepción de «*música absoluta*» que provocaba un fuerte impacto en el público portugués⁵⁶.

Sin embargo, frente al nuevo gusto musical, los empresarios de ópera se sintieron obligados, a partir de 1883⁵⁷, a introducir algunas innovaciones como

⁵⁴ Bettencourt, José, *A música para piano de Francisco Lacerda*, 1987, p. 105.

⁵⁵ Freitas Branco Pães, Sidónio de, «O Mistério da Filarmonia: testemunhos para um ‘Processo Crime’» in *Arte Musical*, Nº 6,7,8/9,10/11, 12.

⁵⁶ Cfr. *Música Absoluta*, Op. Cit., pp. 5-19.

⁵⁷ Nery, Rui Vieira e Castro, Paulo Ferreira de, *Sínteses da Cultura Portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1996, p. 152.

la introducción de dramas wagnerianos, junto al habitual repertorio francés, tan característico del siglo XIX, y al corpus verista, favoreciendo la incorporación de la música germánica, por iniciativa del político João Arroyo⁵⁸.

1.1.7. Reapertura del Teatro San Carlos

Con la reapertura del TSC en 1919, surge una nueva visión cultural y educativa; el drama musical pasó a ser considerado no solamente en la platea sino también en el foso de la orquesta⁵⁹ a pesar de que la ópera no fue vista como un arte superior a la música instrumental; y así lo reitera Vianna da Motta cuando dice que la música wagneriana coincide y se contrapone a la vez a la tradición operística⁶⁰. En realidad, el presidente del gobierno Sidónio Paes dedica el teatro a la explotación representándose en la temporada 1919-1920 obras como *Manon*, *Madame Butterfly* y *Carmen*. Igualmente el TC había estado abierto a numerosas temporadas líricas con repertorio italiano⁶¹.

En suma, con la proliferación de otras músicas, como por ejemplo, la «*edad de jazz-band*», visible en el entusiasmo futurista de Antonio Ferro durante los años veinte, la música seria se presentaba con graves problemas de implementación, en momentos en que también la capacidad de adquisición de material radiofónico aumentaba y disminuían los músicos en el cine mudo⁶².

⁵⁸ João Arroyo (1861-1930) – profesor de derecho, ministro y político en los últimos momentos de la monarquía se ha dedicado a la arte musical como amator. Llegó a presentar una ópera en el TSC en 1907 inspirada sobre texto italiano extraído por Francisco Braga del romance mismo nombre del escritor Camilo Castelo Branco - “Amor de Perdição”. Fue muchas veces considerado el responsable por la introducción del wagnerismo en la música dramática portuguesa.

⁵⁹ Cfr. “*Pensar é Morrer*” ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sócio-comunicativos desde finais do século XVIII aos nossos dias, *Op. Cit.*, p. 173.

⁶⁰ Dalhlaus, Carl, *Estética Musical*, Lisboa: Edições 70, 1991, pp. 95-101.

⁶¹ Cfr. *Os Anos vinte em Portugal*, *Op. Cit.*, p. 108.

⁶² *Ibidem*, p. 110.

En las siguientes temporadas (1920-24) las manifestaciones musicales nacionalistas depositan en Wagner todas las aspiraciones, y más concretamente en la ópera *Parsifal*, concediéndole el lugar de héroe nacional, paralelamente a la figura del dictador Sidonio Paes. No tardará en surgir en la sociedad portuguesa preocupaciones serias y un debate ideológico en el cual los compositores no se quedaron al margen, debatiendo ante un problema de aculturación.

En el estreno de la *Tetralogía* de Wagner, durante la temporada 1908-1909, había tenido lugar la disminución del gusto por el teatro italiano. El TSC, rivalizaba con el TC de Lisboa, desencadenando una aceleración cultural nunca vista en lo que respectaba a las obras wagnerianas ante un público atento y entendido y el mero frequentador del teatro de ópera.

Para el musicólogo Paulo Ferreira de Castro, Wagner constituía una referencia en el debate ideológico nacional, en que el personaje de *Siegfried* fue visto como un «*héroe obrero y revolucionario*» en las columnas del periódico *A Batalha*. El drama wagneriano se convirtió en la década de los años veinte, en una fuente de inspiración en sus más variadas facetas, desde la literatura a la prensa, pasando por la filosofía y la estética, apareciendo sus óperas asociadas a las figuras políticas más destacadas de la época⁶³.

Se apeló a la presencia de la clase obrera, la prensa dió cobertura al surgimiento de los nuevos ricos que se mezclaban con la aristocracia, en una sala de exhibición, de ostentación y lujo, un lugar destinado a la recepción del puro

⁶³ N de A. En la obra de Mário Vieira de Carvalho, *Pensar é Morrer ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sócio-comunicativos desde finais do século XVIII até aos nossos dias*, Op. Cit. p. 176 confirma: «Un periódico monárquico llama Lohengrin al Ministro de las Finanzas, Afonso Costa (DIA, 28/3/1923). El presidente Sidónio Paes, es a por su vez, comparado a Parsifal por una escritora de derecha Diário de Lisboa, de 28 de Mayo de 1921.

arte. Como escribe Francine, hay mucha música superficial en lugar de una música profunda. El público va al TSC para apreciar el lujo, por eso dice:

«S. Carlos centraliza en esta época la vida elegante, diletante e intelectual de Lisboa. [...] La ópera es indudablemente también teatro, si bien para unos se trata de un teatro deteriorado y para otros, teatro inútil»⁶⁴.

De este modo, el desarrollo cultural portugués que avanzaba al encuentro de las vanguardias, abría un espacio para el *snobismo*, por lo que el compositor Sérgio Azevedo dice que parecer culto era todavía más importante que serlo⁶⁵. Se trataba, en realidad, de la asimilar novedades importadas que estaban lejos de acomodarse la mentalidad portuguesa de la época, ante los condicionamientos político-sociales.

Así es en la primera mitad del siglo XX el país se presentaba receptivo a la modernidad que ganaba terreno en las sociedades europeas, motivo por el cual algunos compositores se interesaban por las tendencias musicales surgidas a comienzos de siglo.

1.1.8. Ruy Coelho: ¿un pseudofuturista?

Retomando al compositor Ruy Coelho, dado que se trató de una de las figuras más representativas del arte musical portugués, éste destacó en la música dramática, aunque también fue autor de música para piano y sinfónica. A lo largo de su vida fue objeto, de serias críticas y ataques como gran respon-

⁶⁴ Benoit, Francine, *Opera também é Teatro, Arte e letras do* «Diário de Notícias» de 21 de Maio de 1955, p. 1, doc. mecanografiado, APMG.

⁶⁵ Azevedo, Sérgio, *A invenção dos sons: uma panorâmica da composição em Portugal hoje*, Lisboa: Caminho, 1998, p. 29.

sable del nivel de generalidad de la música nacional y de la falta de una amplia cultura musical esclarecida.

En este sentido, Francine una de las personas que le hizo varias críticas periodísticas. Renovador del estilo nacional de dudosa⁶⁶ raíz folclórica, se reveló simpatizante de los modelos italianos del siglo XIX en lo que se refiere a la orquestación; sin embargo, tenía una escritura vocal defectuosa que comprometería la visión real de la estética.

Descrito por Fernando Lopes-Graça como una constante en la música portuguesa, la obra de Ruy Coelho denota conservadurismo y problemas técnicos definidores del arte de las sucesivas épocas históricas, con lo que, hasta cierto punto se observa en la música portuguesa una resistencia a la “modernización”⁶⁷.

Así, el gusto predominante de los compositores portugueses sería el género lírico representado por las obras de Alfredo Keil, ya anteriormente citadas, y las de Augusto Machado (1845-1924) un profesional dedicado a la ópera burlesca. Su obra conduce a un modelo operístico portugués próximo a las obras de Bizet y Massenet caracterizándose por una «*sutileza harmónica y orquestal sin precedentes en la música teatral*»⁶⁸.

1.1.9. El *Renascimento Musical* como proyecto

Cierto es que hasta 1925, todavía no se había puesto en práctica la utilización de la lengua portuguesa. Solamente en los años treinta vemos concre-

⁶⁶ Cfr *Dicionário de Música, Op. Cit.*, Vol. I, p. 344.

⁶⁷ Lopes-Graça, Fernando, *Escritos Musicológicos*, Lisboa: Edições Cosmos, 1977, pp. 119-220.

⁶⁸ Cfr. *Sínteses da Cultura Portuguesa, Op. Cit.*, p. 157.

tizada la idea de un espectáculo nacional, representado por el grupo *Renascimento Musical* fundado y liderado por Ivo Cruz⁶⁹.

La necesidad urgente de desarrollar un carácter típicamente nacional, de buscar una identidad nacional, llevó a estos hombres del grupo *Renascimento* la vuelta a sus raíces, lo que implicaba una recuperación de los elementos populares, convertidos en imagen nacional, y, más tarde, en estandarte de la propaganda salazarista. Así, se pretendía una revitalización de la música no como documento sino como obra intemporal⁷⁰.

Como afirma Manuel Deniz, la idea de «reaportuguesar» no era nueva, ya se habían dado tales expresiones en la arquitectura decimonónica⁷¹, asistiendo a una propaganda de estandarización de la canción portuguesa, a imagen y semejanza de una interpretación con influencia italiana⁷².

⁶⁹ N de A. Fundada en 1923, pero la primera audición realizada en 31 de enero e 1924, esta institución afirmaba ideales del movimiento Integralita. Como renovadores contaba con la colaboración de Eduardo Liborio, Julio Pietra y Campos Coelho. Posteriormente han integrado este movimiento Sampayo Ribeiro y Santiago Kastner.

⁷⁰ Cruz, Ivo, *O que fiz e o que não fiz*, Lisboa, 1985, p. 11.

⁷¹ Deniz, Manuel, «O projecto nacionalista do Renascimento Musical (1923-1946): «reaportuguesar» a música portuguesa» in *Ler História*, Nº 46, 2004, p. 31.

⁷² Leça, Armando, *Da Música Portuguesa*, Porto: Livraria Educação Nacional, 1942, p. 26. Este trabajo mereció un comentario de Francine, transcrito en la p. 124 del mismo libro.

Obsérvese uno de los primeros programas de la *Pasión Según San Mateo*:

Reproducción nº 1 – Programa musical de Pasión Según San Mateo de Bach, Junio de 1931, TSC.

1.1.10. Compositores y hombres de Oporto

Ya en la ciudad de Oporto, Luís Costa⁷³ fue considerado un virtuoso instrumentista al teclado. Inician los estudios de música en su ciudad natal y posteriormente en Alemania, donde tuvo la oportunidad de trabajar con Busoni. A lo largo de su carrera impulsó el *Orpheon Portuense*, e interpretó por primera vez la obra de Ravel. Fue notable en el campo de la música para piano, escribe en 1954 una *Fantasia* para piano y orquesta.

Sin embargo, en Oporto, el compositor y pedagogo Claudio Carneyro, presentaba una clara inspiración francesa en los años veinte y treinta, en virtud de su formación y contacto académico con Paul Dukas y Lucien Lambert. En su producción musical, destacan un notable interés por la música vocal, obras para piano, el ballet *La Nau Catrineta* y la obra sinfónica *Prelúdio coral e Fuga para orquesta*, estrenada en París en 1923. Del mismo modo, presentó «soluciones próximas del dodecafonismo en la obra *Khroma*»⁷⁴.

También Óscar da Silva⁷⁵ intentó vincular el romanticismo alemán al carácter portugués, teniendo como inspiración poética la obra de Teixeira de Pascoaes dotada de un cierto «saudosismo»⁷⁶, reflejo de sus estudios pianísticos realizados en Leipzig y Frankfurt, ciudad en la que trabajó con Clara Wieck, viuda de Schumann. Gran parte de su obra estuvo dedicada al piano. Generalmente, organizaba sus obras en ciclos, envueltas de un cierto misterio

⁷³ Luis Costa (1879-1960) - Alumno de Moreira de Sá, prosiguió sus estudios con Vianna da Motta en Alemania, entre otros Busoni. Conocido como uno de los más virtuosos del piano, nos ha legado una obra musical para piano muy significativa.

⁷⁴ Cfr. *Sínteses da Cultura Portuguesa*, Op. Cit., p. 174.

⁷⁵ Cfr. Courrége, Orlando, *Em defesa da memória de Óscar da Silva*, Porto: O. Courrége, 1965.

⁷⁶ Movimiento literario de naturaleza poético filosófico, que surgió en torno de la sociedad portuense (Porto), sus intenciones estaban relacionadas con la devolución de los valores mas nobles, empezando con una modificación en la acción cultural del país que tuvo inicio con la revista *Águia* en 1912. Machado, Álvaro Manuel (Dir), *Diccionario de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Editorial Presença, 1996, pp. 555-557.

e intimismo; son ejemplo de ello *Imágenes, Mazurcas, Bagatelas, Dolorosas, Páginas portuguesas, Estudios, Preludios*. Además escribió un poema sinfónico titulado *Miriam*, una ópera, *Dona Mécia*, y la que sería su obra más conocida internacionalmente la *Sonata saudade* para violín y piano con un elevado número de audiciones⁷⁷.

Por otra parte, Alexandre Rey Colaço abogó en favor de una música inspirada en lo nacional, siendo autor de *Cantigas de Portugal, Fados, Suite portuguesa, o Rapsodias portuguesas*, entre otras.

1.1.11. En busca del gusto musical

Como ya hemos dicho, el cambio de siglo estaría marcado por la acción de dos destacados compositores portugueses: José Vianna da Motta y Luís de Freitas Branco, con una sobrevaloración de la música instrumental en detrimento de la ópera, situación contraria a la de los siglos pasados. El aislamiento de Portugal frente a los modelos europeos presenta algunas cuestiones sobre la recepción de la modernización, y el despertar de nuevas facetas en el ensayo musical⁷⁸.

El primer autor, Vianna da Motta realizó sus estudios con una beca en Alemania, adquiriendo la técnica de los más notables pianistas, no sólo en el campo de la interpretación, sino también en el de la composición, si bien esta última faceta quedó relegada a un plano secundario, influenciado por el contacto con los pianistas Hans Von Bülow, Schaeffer y las pocas lecciones que

⁷⁷ Silva, António Cunha, *A Sonata Saudade*, Matosinhos: Câmara Municipal, 2004.

⁷⁸ Cfr. *Escritos Musicológicos, Op. Cit.* pp. 203-222.

recibió del maestro Liszt, así como de su gran amigo Ferruccio Busoni⁷⁹. Una de sus preocupaciones con relación al arte tiene que ver con las ideas y el background cultural, del mismo modo que Luís de Freitas Branco⁸⁰, su compañero en la reforma del Conservatorio Nacional en 1919.

Vianna da Motta contribuyó deliberadamente a la implantación de un gusto nacional⁸¹, que tanta falta hacía en el país, muestra de ello es la Sinfonía *À Pátria* y la *Balada para piano* próxima a Wagner. Esta sinfonía es reveladora de varios elementos que componen la forma beethoveniana⁸², cercana a la línea de la Escuela Alemana, y del nacionalismo en la línea del Grupo de los Cinco⁸³.

Ya apuntamos que la obra *Sinfonía 'A Pátria'* surge en un contexto nacional de «*renovación y reforma de mentalidad*», generado a partir de varios motivos enunciados por Manuela Toscano; entre ellos la evidencia de modernidad⁸⁴. En realidad, el declive musical y cultural al que asistió el público portugués, tiene su base, en gran medida, en la ópera italiana, y en la tendencia creciente al repertorio instrumental.

Su obra adquirió una «*dimensión mítica progresiva y pedagógica*» inspirándose en modelos europeos avanzados, cuyo principio básico fue la lírica

⁷⁹ Beirão, Christine Wassermann, Melo Beirão, José Manuel de y Archer, Elvira, (org.), *Vianna da Motta e Ferruccio Busoni – correspondência 1898-1921*, Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

⁸⁰ En 1922 Luís de Freitas Branco se convierte en el pionero en la utilización de la palabra “expresión”. Se trató de la obra *Elementos das Sciencias Musicais*, adoptada en el Conservatorio Nacional, aprobada en el Decreto Ley Nº 5646 de 9 de mayo de 1919.

⁸¹ N de A. Sobre la influencia germánica consultar *Música e Músicos alemães: recordações, ensaios e críticas*, Coimbra: Instituto Alemão, 1941 (2ª Ed. Rev. 1947, Coimbra).

⁸² Branco, Luís de Freitas, *História da Música Popular*, Lisboa: Edições Cosmos, 1943, p. 269.

⁸³ Cfr. Delgado, Alexandre, *A Sinfonia em Portugal*, Lisboa: Editora Caminho, 2002, p.73.

⁸⁴ Toscano, Manuela, «Sinfonia 'A Pátria' de Vianna da Motta: latência de modernidade» in *Revista de Musicologia*, Nº 2, 1992, p. 187.

camoniana⁸⁵ en una tentativa de respuesta al ideal lisztiano⁸⁶. En suma, esta obra tuvo la pretensión de cambiar, aparentemente, la cultura musical portuguesa por el elevado simbolismo de un determinado momento histórico representativo de la crisis del momento, no tan progresiva como se esperaba, aunque formulada como patrón educativo del «*hombre portugués*»⁸⁷.

La obra *Weltanschauung* inspirada en la literatura y filosofía alemanas (Goethe, Schopenhauer y Nietzsche) hizo resurgir el *lied*, y obertura para orquesta *D. Inês de Castro*, sin olvidar todo su repertorio para piano que reflejó la influencia germánica y una mentalidad esencialmente clásica⁸⁸. Así se confirma la aproximación estética del compositor al romanticismo alemán, y se consagra específicamente a la invención de un estilo de raíz nacional⁸⁹.

Respecto a Luís de Freitas Branco⁹⁰, se aprecian influencias francesas procedentes de las páginas de Debussy, Ravel y César Franck entre otros; mostrándose interesado, a su vez, por la escuela de Viena, donde se reflejan rasgos cromáticos y atonales; no obstante, también presencié el despertar de las tendencias del nuevo clasicismo que se manifiesta en una fase tardía del autor, que puede considerarse responsable del modernismo musical portugués.

Pero en 1911, el músico manifiesta un estilo declaradamente nacional, hecho que ya no se puede encuadrar en la década de los veinte, donde se apreciaba un distanciamiento del simbolismo y sensacionalismo para aproximarse al

⁸⁵ Cascudo, Teresa, «A Música Instrumental de José Vianna da Motta, Museu da Música», in *José Vianna da Motta. Cinquenta anos depois da sua morte (1948-1998)*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 1998.

⁸⁶ Cfr. «Sinfonía 'A Pátria' de Vianna da Motta: latência de modernidade», *Op. Cit.*, pp. 190-191.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 195.

⁸⁸ Cfr. *Historia da Música portuguesa*, *Op. Cit.* p. 297.

⁸⁹ Cfr. *Sínteses da Cultura Portuguesa*, p. 158.

⁹⁰ N de A. Luís de Freitas Branco se opone al republicanismo, en cuanto militar de la derecha, que formaba parte del integralismo lusitano; no obstante, en los años veinte tiene lugar el cambio de ideología, ahora orientado hacia la izquierda.

constructivismo de perfil neoclásico (*Quatro Sinfonías*, 2ª Sonata para violín y piano, y canciones como *A Ideia* entre otras). Las piezas vocales despertaron en el compositor gran interés rescatando, en una fase de madurez, obras literarias de Baudelaire, Maetherlinck y Mallarmé.

Aquela Moça y *Contrastes*, obras de juventud, muestran un romanticismo tardío; sin embargo, la 1ª Sonata para violín presenta la construcción cíclica tan característica en Cesar Franck. En la obra *Antero de Quental* también se puede distinguir una influencia postwagneriana, según los principios del poema sinfónico protagonizados por Richard Strauss. Como relata la musicóloga Adriana Latino, las obras compositivas de Freitas Branco siguen dos líneas de fuerza una que corresponde a los poetas y escritores como fuentes de inspiración y la otra, al acercamiento a las corrientes estéticas europeas que dominaban la época⁹¹.

De las impresiones de Claude Debussy, Luís de Freitas Branco escribe *Paraíso Artificial* con rasgos expresionistas⁹². Su obra se formó en un proyecto diseñado para la filosofía y las emociones reformando el ideal clásico como fuga hacia la herencia romántica, sin cultivar demasiado la demagogia política, a pesar de haber colaborado con la EN (Emisora Nacional), TSC, y la *Gazeta Musical*, al lado de activistas como Lopes-Graça y Francine Benoit, entre otros.

En una versión más vanguardista de cuño politonal y atonal, Luis de Freitas Branco compone *Vathek*⁹³ inspirada en la obra de William Beckford⁹⁴.

⁹¹ Latino, Adriana, «Luís de Freitas Branco» in *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, N° 64, pp. 3-5.

⁹² Cfr. *Sinfonías de Portugal*, Op. Cit., p. 93.

⁹³ *Vathek* –obra de 1786, considerada como uno de los primeros romances góticos que inspiró a poetas como Byron, Edgar Allan Poe, Mallarmé entre otros. La obra trata de una historia insólita de la queda de Califa, que renunciando al Islam se inicia en la búsqueda de poderes sobrenaturales. La

En definitiva, este compositor fue tan versátil que abarcó un lenguaje musical muy diverso, por lo que se puede definir como un autor ecléctico, constituyendo «*una opción pensada, racionalmente construida, y no una mera inclinación espontánea o cualquier impulso inconsciente*»⁹⁵.

Asimismo dentro del movimiento *saudosista*, también de expresión musical, podemos citar junto a Óscar da Silva, al compositor Francisco Lacerda, que por su formación defenderá la música francesa; fue un gran dinamizador de la cultura musical portuguesa, responsable del espacio dedicado al enriquecimiento de las clases más desfavorecidas, organizando lo que se llamó *Una Hora de Arte*, donde Francine colaboró en los años veinte, realizando intervenciones sobre la Historia de la Música.

Retomando el papel de Francisco Lacerda, Francine lo describe como «*hombre de buena casta, rostro de rasgos aristocráticos muy bellos*»⁹⁶, propios de un artista del Renacimiento, que muestra en su música influencias románticas de Chopin, Schumann y César Franck; en cuanto al tratamiento cíclico del material temático, manifiesta un cierto *pathos* romántico aislado y una evidente huella de su formación con el maestro Vincent d'Indy, del cual fue auxiliar de orquesta. Durante su estancia en París tuvo oportunidad de tomar contacto con Eric Satie, Manuel de Falla, Albéniz y Roussel, entre otros y se reveló como un magnífico intérprete de música rusa, francesa y española, compositor fuertemente influenciado por el lenguaje armónico faureano y de-

obra es un reflejo del siglo XVII por todo lo que podría cultivar de mística y más concretamente por el culto de la cultura oriental.

⁹⁴ William Beckford, escritor inglés del siglo XVIII que vivió en Portugal (aproximadamente seis meses), legando una obra titulada 'El diario en Portugués de William Beckford, obra que retrata las vivencias estéticas portuguesas en el despertar del romanticismo estimuladas por los pensamientos de la época que irán inspirarán la creación del Diário.

⁹⁵ Branco, João Maria de Freitas, *O músico-filósofo*, Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, 2005, p. 32.

⁹⁶ Benoit, Francine, *Francisco Lacerda - O Homem e o Artista*, 1 de julio de 1984, doc. Mecanografiado, APMG.

bussysta⁹⁷. El elemento exótico se manifiesta, en su obra mediante una descripción pictórica de la aldea portuguesa:

«Na fonte - Idílico rústico. La lección de Francisco Lacerda es que para escribir música de valor no es imprescindible erigir vastas construcciones sonoras; su obra impresiona por la capacidad de concentración del discurso musical y por la intensa poesía que encierran»⁹⁸.

Francisco Lacerda no tuvo oportunidad de explorar la música, a causa de una muerte prematura⁹⁹, no obstante nos dejó: *Petite suite*, *Prelúdios*, *Nocturnos*, *Sonatas*, *Canções do sol poente* con poemas de António Correia de Oliveira y obras con textos de Verlaine como *Fêtes Galantes*, *Poèmes Saturniens* para canto y piano, así como la *Suite Romântica* para violín y piano.

Como maestro y compositor tenemos además a Frederico de Freitas¹⁰⁰ que en 1935 se encuentra dirigiendo la OEN (Orquesta de la Emisora Nacional) y cinco años después funda la SCL (Sociedad Coral de Lisboa). En el campo de la composición, Frederico de Freitas se revela poco homogéneo cultivando el modalismo y la politonalidad, a la vez que fue al encuentro de experiencias atonales en el *Quarteto Concertante*, donde se muestra gran admirador de la música de Fauré y Debussy.

⁹⁷ Cfr. *Síntesis da Cultura Portuguesa*, Op. Cit. p. 163.

⁹⁸ Cfr. *O essencial sobre musica portuguesa para canto y piano*, Op. Cit. p. 139.

⁹⁹ Francisco Lacerda nació en 1869 en la Isla S. Jorge (Azores) y murió en 1934 en la ciudad de Lisboa.

¹⁰⁰ N de A. Sobre la acción de Frederico de Freitas frente a los organismos del Estado Nuevo consultar: Maria de São José Côrte-Real e Luís Francisco Rebelo, «Frederico e Freitas e as instituições do Estado Novo» in *Frederico de Freitas (1902-1980)*, Lisboa: Museu da Música, pp., 39-45, 47-51 y 69-79.

1.2. Política Cultural del Estado Nuevo: una identidad nacional

Los golpes militares del 28 de Mayo de 1926 y del 24 de Abril de 1974, constituyeron dos hitos importantes en la historia de Portugal, acabando con sendas modalidades de organización política e institucional: la Nueva República y el Estado Nuevo; esta última dirigida por Antonio Oliveira Salazar¹⁰¹, substituida en 1969 por la Primavera Marcelista, liderada por Marcelo Caetano.

Según Javier Tusell, el Golpe de 1926 se produjo porque no existieron los medios estructurales necesarios para establecer un poder sólido, acrecentado por los factores económicos y financieros subyacentes¹⁰². En este sentido, Portugal reunía las condiciones necesarias para el triunfo de un régimen autoritario, que Antonio Salazar supo adaptar a las circunstancias europeas. Sin embargo, esta voluntad de romper con el pasado condujo gradualmente a un régimen corporativo no institucionalizado, con una duración de cuarenta y ocho años.

El compositor más destacado y adepto a la dictadura fue Ruy Coelho, el cual exhibió su obra de tipo militante *Fátima* (1931) en el TSC, se trataba de un «*arte político e ideológicamente exigido*»¹⁰³, dado que su objetivo era apoyar la política fascista. Este arte reveló la falta de transparencia representativa de la concepción portuguesa¹⁰⁴, reflejada en la mentalidad del pueblo¹⁰⁵.

¹⁰¹ Ramos de Almeida, Pedro, *Salazar, biografia da ditadura*, Lisboa: Edições Avante, 1999.

¹⁰² Tusell, Javier, «Franquismo e salazarismo» in *O Estado Novo: das origens ao fim da Autarquia 1926-1959*, Vol. I, Lisboa: Editorial Fragmentos Lda, 1986.

¹⁰³ Cfr. *Razão e Sentimento na Comunicação Musical*, Op. Cit., p. 176.

¹⁰⁴ Lopes-Graça, Fernando, *A caça aos Coelhos e outros escritos polémicos*, Vol. XV, 1976, pp. 129-143.

¹⁰⁵ Lopes-Graça, Fernando, «Panorama Musical português» in *Seara Nova*, Nº 247, 23 de Abril de 1931, pp. 166-169.

Éstos serían los mismos movimientos que los años veinte transformaron las representaciones de *Parsifal*, anteriormente citadas, en la consideración de héroes idealistas. En este contexto surge como un maestro protegido gubernamentalmente, por el entonces SPN, António Ferro.

En este sentido, Portugal vivió el período de reafirmación del Estado Nuevo, paralelamente al inicio de la Guerra Civil Española en 1936; y al apogeo del fascismo en 1940; período que coincide con la Segunda Guerra Mundial, seguido de la postguerra, con la caída de los principales regímenes fascistas europeos. El proceso que concluye en 1949 con el inicio de la Guerra Colonial la candidatura de Humberto Delgado y el fin de Oliveira Salazar en 1968. La acumulación de tensiones contradictorias unidas a la tentativa frustrada de Marcelo Caetano que pretendía renovar el régimen dictatorial, culminarán con el golpe militar y la Revolución de Abril de 1974.

También críticos musicales como Mario Sampayo Ribeiro¹⁰⁶, compositor y musicólogo, han escrito obras de maniobra política, reveladora de graves problemas técnicos, sin embargo, estas críticas se mostraron dudosas dado que como director y fundador del grupo coral *Renascimento Musical*¹⁰⁷, así como del grupo coral *Polyphonia*¹⁰⁸, fue un gran defensor del estado fascista que llegó a pertenecer a la *Mocedad Portuguesa*, uno de los métodos adoptados por el Estado Nuevo para la socialización, partiendo de la juventud para formar actitudes y comportamientos, social y culturalmente aceptables¹⁰⁹. Obsérvese

¹⁰⁶ Cfr. Rodrigues, António de Castro, *Mário Luís Sampayo Ribeiro: 24 anos ao serviço da Mocidade portuguesa*, s.l., 1966.

¹⁰⁷ Cfr. Ribeiro, Mário Sampayo, *O Renascimento Musical e o Sr. Ruy Coelho, o maior compositor de todos os tempos. Pequena variação sobre temas 'Seriais'*, Lisboa: A.M. Pereira, 1931.

¹⁰⁸ N de A. Los principios defendidos por este grupo coral han sido tratados en una conferencia, pronunciada por Mario Sampayo Ribeiro, el 2 de mayo de 1942, titulada *O estilo Expressivo, Raiz da Música Polifónica Portuguesa*, que fue publicada en el *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Vol. VI- fasc. 3/4, pp. 202-220.

¹⁰⁹ Kuin, Simon, «Mocidade Portuguesa nos anos 30: anteprojectos e instauração de uma organização para militar da juventude» in *Análise Social*, Vol. XXVIII, Nº 122, 1993, pp. 555-558.

el primer programa de presentación del grupo coral ilustrativo de la dinámica cultural del Estado Nuevo:

Reproducción nº 2 – Concierto de Presentación del grupo coral *Polyphonia*, programa dirigido por Sampaio Ribeiro, 4 de junio 1942, TSC

Con el Golpe militar de 1926, se dieron por canceladas las libertades democráticas que empezaban a ganar espacio, teniendo como mentores a nacionalistas e integralistas inspirados en movimientos del fascismo italiano y el nazismo alemán. Los más aclamados fueron los movimientos que integraban la componente religiosa; y que hasta 1942 llevaron a Salazar a dirigir un proyecto político fascista y a establecer compromisos con fuentes de autoridad transfiriendo la subordinación de las aspiraciones partidarias y sindicalistas. Con base en la «*teoría del bien común y del corporativismo católico*»¹¹⁰, Antonio Salazar, como buen contable ortodoxo, inicia su acción en Portugal.

La política de Salazar y el aislamiento cultural hacia el extranjero condicionaron las orientaciones estéticas, realzando el folclore de carácter populista. Según la perspectiva del musicólogo portugués Lopes-Graça la música fue sometida a una clausura en gran medida «*atrincherada en la mentalidad contrarreformista*», y donde solamente el escritor Almeida Garrett, intentó romper tal concepto, a pesar de que la música permaneciera intacta en materia de renovación¹¹¹.

«*Las influencias combinadas de Debussy, Ravel, Millaud, Stravinsky, Schoenberg, Bartók, Falla y Vaughan Williams, entre otros, situaron a nuestra música y nuestros compositores al mismo nivel del panorama musical internacional; sin embargo, casi todos ellos, y hasta la aparición de la vanguardia de los años 50, estuvieron unidos por un nexo común: el Nacionalismo [...]*»¹¹².

¹¹⁰ Cfr. «Franquismo e salazarismo» in *O Estado Novo: das origens ao fim da Autarquia 1926-1959*, Op. Cit. p. 39.

¹¹¹ Lopes-Graça, Fernando, «*Claridades e sombras da História da Música Portuguesa*» in *A Música Portuguesa e Seus Problemas VIII*, Edição Cosmos, 1973, pp. 19-62.

¹¹² Azevedo, Sérgio, «1958-1998: 40 Anos de Música Contemporânea em Portugal» in *Arte Musical*, Nº 12, Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, 1998, p. 21.

Aquellos que directa o indirectamente han colaboraron con el Estado Nuevo, en eventos propagandistas, como Ruy Coelho e Ivo Cruz, entre otros, desviaron las intenciones de un arte de contenido ideológico verdadero.

El modelo representado por el poder de Salazar, ilustra un fuerte adoc-trinamiento ideológico propiciando el snobismo al lado del culto de las apa-riencias. Asistimos por eso, a una «*politización estética*»¹¹³ del bien parecer sirviendo como base a una propaganda de Estado que transmitía una imagen exterior de cultura aparente.

A partir de los años treinta, con el aislamiento y la represión que vivía Portugal no se permitían conocer de cerca los nuevos lenguajes y experiencias musicales, dado que las orientaciones culturales fascistas se quedaban muy le-jos de las prácticas modernas, desvelando una especie de folclorismo popular de masas que acentuaba el analfabetismo instructivo, desencadenando cierta inercia con relación al resto de Europa. Todavía la imagen cultivada por Antó-nio Ferro, es la misma de Salazar; es decir, la de una nación que, según Paulo Ferreira de Castro «*promocionaba la imagen de un país, que se pretendía, na-turalmente, unánime y pacificador*»¹¹⁴.

En este sentido, Francine nos da cuenta de las primeras audiciones en Portugal, y del creciente esfuerzo por parte del director de orquesta Pedro de Freitas Branco¹¹⁵ en cautivar al público con las tendencias de la música mo-derna. Así, en 1929 se interpreta el *Concertino* de Honegger, una pieza para

¹¹³ Cfr. “*Pensar é Morrer*” ou Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sócio-comunicativos dos finais do século XVIII aos nossos dias., *Op. Cit.*

¹¹⁴ Cfr. *Sínteses da Cultura Portuguesa*, *Op. Cit.*, p. 166.

¹¹⁵ Del trabajo desarrollado por éste, Francine lo describe como maestro de personalidad y acción «*fuertemente civilizadora, gracias precisamente a aquella amplitud de miras y fuerza de talento ecléctico en sus tendencias, desde muy pronto [...] modernas*». Benoit, Francine, «*Apontamento sobre Pedro de Freitas branco e Preto de Homenagem à sua memória*» in *Arte Musical*, 17 de Julho de 1963, p. 1, doc. mecanografiado, APMG.

piano de Bela Bártok, la *Suite* de Stravinsky y la *Scena da Valsa* de Richard Strauss¹¹⁶.

Sobre las representaciones wagnerianas en Lisboa¹¹⁷, Francine escribe en 1937, que no se considera una pieza de ajedrez delante del entierro cruel que las generaciones nuevas pretenden hacer del genial talento de Wagner de quien se confiesa una admiradora sin reservas, apuntando como preferencia la audición de fragmentos en versión sinfónica, una vez que, como dice en Portugal:

«[...] es casi imposible conseguir que la representación no sea cómica, por ese motivo se podría preferir la ejecución de fragmentos esenciales en versión sinfónica [...] [en sustitución de las representaciones] pseudointegrales»¹¹⁸.

Para Francine Benoit, la atracción o el alejamiento a la obra del compositor alemán se debe a la calidad de su inspiración, declarando que la idea de realizar grandes inversiones para la representación íntegra de la obra de Wagner, habría tenido sentido después de organizar la vida musical y cultural del país.

Figuras como Luís de Freitas Branco, Lopes-Graça y Vianna da Motta no dejaron en manos ajenas el camino que tenían que seguir en la cultura musical portuguesa; no obstante Fernando Lopes-Graça, por sus relaciones con el

¹¹⁶ Benoit, Francine, «Crónica Musical» in *Ilustração*, N° 75, 1 de febrero de 1929, p. 22.

¹¹⁷ En 22 de noviembre de 1937, Francine Benoit escribe un artículo muy crítico *A propósito das representações wagnerianas em Lisboa*, pp. I-XVII (doc. ms), sobre el estreno de la Compañía de Ópera del Teatro del Estado de Viena en el TC. Registra la calidad de los espectáculos, exponiendo una crítica político-religiosa: «[...] tanto mejor para nosotros si hoy estamos libertos de la ceguera pasional que ha sacudido, aquellas esposas, sobre forma de nuevos dogmas. Tanto mejor si sabemos llevar el combate a sangre fría, sin palabras grandilocuentes, y sin aburrirnos», p. II-III.

¹¹⁸ Carta autógrafa de Francine Benoit a Fernando Lopes-Graça, 22 de noviembre de 1937, MVF-cpb_034_010.

Partido Comunista (la misma relación de Francine Benoit), tuvieron dificultades no sólo para sus composiciones, sino también para clases en las escuelas públicas, pues los años que el compositor vivió en París, influyeron en su formación estética e ideológica, lo cual se percibía en su música, y en opinión de Francine:

«[...] representa el patrimonio de nuestra tierra, al lado (por lo menos sino por encima) de los conocimientos, ciencias, valores, creaciones de toda y cualquier especie no insertados en la expresión artística»¹¹⁹.

Además de las primeras audiciones ya referidas, también las representaciones operísticas atravesaban momentos delicados en Portugal, no sólo por la falta de compañías extranjeras sino también por la escasez de apoyos por parte del Estado Nuevo, quedándose el patrocinio de explotación comercial en manos privadas. En el periódico *Actualidades*, Francine hizo una severa crítica al respecto:

«[...] se queja el público y se queja de la peor manera de las finanzas teatrales, [...] los espectáculos dramáticos no ofrecen un elenco conmovedor verdaderamente completo; el repertorio continúa elaborada en su mayor parte por traducciones, siendo más las que sucumben, que las que vencen; domina el teatro de baja comedia y la revista, casi absolutamente desnacionalizados, y vence el cine que es enteramente de importación»¹²⁰.

¹¹⁹ Benoit, Francine, *No 70º aniversario de Fernando Lopes-Graça*, 30 de diciembre de 1976, p. 1, doc. mecanografiado, APMG.

¹²⁰ Benoit, Francine, *Actualidades*, 24 de Março de 1929.

1.2.1. Ruy Coelho: un renovador de la lírica nacional

El papel de Ruy Coelho en la ideología política del régimen será preponderante en la ópera nacionalista. Lopes-Graça y Ruy Coelho constituirán el antagonismo a las concepciones estéticas y artísticas, siendo este último criticado severamente en *A Caça aos Coelhos e outros escritos* de Lopes-Graça¹²¹

En la revista *Ilustração*¹²², Francine afirma al contrario de Ruy Coelho¹²³, que no hay arte musical portugués ni tampoco materia para poder considerarse escuela, los artistas manifiestan su ansia de «*crear un arte musical portugués autónomo y sin que sea necesaria la preocupación nacionalista: siempre que haya ansia de producir sin copiar*». Para Benoit, el destino del verdadero artista es la expresión y la exactitud del sentido, dentro de la inseparable armonía de los elementos y de la forma¹²⁴.

Otros, que estratégicamente colaboraron con el Estado Nuevo, tuvieron más fortuna con sus obras. Tal fue el caso particular de Ruy Coelho¹²⁵ e Ivo Cruz, junto a tantos otros. Cruz desarrolló una notable actividad como director del Conservatorio sucediendo a Vianna da Motta; en 1938 fundó la SCDL y la OFL (Orquesta Filarmónica de Lisboa), que ejecutó varias obras de Francine.

¹²¹ Cfr. *A Caça aos Coelhos e outros escritos musicológicos*, Op. Cit. pp. 17-115.

¹²² Benoit, Francine, *Ilustração*, 1 de septiembre de 1928, Nº 65, p.33.

¹²³ Cfr. Durão, Américo, «O Maestro Ruy Coelho» in *Ilustração*, Nº 95, 1 de diciembre de 1929, pp. 21-22.

¹²⁴ N de A. Francine escribe un artículo *O Problema do Teatro Lírico* que retrata la insatisfacción del público y de los artistas portugueses en materia de ópera y espectáculos, confirmando que los únicos grupos disponibles son los alumnos del Conservatorio Nacional y de Oporto. De este modo, reclama la falta de «*un elenco dramático verdaderamente completo*» que continúa produciendo espectáculos basada en traducciones y que, según Francine da lugar «*al teatro de baja comedia y revista chula, casi absolutamente desnacionalizado, con lo que vence el cine, que a bien decir es enteramente de importación*», 4 de marzo de 1929, en la revista *Actualidad*.

¹²⁵ N de A. Sobre su acción musical consultar Coelho, Ruy, *Rui Coelho, sua acção e suas obras de 1910 a 1967*, Lisboa: Edições Lisboa, 1967.

Sala do Sindicato Nacional dos Músicos
4 DE DEZEMBRO DE 1937, ÀS 22 HORAS

INAUGURAÇÃO DOS TRABALHOS
D A

Sociedade Coral de Duarte Lôbo

COM PALAVRAS DE SEBASTIÃO CARDOSO

OUTONO (Afonso Lopes Vieira)	} Rui Coelho
NO FIM DO MUNDO (Afonso Lopes Vieira)	
SONETO (Luiz de Camões).	João Arroyo
CONTRASTES (João Vasconcelos e Sá)	Luiz de Freitas Branco
SOMBRAS (Afonso Lopes Vieira).	Laura Wake Marques
TROVA (Cancioneiro popular).	Francisco de Lacerda
ENTRE OS SALGUEIROS (A. Portugal)	} Mário Sampayo Ribeiro
CANTIGA (Sá de Miranda)	
E SINOS BADALANDO (Fernando Tavares de Carvalho)	} Ivo Cruz
SONETO d'AVILA (António Sardinha).	

Canto por MARIA ADELAIDE PEREIRA LEITE (soprano)

CANTAR DE AMIGO (Lourenço, jogar)	} Cláudio Carneiro
CANÇÃO DE EMBALAR (António Boto)	
PRONUNCIAREI O TEU NOME... (Tagore)	} Fernando Lopes Graça
PASTORAL (Afonso Duarte)	
TRÊS REDONDILHAS (Camões).	} Jorge Croner de Vasconcelos
a) Descalça vai para a fonte...	
b) Puz meus olhos numa funda...	
c) Na fonte está Leonor...	
NO TURBILHÃO (Antero do Quental).	

Canto por OLGA VIOLANTE (soprano)

Ao piano: CARLOS MANAÇAS

Piano Bechstein da Casa VALENTIM DE CARVALHO

Imprensa LUCAS & C.ª — LISBOA

1937

Reproducción nº3 – Primer Programa de Inauguración de los Trabajos de la Sociedad Coral Duarte Lobo,
4 diciembre 1937, Sala del Sindicato Nacional de Músicos.

1.2.2. Usar y abusar del arte como objeto de propaganda

Todavía en la década de los treinta se asiste al despertar de la musicología histórica en las acciones de Sampayo Ribeiro y Santiago Kastner¹²⁶, según Lopes-Graça, en el campo teórico se daban los primeros pasos en el ensayo musical (Francine Benoit y otros)¹²⁷ que conducirían, consecuentemente a una apertura cultural por parte del público con la creación de instituciones como la SC (Sociedad Conciertos), el CCM (Círculo Cultura Musical), la EN, la JMP (Juventud Musical Portuguesa) entre otras; sin embargo, la ópera seguía como un espectáculo privilegiado, siendo un ejemplo el TSC en Lisboa y S. João en Oporto.

En contraposición, Doña Emma Romero Santos¹²⁸ y Pedro de Freitas Branco¹²⁹ combatían los conceptos estéticos y artísticos impulsados por la situación política, estos últimos siempre repudiados por Francine Benoit, puesto que en ellos se premiaba una práctica musical popular, que nada tenía que ver con el folclore genuino. Para Francine Benoit, la mejor forma de combatir el conflicto existente entre el artista y la sociedad fue a través de los campos de acción que ella misma practicó.

¹²⁶ Músico que contribuyó a la búsqueda documental de obras de gran valoración científica. Cfr Kastner, Santiago, *Biblioteca Geral – Inventário dos inéditos e impressos musicais: subsídios para um Catálogo*, Coimbra: Bibl. da Universidade, 1937; *Livro de Homenagem a Macário Santiago Kastner*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

¹²⁷ Cfr. *Estudos Musicológicos*, Op. Cit. p. 220.

¹²⁸ N de A. Sobre su acción musical, Santos, Julio Eduardo dos, «Evocação da obra de D. Emma Romero Santos Fonseca da Câmara Reys» in *Boletim do grupo «Amigos de Lisboa»*, Olisipo: Boletim do grupo «Amigos de Lisboa», Nº 125-126, Ano XXXII, enero-julio 1969, p. 56.

¹²⁹ N de A. Sobre su papel frente a la Orquesta de la EN y su interés sobre ópera, Cfr. *Memórias de um Gesto, Exposição Comemorativa del Centenário del Nacimiento de Pedro de Freitas Branco*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: Minerva do Comércio, 1996.

1.2.3. Los años treinta descritos por Francine Benoit

La década de los años treinta no es un período muy fructífero para la arte portuguesa, pues no hay motivo para considerar que Portugal siguiera algún movimiento de renovación musical. Según palabras de Francine, cuanto más intensa fuera la cultura musical, más rápida sería la participación de la música en la renovación, y más cerca estarían sus beneficios. En este conjunto de ideas y en la entrevista concedida a la revista *Arte Musical*, deja entrever la urgente necesidad que tenía el país de existir musicalmente, colocando como punto de partida la acción de un Estado principal promotor del arte, contraponiendo la idea de que la crisis musical era económica.

En este contexto, hay que manifestar que la imagen propagada por el Estado Nuevo se asentará en aspectos puramente ideológicos, de ahí que este natural «*reaportuguesamiento*» tendrá reflejos paradigmáticos en el arte, dado que oscilará entre lo erudito y lo positivo, entre patriotismo y nacionalismo, conduciendo, como atestigua Nuno Rosmaninho, a una clausura de la historiografía artística portuguesa, pero presentándose casi siempre como un «*Estado de realizaciones*»¹³⁰.

En esta línea de pensamiento, la búsqueda y preocupación incesantes de una identidad nacional se coinvertiría en un obstáculo cuyas raíces estarían en el pensamiento político-social de la época¹³¹.

Tales problemas también se han sentido en la expansión musical, y según Francine se debieron a varios factores.

¹³⁰ Ramos do Ó, Jorge, *Os anos de Ferro: dispositivo cultural durante a 'Política do Espírito 1933-1949*, Lisboa: Editorial Estampa, 1999, p. 32.

¹³¹ Rosmaninho, Nuno, «Nacionalidade e nacionalismo na historiografia artística portuguesa (1846-1935)» in *Vértice*, N° 60, 1994, pp. 17-30.

Partiendo de la idea de que el ser humano constituye el eje, afirma que éste tiene que:

«[...] querer vivir en la profundidad, no sólo en la superficie; siendo en la cultura artística en general, y entre sus formas en la cultura musical, en la que vamos a encontrar un posible desarrollo de las más elevadas y profundas exigencias. [...] Cuanto más alargados sus horizontes, mirar para el futuro sin desdén del pasado, ofrecerá mayor garantía para que nuestra civilización intelectual no deje caer su antorcha [...]»¹³².

En lo que respecta a la ópera, según el concepto salazarista, ésta debería ofrecer una visión de «snobismo», arte descrito por António Salazar como *la casaca* que tuvo como consecuencia el traje de ceremonia en todos los espectáculos de la sociedad, revistiéndose de una “máscara”, mostrando aquello que no era realidad. Obsérvense los ensayos de la ópera *Wozzeck* en lengua original la cual que funcionaba como una especie de censura encubierta al no permitir la comprensión del texto¹³³. En el año 1959 merecerán la atención y las palabras de Francine Benoit diciendo:

«Cuando entramos en la bella sala donde no se percibe bien el suave color rosa, está a bien decir, vacía, aparte de la orquesta y su director. El telón bajado y los reflejos de luz [...] aumentan la sensación de que entramos en un templo donde se prepara un misterio o una revelación. Pero pronto cualquier estado de romanticismo personal es aniquilado por la imposición de una existencia exterior totalitaria que va a fundirse con la nuestra [...]»¹³⁴.

Con intención de proclamar vientos de cambio, Fernando Lopes-Graça escribe las Marchas y Canciones inéditas de una escuela de poetas portugueses contemporáneos, conocidas más tarde como *Canções Heróicas*, cuando surgió

¹³² *Arte Musical*, N° 66, 30 de octubre de 1932, pp. 3-4.

¹³³ Azevedo, Sérgio, *Arte Musical*, N° 12, 1998, p. 22.

¹³⁴ *Diário de Notícias*, (Suplemento de Artes y letras), 19 de febrero de 1959, pp. 1-6, doc. Mecanografiado, APMG.

el MUD (Movimiento de Unidad Democrática) dio origen al Coro de la AAML (Academia de Amadores de Música) y que actualmente sigue en activo.

La fuerte necesidad de comunicación y las dificultades sentidas, hicieron que el compositor, a pesar de la política en contra, compusiera *Canto de amor e de Morte* (1962) y *Réquiem pelas Victimas do Fascismo em Portugal* (1979), obras dirigidas por maestros nacionales¹³⁵.

1.2.4. Acción de Antonio Ferro y la educación de masas

Con la aparición de la radio y más concretamente con la fundación de la EN (1933) y la creación de la compañía de *Bailados Verde-Gaio*, el gobierno estandarizó las danzas populares, encargando a algunos compositores la escritura de bailes, como fue el caso de *Virtus Lusitanae*, obra de Joly Braga Santos, creada para las conmemoraciones de los cuarenta años del Estado Nuevo.

El fado y los grupos folclóricos fueron los patrones defendidos por el Estado Nuevo, según la visión del SPN (Secretariado de la Propaganda Nacional), centrados en un objetivo claro: la atracción de los compositores contemporáneos, considerados, muchas veces, colaboradores ‘apolíticos’.

Debemos subrayar las observaciones sobre la acción de *los Bailados Verde Gaio* y la «política de espíritu» en el contexto de la Exposición del Mundo Portugués de 1940 a la que Antonio Ferro¹³⁶ calificó como «lección de

¹³⁵ *O Diário*, 28 de febrero de 1982, p. 3.

¹³⁶ António Ferro (1895-1956)- poeta, periodista y político, fue por así decir el defensor de las políticas de António Salazar, siendo durante la dictadura nominado para varios cargos políticos, en el

buen gusto»¹³⁷. Esta exposición constituyó la tan proclamada «*Política de Espírito y Campaña de Buen Gusto*» que marcará la década de los años treinta y cuarenta del SPN, así como el desarrollo de una serie de organismos y actividades de inculcación ideológica y valores, habiendo discriminado la función de cada una de las instituciones creadas y su base de actuación.

Para Antonio Ferro, entonces regente del SPN (en 1944 designado de SNI), se logró personificar la actitud del régimen en la cultura nacional, donde un intervencionismo populista y una educación de masas, con apoyo a los más diversos medios artísticos se convirtió en el estandarte del Estado Nuevo.

La idea de regeneración de la memoria colectiva y la revitalización del pasado, fueron tenidos como principios urgentes, de ahí que la «*I Exposição Colonial Portuguesa*» (1934), el «*Concurso de la Aldea mas Portuguesa de Portu-gal*»¹³⁸ o la «*Exposición del Mundo Portugués*» (1940) formaran los principios del Estado Nuevo y los ejes de un sistema simbólico con base en valores y representaciones de una realidad exterior al pueblo, pero que designará los principios de un proyecto utópico, una vez que tales representaciones se asentaban en la universalización.

SPN, designado después de la II Guerra de SNI. Como periodista, colaboró en *O Século*, *Diário de Notícias*, revista *Ilustração Portuguesa*, *Panorama* y *Orfeu*, de esta última fue editor. También fue comisario-general de las exposiciones internacionales de París (1935) y de Nova Iorque (1938), a él se atribuye la fundación del Museo de Arte Popular y de la compañía de *Bailado Verde-Gaio*.

¹³⁷ Ferro, António, «*Verde Gaio*», *Bailados Portugueses*, Lisboa, SNI, 1950, p.16.

¹³⁸ Este concurso fue organizado por el SPN en 1938, tenía la pretensión de organizar y de premiar la aldea que se mantuviera más intacta, resistente, en su grado más elevado de pureza. Cfr. Feliz, Pedro, *O Concurso «A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal (1938)»* in *Vozes do Povo*, Oeiras: Celta Editora, 2003, pp. 207- 232. Cfr. Pais de Brito, Joaquim, «O Estado Novo e a Aldeia mais portuguesa de Portugal» in *O fascismo em Portugal*. Actas do Colóquio, Faculdade Letras, Março de 1980; Lisboa: A Regra do Jogo, 1982, pp. 511-532.

Los dos últimos hechos integraron la concepción de renovación constituyendo el marco de un pueblo en su forma más pura¹³⁹; en el caso específico del «*Concurso de la Aldea más portuguesa de Portugal*», ésta se convierte en vehículo de una metáfora, una nemotécnica de una cartilla nacionalista, construida de tal forma que resistió, al cambio casi intacta¹⁴⁰.

En palabras de Ernesto Castro Leal, a partir de las entrevistas de Antonio Ferro, a Antonio Salazar en la calidad de periodista es posible adivinar «*una inequívoca ósmosis de propósitos objetivos*»¹⁴¹. Con una *crisis profunda de conciencia* como herencia del siglo que había pasado, que llevaba implícitas varias interrogantes, sobre el «*ser o no ser português*», Antonio Ferro formará una pléyade de intelectuales y grupos políticos que colaborarán en cuestiones del orden, disciplina y patriotismo, para la construcción de un Estado fuerte¹⁴², que combatiera el adormecimiento y la nostalgia que imperaba en Portugal, proclamando una enseñanza «*sistemática y tentacular sobre la sociedad civil*»¹⁴³.

La actuación del Estado Novo de cuño muy propio, dio lugar a un «*modernismo mundano y un nacionalismo desorbitado*», posibilitando la construcción de la memoria nacional y colectiva, asentada en un discurso propagandístico y en la necesidad urgente de una nacionalidad, dentro de una política concreta y estilizada¹⁴⁴.

¹³⁹ Cunha, Luís, *A Nação nas Malhas da sua identidade: O Estado Novo e a construção da identidade Nacional*, Lisboa: Edições Afrontamento, 2002, pp. 20-21.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 207.

¹⁴¹ Leal, Ernesto Castro, *António Ferro: Espaço político e Imaginário Social (1918-32)*, Lisboa: Edições Cosmos, 1994, p. 38.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Cfr. *Os anos de Ferro: dispositivo cultural durante a 'Política de Espírito'*, *Op. Cit*, p. 32.

¹⁴⁴ Tavares de Brito, Margarida Maria Acciaiuolo, *Os Anos 40 em Portugal, O País, o Regime e as Artes* Vol. I, (Dissert. de Doutoramento em História da Arte Contemporânea), Faculdade Ciências Sociais Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Junho 1991, p. 487.

Retomando la línea de pensamiento, el hecho más llamativo de esta tentativa de representación del baile portugués, estaba relacionado con la falta de estructuras académicas al efecto¹⁴⁵. Como reiteró Graça dos Santos, los *Bailados Verde Gaio* fueron un producto salazarista «que por definición no podrían tener nada de nuevo, ni una proyección renovada y ni una embriaguez innovadora»¹⁴⁶, se trató de una representación de los bailes rusos a la portuguesa, proporcionando la posibilidad de una imagen cultural globalizadora¹⁴⁷, todo el interés se concentró no en la calidad de espectáculo, sino en la temática nacionalista hecha por artistas portugueses. Estos bailes, que constituían una verdadera política cultural de apariencia, fueron denominados por Mário Vieira de Carvalho «arte ornamental degradado»¹⁴⁸.

Varios fueron los compositores, algunos defensores de un lenguaje neoclásico, que incentivados por el Gabinete de Estudios Musicales (asociado a la EN-1942) escribieron bailes; hablamos de Amando José Fernandes y Jorge Croner de Vasconcelos junto con Claudio Carneyro (1895-1963) y Ruy Coelho descritos por José Sasportes en la *História da Dança Portuguesa*¹⁴⁹.

Pero, es importante tener en cuenta que la acción de Antonio Ferro tuvo una importancia decisiva en otras iniciativas de actitud cultural designadas de *buen gusto*, apoyada en la *estilización* exagerada y en una cultura híbrida de contenido folclórico; ejemplos de ello fueron la revitalización del Teatro Novo a semejanza de lo que Antonio Ferro había visto en sus viajes a París, el cual

¹⁴⁵ Santos, Graça dos, *O espectáculo desvirtuado – o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*, Lisboa: Editorial Caminho, 2004, p. 117.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 118.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Cfr. *Pensar é Morrer ou o Teatro de São Carlos, na mudança de sistemas sócio-comunicativos nos finais do século XVIII aos nossos dias*, Op. Cit. p. 235.

¹⁴⁹ Cfr. *História da dança em Portugal*, pp. 279 y ss..

al pretenderse innovador «*confundió vanguardismo con lo mundano*»¹⁵⁰. Para Ferro, los *filmes eran 'muestras del mundo' y el cine era 'el teatro del futuro'»*¹⁵¹, en una época considerada como la época del filme¹⁵².

También el cine constituirá una de sus rápidas aspiraciones, al convertir a este arte en criterio prioritario de alfabetización del pueblo portugués. Los géneros más cultivados fueron los temas históricos y la comedia. Los primeros, inspirados en la Historia de Portugal intentaban atraer a los héroes enfatizando los valores nacionalistas y consagrando romances de escritores; el segundo se utilizó como propaganda y entretenimiento.

António Lopes Ribeiro será el autor de varios filmes que explicitan el protagonismo pretendido por el régimen. La comedia, tenida como el segundo género más cultivado tuvo la pretensión de aproximar al pueblo el teatro de revista, teniendo como objetivo la distracción del público de las realidades concretas y difíciles de lo cotidiano, incidiendo sobre temas como el fado y el fútbol, entre otros.

Los distintos filmes de exaltación nacional se presentaba como el «*arte del futuro*», funcionando como cine educativo de expresión ideológica con incursiones debidamente preparadas situando la estética al servicio de la política de Estado. Para Armando José, citado por Graça Santos¹⁵³, el cine de los años treinta y cuarenta fue propaganda política de las pretensiones moralizantes al gusto del régimen, que desembocaría en 1936 en el Teatro do Povo. El primer

¹⁵⁰ Cfr. *O espectáculo desvirtuado – o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*, p. 144-145.

¹⁵¹ *Ibidem*, pp. 144-145.

¹⁵² Cfr. *Os Anos vinte em Portugal*, p. 400.

¹⁵³ *Ibidem*.

filme sonoro fue la *Severa*¹⁵⁴ con música de Frederico de Freitas, seguido en 1933-1934 del estreno de *Douro, Faina, Fluvial* de Manuel de Oliveira y *Gado Bravo* de Lopes Ribeiro¹⁵⁵, con música de Luís de Freitas Branco.

El Teatro de revista y su papel fundamental en el teatro portugués no puede obviarse; se trató de un género muy apreciado por las clases sociales urbanas, cultivando la caricatura más conocida en Portugal, cuyo creador fue Bordalo Pinheiro¹⁵⁶ -Zé Povinho- cultivó la caracterización de un pueblo alegre y bien dispuesto, sin problemas, a pesar del descontento generalizado a nivel nacional. Obras como *Pátio das Cantigas* de Francisco Ribeiro, *O Costa do Castelo* y *O Leão da Estrela* de Artur Duarte se consideraron como los mejores momentos de la comedia portuguesa de siempre.

Cierto es que la revista de estilo portugués ilustró lo que se realizaba en el resto de Europa, muy próxima al «*music-hall*» y que Lopes-Graça consideró como política demagógica¹⁵⁷, ya que se fue pensada en función de las ganancias económicas. No obstante, también es importante comentar que junto a toda esta política, António Ferro anuncia el rejuvenecimiento del siglo con la *Edad del Jazz-Band*¹⁵⁸ y el culto a los sonidos africanos como un escape para la rehabilitación del nuevo mundo.

¹⁵⁴ *Severa*, primero filme sonoro y producido por un realizador portugués, José Leitão de Barros en 1930.

¹⁵⁵ Realizador portugués que entre los años 40 y 70 produjo una serie de obras cinematográficas para actos oficiales del régimen.

¹⁵⁶ Bordalo Pinheiro – artista portugués, pionero del cartel artístico en Portugal; su nombre surge asociado a la caricatura, más concretamente a la figura de Zé-povinho, que se convirtió en símbolo nacional.

¹⁵⁷ Lopes-Graça, Fernando, «*Fala-se da crise musical portuguesa, da crise musical mundial, e de outras coisas assim de tomo*» in *Música portuguesa e seus Problemas II*, p. 210.

¹⁵⁸ De la obra *A Idade do Jazz-Band*, una conferencia que presentó en varias ciudades de Brasil en 1922 y 1923, reveladora de sus preocupaciones futuristas y modernistas.

António Ferro pensaba que el poder de la imagen podría ayudar a crear un programa civilizador en Portugal, capaz de representar el alma, confirmando que:

«[...] la fuerte presencia fetichista de la imagen, en un circuito que elude la realidad deseada de forma voluntaria e ilusoria en las imágenes de esa realidad [...] [se trataba] de romper la distancia entre la arte y la vida»¹⁵⁹.

Según Manuel Deniz, esa tentativa de evocación exótica de los sonidos africanos a través de la utilización de pequeños clichés fue suficiente para evocar las tierras africanas; así como la organización y participación en exposiciones coloniales como forma de legitimar el esfuerzo ante la sociedad portuguesa, pero sirviendo a la propaganda del Estado Nuevo, la influencia de las imágenes y sonidos africanos fueron introducidos en Portugal por medio del jazz en los cabaret, y a través de la comercialización y producción discográfica¹⁶⁰.

Otra forma de divulgación que constituyó un importante medio de propaganda política fue la radio, que sólo en esta década desarrolló la diversificación de género, una vez que anteriormente no tenía clara la idea sobre la programación, que tendría su gran momento con la entrada de la EN¹⁶¹. Uno de sus principales objetivos consistía en la creación de una organización artística constituyéndose varias orquestas, entre ellas la OSL, bajo la dirección de Pedro Freitas Branco, una Orquesta de Cámara dirigida por Ivo Cruz y una pe-

¹⁵⁹ Rodrigues, António, *Na Idade do Jazz-band*, Lisboa: Livros Horizonte, 1995, p. 42.

¹⁶⁰ Deniz, Manuel, «*Os sons de África nos primeiros anos do Estado Novo: entre exotismo e «vocação imperial»*» in *Revista de Musicologia*, Nº 13, 2003, p.119.

¹⁶¹ N de A. De las emisiones de radio y su evolución, programas y gustos musicales consultar el artículo de Santos, Rogério, «*Nos 75 anos de emissões regulares de rádio - Histórias de pioneiros*» in *Observatório*, Nº 2, noviembre de 200, pp. 127 y ss.

queña Orquesta Sinfónica bajo la batuta de Wenceslao Pinto, entre otras agrupaciones.

Rápidamente este experimento sirvió plenamente al régimen. En un país casi dominado por el ruralismo, el papel de la EN se convirtió en la forma de educación política más efectiva del pueblo portugués; durante todo su mandato, el dictador Salazar nunca tuvo la pretensión de ser un movilizador de masas pero sí la de crear mecanismos de control:

«Sin embargo, durante años Oliveira Salazar no había comprendido el verdadero potencial de la radio como medio de comunicación, éste revelaba preocupaciones; obviamente, el hecho de que la emisora oficial no pudiera divulgar mensajes que no sintonizaran con las directrices del régimen establecido»¹⁶².

Es con Fernando Homem de Christo, llegado a la radio en 1935 con la función de fiscal, con quien la EN asume su verdadero papel de propagandístico, convirtiendo esta emisora en un instrumento generador de acción política. En los primeros años del Estado Nuevo y conjuntamente con los principios ideológicos de António Ferro (entonces director del SPN) la radio constituyó un importante vehículo de lanzamiento de varios artistas y músicos. Temas como la familia, la escuela la historia de Portugal o la educación fueron la base de su funcionamiento y divulgación.

«Los ideales del Estado Nuevo podrían ser escuchados en los diversos espacios de programación y no solamente en los dedicados a asuntos estrictamente políticos. Los micrófonos se encontraban siempre a disposición de destacadas figuras del régimen [...]»¹⁶³.

¹⁶² Ribeiro, Nelson, *A Emissora Nacional nos primeiros anos do Estado Novo 1933-1945*, Lisboa: Quimera Editores Lda, 2005, p. 112.

¹⁶³ *Ibidem.*, p. 136.

En suma, hasta la revolución de Abril de 1974, los medios radiofónicos funcionaron y sirvieron al Estado Nuevo. A través de la radio se dio el combate político entre la dictadura y la oposición, con la proliferación de emisoras clandestinas que poco a poco fueron conquistando la opinión pública. Para Dina Cristo, a través de este medio de comunicación, los portugueses se fueron aproximando ideológica y afectivamente y la radio fue usada de nuevo como máquina de propaganda¹⁶⁴.

En cuanto a los compositores portugueses, varios fueron los que se distinguieron y concentraron en la actividad artística. Sin embargo en 1955, Francine consideraba que los caminos de la música moderna y su futuro eran bastante complejos para sus cultivadores. La autora corroboraba la idea de que el factor social era el principal, y admitía que la música estaba dentro de cada civilización considerando la situación presente bastante desorientada en este sentido, para lo cual acreditaba que hay un lugar reservado al futuro de la música, sobre todo en la parcela electro-acústica.

«No hay duda de que en las últimas décadas se han descubierto parcialmente experiencias electro-acústicas. No obstante, la evolución y transformación de los sistemas de lenguaje y sus respectivas escrituras musicales se exacerban, se ramifican, se tornan de nuevo en una descentralización más aguda, por lo que hay un desencuentro en el modo en que se expresan los compositores más vanguardistas. Por tanto, la insistencia de los estudios serios en el folclore musical podrá continuar robusteciendo aquellos medios de expresión donde los lazos entre el pasado y el futuro tienen una presencia especialmente convincente»¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Cristo, Dina, *A Rádio em Portugal e o declínio do regime de Salazar e Caetano (1958-1974)*, Coimbra: Minerva Coimbra, 2005, p. 93.

¹⁶⁵ Benoit, Francine, «Para onde vai a Música?» in *Gazeta Musical*, N° 54, pp. 63-64.

Un compositor que intervino ante el público con algunas audiciones reveladoras fue Pedro de Freitas Branco, maestro que inicialmente colaboró con la *Orquesta Sinfónica* unificada, con la *Orquesta Sinfónica de Oporto* y con la *Régie Sinfonía*, hoy denominada *Orquesta Nacional do Oporto*¹⁶⁶.

1.2.5. Salas de Teatro y la acción de Emma Romero Cámara Reys

Las Salas disponibles para el teatro eran la de Doña María II y el Teatro San Carlos, éste último destinado exclusivamente al arte lírico. El Teatro experimental se desarrollaría solamente después de la Segunda Guerra Mundial, impulsado por profesionales y aficionados.

Al mismo tiempo que Portugal promovía las aclamadas políticas ideológicas de propaganda, que dejaban al país en un completo aislamiento, respecto a las técnicas modernas, compositores como Honegger, Messiaen, Schönberg y Penderecki evocaban la II Guerra Mundial.

Se puede añadir que en materia de música moderna hay un *impase*, dado que el producto que se ofrecía eran obras amables y cantables. Por eso, Lopes-Graça afirmó que el auditor del TSC era un lugar donde el público no se movía por un verdadero interés¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Brito, Manuel Carlos y Cymbron, Luísa, *História da Música Portuguesa*, Universidade Aberta, 1992, p. 169.

¹⁶⁷ Lopes-Graça, Fernando, «Cultura e Demagogia musical?» in *Música Portuguesa e seus Problemas II*, p. 167.

Varios fueron los artículos que presentó la sociedad musical de los años cuarenta. En la revista *Vértice*, Francine comentaba las prestaciones de la EN y la actividad del TSC del cual describía que «*su ambiente de lujo sería lo de menos, si el reglamento prescindiese del traje de ceremonia*»¹⁶⁸. El primer acontecimiento musical dedicado a los trabajadores fue descrito como:

«[...] un compromiso de pseudo-música seria y música ligera que no sirve a los [intereses del público] deseoso de una verdadera música sinfónica; el segundo con exigencias de vestuario que no se concebía con las condiciones de vida de mucha gente; no obstante, fue capaz de interesarse por la buena música. [...] Ir a la Sala de San Carlos, ser socio del Círculo o de la Sociedad de Conciertos, no es ni más ni menos que dejarse atraer por el cartel, y decidir, de un momento a otro si así fuera el caso, ir a un concierto como quien va a un teatro o al cine»¹⁶⁹.

A la vez que Doña Emma Romero Santos Fonseca da Câmara Reys¹⁷⁰, en las décadas de los años treinta y cuarenta, promovía sus famosas veladas musicales, con música oriental, arménica y yugoslava¹⁷¹, con audición de obras de Schönberg, Stravinsky, Hindemith y de Eric Satie, lo que Francine Benoit describiría como «*programa de palpitante actualidad*»¹⁷².

En realidad, no se puede olvidar que la coyuntura política e ideológica desarrollada por la dictadura provocó una crisis en la música portuguesa; en gran medida, también motivada por el nivel musical, el interés de las institu-

¹⁶⁸ Benoit, Francine, *Vértice*, N° 55, marzo de 1948.

¹⁶⁹ Benoit, Francine, «A Actividade Sinfónica de Lisboa» in *Vértice*, N° 53, enero de 1948, p. 87.

¹⁷⁰ N de A. Emma Romero Câmara Reys fue patrocinadora del arte musical portugués. Con una notable fortuna dedicó su vida a la promoción de la música portuguesa, dando a conocer desde el repertorio más antiguo al más moderno.

¹⁷¹ Cfr. *Diário de Lisboa*, 27/10/1936; 9/12/1936; 21/12/1936; 3 de junio de 1927.

¹⁷² Cfr. artículos de Francine Benoit en el *Diário de Lisboa* escritos en 30 de Noviembre de 1936. Cfr. *Divulgação Musical, Conferencias e críticas de Emma Romero da Câmara Reys*, Vol. V, p. 384 y ss.

ciones o la responsabilidad atribuida al papel de la radio. Para solucionar los problemas, Lopes-Graça apuntó algunas medidas como la educación del público a través de la radio, la cual debía funcionar como instrumento de cultura consciente; valorar el concierto público, resolver los problemas de la Orquesta Nacional, ya que la falta de público en las sociedades particulares suponía una amenaza para sus actividades musicales. Por otra parte, era su intención apoyar la edición musical, ya que el compositor producía obras que se reducían a un mero «*acto gratuito de ideario*»¹⁷³.

En la obra y producción del compositor Joly Braga Santos (1924-1988), discípulo de Luís de Freitas Branco case destacar la influencia de Schostakovich y de un neoclasicismo inglés con predominio del estilo musical de su maestro. Su trabajo se distinguió en las obras sinfónicas, ilustrativas de un hombre individual, de un compositor adepto al régimen, pero concentrado en el pueblo. A propósito de la *Sinfonía n.º 2*, Alexandre Delgado escribe:

«[...] la contención en el uso de la disonancia y la simplicidad rítmica, que se demarcan con tendencias de posguerra, contrastan con la exuberancia sinfónica y un sentimentalismo muy sencillo muy diferente del neoclasicismo que prolifera entre las dos guerras»¹⁷⁴.

De la producción operística del compositor Joly Braga Santos, Francine escribe un artículo donde retrata y cuestiona el estreno de la ópera *Méropé*. No obstante, considera que la aventura en la creación de ópera portuguesa constituye en el año 1962 un «*acontecimiento quijotesco*» apoyado por diversas organizaciones, dado que una ópera de producción portuguesa tenía un riesgo elevado. Así acentúa la importancia de la obra, no como hecho de tradición nacional sino como faceta del temperamento musical, revestida de aspectos muy

¹⁷³ Cfr. *Música e seus problemas II*, Op. Cit, pp. 237-241.

¹⁷⁴ Cfr. *A Sinfonia em Portugal*, Op. Cit, p. 195.

bien conseguidos y explorados, calificando la tentativa del compositor de *noble y relevante*¹⁷⁵.

Al lado de los nuevos lenguajes musicales que se empezaban a revelar en los cursos de Darmstadt (con Pierre Boulez y Stockhausen), fue con Messiaen con quien se abrió la puerta al serialismo integral, dejando un poco al margen las influencias de la Segunda Escuela de Viena. Para Alexandre Delgado,

*«[...] sería imposible que Joly Braga Santos siguiera por un camino pos-weberniano, debido a que su país estaba a años luz de esa vanguardia que solamente surgiría de la mano de Jorge Peixinho a partir de los años 60 y 70 [...]»*¹⁷⁶.

Tal como Bartók representó su música, Fernando Lopes-Graça valoró e integró elementos de la cultura musical portuguesa que funcionaron como una carta de presentación contra el folclorismo impuesto por el gobierno del Estado Nuevo; un ejemplo de ello son las *Suites Rústicas*. Su obra refleja influencias no sólo del impresionismo francés sino también elementos extraídos de la obra de Stravinsky y de la Segunda Escuela de Viena. Junto a la estructura interválica de Bartók, Lopes-Graça diseñaba en sus obras la politonalidad, tan común en los compositores neoclásicos. La *Sinfonía per Orchestra op. 38* es fiel reflejo de un paralelismo con Joly Braga Santos, Luís de Freitas Branco y César Franck. Para Francine Benoit, Lopes-Graça fue un:

*«[...] músico de la más absoluta contemporaneidad, sin dejar de ser portugués; con una inteligencia valiente, siempre estuvo en la vanguardia con gran interés por la literatura portuguesa contemporánea y también sensible al iberismo»*¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Cfr. «A Propósito da Opera Mérope de Joly Braga Santos» in *Vértice*, N° 225, junio de 1962, pp. 332-334.

¹⁷⁶ *Ibidem.* p. 223.

¹⁷⁷ Benoit, Francine, *O Diário*, 28 de febrero de 1982, p.2.

Estos compositores mostraron cierta proximidad con los procesos creativos de Debussy, Ravel, Milhaud, Stravinsky, Bartók y Falla entre otros, pero lo cierto es que lo que les unió fue un marcado carácter nacional con el que dotaron a sus obras. A pesar de los condicionamientos políticos, la vida musical portuguesa luchó contra la inercia cultural.

El carácter divulgativo de la música contemporánea portuguesa fue creado por el *Círculo de Cultura Musical Portuguesa*, a iniciativa de Elisa Sousa Pedroso¹⁷⁸, así como la *SONATA* en 1942 y la *Gazeta Musical* en 1950; un año después, fue creada *Pró-Arte*, organización ligada al CN que pretendía promover conciertos, como los de *Nova Geração* en los que Francine tomó parte. En la actualidad, no se pueden olvidar ni las iniciativas radiofónicas de los años cuarenta ni los espacios promotores de cultura a pesar del contexto político nacional.

Por tanto, es importante destacar el papel desempeñado por Ivo Cruz y su intento de preservar el antiguo patrimonio musical portugués, al mismo tiempo que la musicología y la etnografía daban los primeros pasos. También hay que decir que las primeras grabaciones del *Cancionero Popular* datan de los años cuarenta, y se deben a Armanda Leça¹⁷⁹.

Varios fueron los intentos de ofrecer alternativas a los conciertos de propaganda nacional, constituyendo espacios para una pequeña élite, rescatando obras de la censura y alterando el funcionamiento de la política cultural vi-

¹⁷⁸ N de A. Elisa Sousa Pedroso (1881-1958) gran pianista de formación académica, recibió lecciones de Vianna da Motta, entre otros. Gran promotora del arte musical portugués fundando en 1934 el *Círculo de Cultura Musical*.

¹⁷⁹ Sardinha, José Alberto, «Armando Leça e o primeiro levantamento músico-popular realizado em Portugal» in *Revista Faculdade Sociais e Humanas*, Nº 6, 1992-1993.

gente, inscribiéndose en un tipo de acción de vanguardia a la que Bento Jesús Caraça designó como «*cultura integral del individuo*»¹⁸⁰.

En un artículo sobre música contemporánea portuguesa fechado en 1951, Fernando Lopes-Graça describe el estado de la nación en lo que a la cultura musical, se refiere afirmando que la música es un «*pasatiempo, manifestación de snobismo mundano y sinónimo de música fácil*»; considera absolutamente inconcebible un país donde el fado es la canción nacional y donde la música verdaderamente popular espera mejores días. En este sentido, el compositor y maestro, toma como punto de partida la creación de planes de educación, donde la voluntad política es necesaria para superar tales deficiencias. Describiendo así el panorama cultural portugués de 1951:

*«Sin conciertos sinfónicos públicos regulares; con un teatro de ópera reservado a las élites adineradas; con una escuela oficial de música prácticamente inexistente; con una emisora de radio que tan poca atención presta al fomento de una cultura musical seria y consciente; sin escuelas musicales preparatorias; con un canto coral en los liceos que es un perfecto engaño. Con todas estas deficiencias, la educación musical de nuestra gente [...] está condenada a morir»*¹⁸¹.

Con la emancipación de estas carencias, refuerza la idea de que el acto de creación e interpretación no pasa de realizarse en casos esporádicos que no tienen eco a nivel nacional ni internacional. Para João de Freitas Branco, el principal problema, en la cultura musical portuguesa, es la falta de formación

¹⁸⁰ N de A. La conferencia pronunciada en el estreno de la Unión Cultural «Mocedad Libre», el 25 de mayo de 1933. Esta intervención fue bastante problemática, dada la coyuntura política nacional en un momento de la historia donde el fascismo imperaba. Bento Caraça establece un paralelismo entre el «*grado de civilización*» de un pueblo y los recursos puestos a su disposición, así como el «*grado de cultura*» de un individuo y su organización social en función de la humanidad y no del capitalismo. Caraça, Bento Jesus, *A Cultura Integral do Indivíduo*, Lisboa: Gradiva, 2008, p. 53 y ss.

¹⁸¹ Lopes-Graça, Fernando, «Um depoimento sobre a música portuguesa contemporânea» in *Gazeta Musical*, Nº 10, 1 de Julho de 1951, p. 2.

musical por parte del público, y las falsas clases de canto coral impartidas en las escuelas. El camino para romper las ligaduras de la música portuguesa está en la creación, en las ciudades, las orquestas, los conjuntos de cámara, los teatros y auditorios, así como en los compositores y ejecutantes¹⁸².

1.2.6. SONATA: Sociedad de Música Moderna

Con la fundación de la sociedad *SONATA* en los años cuarenta, y en colaboración con la intervención de la juventud musical portuguesa, se va a impulsar la música moderna, nacional y extranjera, reuniendo a un vastísimo público, dando a conocer en sus programas musicales obras contemporáneas imprescindibles.

La *SONATA* como organización «fue creada en Lisboa, por iniciativa de Fernando Lopes-Graça, Francine Benoit, Maria da Graça Amado da Cunha, Silva Pereira, Santiago Kastner»¹⁸³, y reconocida seis años después, bajo la dirección de Luís de Freitas Branco por la *Sociedad Internacional de Música de Cámara*; la cuál había sido creada con fines puramente divulgativos y no comerciales, como dice Fernando Lopes-Graça¹⁸⁴. Ya en 1950 la fundación de la *Gazeta Musical* reclamaba un patrimonio de ideas sobre la música, la formación y la crítica, comprometiéndose a examinar lo que se divulgaba en el medio musical portugués.

Francine, como crítica, no abandonó su papel estético e ideológico en lo que respecta al gusto musical y a su importancia en el contexto social y po-

¹⁸² Branco, João de Freitas, «O problema primeiro da música portuguesa» in *Gazeta Musical*, Nº 52, Enero de 1955, pp. 46-47.

¹⁸³ Cfr. *Dicionário de Música, Op. Cit.*, Vol. II, p.573.

¹⁸⁴ Lopes-Graça, Fernando, «Sonata e música contemporânea portuguesa,» in *Música Portuguesa e os seus Problemas*, p. 162.

lémico de la cultura. Por ello, en el *Diário de Lisboa*, el 31 de diciembre de 1958, denuncia los problemas que sufre la sociedad de su tiempo, condenando al estado portugués y a las entidades culturales, afirmando que «*lo que le hace falta no es dinero, sino amor a la música*»¹⁸⁵.

En este apartado es importante destacar el papel de los intérpretes que, dentro o fuera del país, desarrollaron una carrera notable siendo distinguidos en las críticas realizadas por Francine Benoit en el *Diário de Lisboa* o en otras colaboraciones. Es el caso de la cantante Arminda Correia, las pianistas Helena Moreira de Sá y Costa¹⁸⁶ y María da Graça Amado da Cunha; el director Silva Pereira al frente de la *Orquestra Sinfónica do Oporto*. La RDP (Radio Difusión Portuguesa), con el violinista Vasco Barbosa; los pianistas María Victoria Pacheco Quintas y Varela Cid; las escritoras Manuela Porto¹⁸⁷ (poetisa) y Olga Violante¹⁸⁸; la arpista Cecília Borba y los cantantes Álvaro Malta y Tomás Alcaide, este último dirigente de la FNAT (Fundación Nacional para la Alegría en el Trabajo), sindicato del Estado Nuevo que intentaba defendía a los cantantes.

Durante la década de los sesenta, se escuchaban en Portugal obras con influencia de Darmstadt, por ejemplo las *Sinfonías Breves* de Álvaro Cassuto; pero también del neoclasicismo (Hindemith, Orff) existente en las obras de Fi-

¹⁸⁵ *Diário de Lisboa*, 31 de Dezembro de 1958.

¹⁸⁶ Moura, Vasco Graça, *Uma vida em Concerto – Memórias*, Campo das Letras, 2001.

¹⁸⁷ Descrita por Francine Benoit, en la «Capital», 5 de julio de 1983 como: «[...]verdadera vida, legitimada en la consciencia humana por todo lo que es bueno, dadivoso, repartible, abierto y particular elevando por tanto el papel de las mujeres a la justa complementariedad que sólo dignifica y engrandece a los hombres, aboliendo todo desnivel de valor o virtuosidad intrínsecos entre hombre o mujer [...]», p. 1, doc. Mecanografiado, APMG.

¹⁸⁸ En 29 de mayo de 1969, Francine describe a Olga Violante, después de su muerte: «[...]Amiga de sus amigos, sería incapaz de ser enemiga de sus enemigos. [...] Respetaba y practicaba la justicia, la difícil justicia de pormenores siempre repetidos y siempre diferentes, y la justicia que emana de la consciencia universal y universalizada [...]». «Olga Violante: Evocação e Homenagem» in *A Capital*, 29 de Maio de 1969, p.1, doc. mecanografiado, APMG.

lipe Pires y Maria de Lurdes Martins; o del expresionismo germánico, reflejado en obras de Lopes-Graça y Claudio Carneiro.

En materia de baile, Francine considera prematuro hablar de arte del baile con características portuguesas dado que las iniciativas de *Verde Gaio* dieron lugar a una actividad «rudimentaria y sin bases de continuidad»¹⁸⁹.

Contra estos procesos compositivos contemporáneos, hubo quien reveló una apariencia más conservadora, enraizada en el neoclasicismo, como sería el caso de Armando José Fernandes (1906-1983) y Jorge Croner de Vasconcelos que representan en la música portuguesa la estética de la compositora Nadia Boulanger, de quien adquirieron su método en París¹⁹⁰.

Con motivo de la conmemoración del Centenario de la muerte de Francisco Lacerda, dentro del *XIII Festival de Música Gulbenkian*, el profesor Vitorino Nemésio pronunció una conferencia que Francine Benoit reseña el 21 de mayo de 1969, donde se puede observar una crítica a la falta de protección de la cultura patente del Estado portugués así como la carencia de esfuerzo patente de los investigadores, para la producción de una verdadera Historia de la Música Portuguesa¹⁹¹.

Frederico de Freitas (1902-1980), se reveló como uno de los compositores más eclécticos de su tiempo, contemplando no sólo el carácter nacional, sino también los procesos musicales del modernismo politonal; autor de diversas obras de género operístico, teatral y cinematográfico que marcaron el panorama musical portugués de la época. Para el compositor Sérgio Azevedo, es-

¹⁸⁹ Benoit, Francine, «Bailados» in *Vértice*, N° 212, Maio de 1961, pp. 356-357.

¹⁹⁰ Cfr. *Sínteses da Cultura Portuguesa, Op. Cit.* p. 173.

¹⁹¹ Benoit, Francine, Conferencia de Vitorino Nemésio sobre Francisco Lacerda, 21 de mayo de 1969, p.2, Lisboa, doc. mecanografiado, APMG.

ta apertura de espíritu le permitió, como excelente pedagogo que fue, inspirar a las nuevas generaciones de músicos.

En la segunda mitad de siglo, y tras la revolución de abril de 1974, la música quedaría marcada por la desaparición de las grandes figuras de vanguardia: Xenakis, Boulez, Berio, Nono, Ligeti, Stockausen, Penderecki y Cage, entre otros. Una de las grandes dificultades de este período fue poder realizar conciertos con música de vanguardia debido a falta de intérpretes, y a poco interés público por este tipo de música.

Como dijimos con anterioridad, varios fueron los organismos asociativos creados para combatir el desprecio por la música de vanguardia, y uno de ellos fue la *SONATA*¹⁹². A partir de los años setenta, cuando Europa llevaba más de una década escuchando música vanguardista, en Portugal este tipo de música sólo podía oírse en la capital con el *Grupo de Música Contemporánea* de Lisboa, el *Grupo Música Nova*, la *Oficina Musical de Oporto*, creada por Álvaro Salazar. Estos ponían en práctica la música de algunas figuras como Jorge Peixinho, que a pesar de su formación convencional tuvo la oportunidad de estudiar con Luigi Nono y Luciano Berio, siendo considerado como el líder de la vanguardia musical y maestro consejero de algunas figuras como la cravista Clotilde Rosa.

Relativamente a la compositora Constança Capdeville, dada su excentricidad, se ocupó de varios aspectos de la música de vanguardia, desde el «*collage y la citación*» al neoclasicismo arrebatado, culminando con un lenguaje es-

¹⁹² Con relación a la *SONATA*, Francine Benoit en el vigesimotercer Aniversario escribió en el *Mundo Literário*, 24 de mayo de 1946, que este organismo asociativo no alteró sus principios desde su formación. Aprovecha el momento para afirmar que el concepto inicialmente pensado para la asociación, la divulgación de “programas de música moderna”. También en 1947, en la revista *Arte Musical*, Nº 1 (359), pp. 10-13, aparece otro artículo con el mismo asunto.

tético muy propio, y solamente después de la fundación de la agrupación *CollecViva* en 1985, se pudieron escuchar parte de sus obras.

Por otro lado, el compositor Cândido Lima tuvo la oportunidad de contactar con el instituto IRCAM y con el compositor Iannis Xenakis, con cuyas influencias logró construir un lenguaje musical dotado de una filosofía muy sencilla y particular, alejándose de la expresión de la tríada de musical Boulez-Stokausen-Cage¹⁹³. En otro contexto surge el compositor Álvaro Salazar que utiliza procesos ligados a la electroacústica influido por Schaeffer y en contraposición a Vitorino de Almeida que se refugia en el folclore nacional próximo a Prokofieff.

1.3. La Revolución de abril y los nuevos lenguajes musicales

De 1975 hasta 1990¹⁹⁴

Con la Revolución de 1974, la prioridad fue la resolución de los problemas sociales, caminando al encuentro de los principios socialistas que conducirían a un aprendizaje democrático de la construcción colectiva, de apertura a los procesos comunicativos del exterior y también a un periodo de confrontación de ideas, de cuestionamiento de valores morales e intelectuales, de cambios de costumbres; en cierta forma, se trataba de una etapa de redefinición por parte del ciudadano.

Durante los años siguientes se aprobaría la *Constitución* del 2 de abril de 1976, que defendía el pluripartidismo y destacaba el papel dirigente del Esta-

¹⁹³ Cfr. *Invenção dos sons: uma panorâmica da composição em Portugal, hoje, Op. Cit.*, p. 40.

¹⁹⁴ Las fechas de 1975 hasta 1990 corresponden a un período donde Francine Benoit cumplía 80 y 95 años de edad.

do. Éste fue un período de regeneración y reconciliación nacional, con un esfuerzo destinado a equilibrar la economía del país en un momento en que se estaba produciendo la descolonización. Portugal asistió entre 1976 y 1985 a un proceso de revisión constitucional, con el fin de adherirse a la CEE, entre 1986 y 1990 a una expansión económica, relegando a un segundo plano la política cultural. Solamente así se entiende el aislamiento estético e ideológico vivido en Portugal hasta abril de 1974¹⁹⁵ y la falta de capacidad por parte del Estado de asegurar la cultura musical nacional.

No obstante, es de destacar el papel llevado a cabo por la televisión, el cine, los discos y la radio, especialmente *Antena 2*, programa de divulgación de música erudita, como mecanismos de distribución y emisión musical nacional e internacional, y también la creación de festivales agentes de la descentralización cultural.

Hacia el año 1974, Francine apunta como revelaciones, en el periódico *Expresso*, la primera audición de *Intégrales* de Varése que ya había sido compuesta en 1925; *Fermata* de Emmanuel Nunes y la obra *História Trágico-Marítima* de Lopes-Graça, que a pesar de no ser un estreno recibió grandes aplausos, provocando la necesidad de descentralizar la vida cultural y musical del país. A la vez que se producían éstos cambios, también las orquestas y los Conservatorios Nacionales eran objeto de nuevas reestructuraciones. Los resultados no siempre fueron positivos ni suficientes pues a pesar de la creación de las escuelas profesionales, los problemas están sin resolver.

¹⁹⁵ Cfr. Benoit, Francine, *A Propósito do 25 de Abril de 1974*, 1984, pp. 1-3, doc. mecanografiado, APMG.

1.3.2. La Fundación Calouste Gulbenkian, generadora de cultura

Una de las instituciones privadas que más contribuyó a la internacionalización de la cultura portuguesa, fue la FCG, con un Departamento de Música, en los años sesenta, con un Departamento de Música representado por su directora Madalena Azeredo Perdigão, que daría lugar a la formación de una Orquesta y un Coro (1962-64), así como a la creación de un Concurso de Composición (1965) que Francine Benoit ganó con la obra *Fantasia Suite* para Orquesta de Cámara, junto a María de Lurdes Martins con la obra *O Encoberto op. 25* (para declamador, solistas, coro y orquesta) estrenada en 1966 en el TT (Teatro Tivoli) e integrada en el *X Festival Gulbenkian*. También la FNAT creó una compañía de ópera con sede en el *Teatro Trinidad*, espacio destinado a nuevos acontecimientos artísticos y musicales.

De los años setenta son igualmente las temporadas musicales de la FCG, gran impulsora de la recepción de músicos y compositores extranjeros mediante con la organización de las «*Jornadas de Música Antigua*» en 1980 y los «*Encuentros de Música Contemporánea*» en 1977, dotada de su propia orquesta, coro, y compañía de baile, esta última ya desaparecida.

A una generación más joven pertenecen los compositores António Pinho Vargas, Paulo Brandão, João Pedro Oliveira, António Sousa Dias, Emmanuel Nunes, Sérgio Azevedo, Alexandre Delgado y Amílcar Vasques Dias, los cuales constituyen las nuevas esperanzas en el cambio del lenguaje musical portugués.

Paralelamente discurrió la expansión de la empresa discográfica, y la edición de partituras, además del trabajo desarrollado en la formación académica. La enseñanza de la composición forma un nuevo impulso con la creación de las *Escuelas Superiores de Música de Oporto y Lisboa*; y recién

temente con la *Universidade de Aveiro*. En cuanto a la *Escola Superior de Lisboa* se puede decir que la acción de Jorge Peixinho y de Christopher Bochmann ha sido fundamental.

1.3.2. Intérpretes nacionales y proliferación de grupos

En el campo de la interpretación musical sobresalen como pianistas Maria João Pires (alumna de Francine), Pedro Burmester, Artur Pizarro, Sequeira Costa, Olga Prats, Helena Sá e Costa y Jorge Moyano; en violín Gerardo Ribeiro; en viola Ana Bela Chaves; la violonchelista Madalena Sá e Costa y Paulo Gaio Lima; los cantantes Oliveira Lopes, Elisabete Matos, Dora Rodrigues. Grupos destacados en música de cámara son *Opus Ensemble*, *ColecViva*, *os Segréis*, *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa*, *Artzis*, *Oficina Musical*, *Remix Ensemble*, *Grupo Música Nova*, *Camerata Senza Misura*, entre otros.

En cuanto al compositor Emmanuel Nunes, es de subrayar su formación con Francine Benoit (al igual que la ya citada María João Pires); seguida en la labor educativo de Fernando Lopes-Graça, así como la asistencia a Cursos de Darmstadt en los años 60, donde tuvo oportunidad de contactar con Boulez y Pousseur, teniendo como principales preferencias la obra de Karlheinz Stockhausen y Luciano Berio. Nunes es una figura nacional para las nuevas generaciones de artistas al impartir cursos de composición contemporánea desde los años ochenta en la FCG. Francine le describe como:

«[...] un tipo moral de rara inteligencia, que puede evaluar la complejidad de la escritura necesaria para el pensamiento musical del compositor y los extremos de depuración de los medios empleados»¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Benoit, Francine, *Um Serão Musical com Emmanuel Nunes*, Paris, s.f., p. 6, doc. mecanografiado APMG.

Tiene lugar la divulgación y proliferación de grupos de rock cantando en portugués, como forma de ir contra el régimen político ya iniciado antes de la Revolución de 1974, en el que varios fueron los factores que marcaron el desarrollo de la cultura portuguesa. Véanse la influencia de compositores e intérpretes franceses, el trabajo de las editoras discográficas las cuales ejercieron una gran influencia en la canción de protesta¹⁹⁷; el surgimiento en 1950 de la escuela de *Jazz Hot-Club* de Lisboa y la regeneración del nuevo fado, representado por Amália Rodrigues y Carlos do Carmo en cuanto a la guitarra portuguesa, Carlos Paredes, contribuyó con los anteriores a elevar la cultura nacional.

Desde el punto de vista del compositor Cândido Lima, Portugal aún manifiesta momentos delicados a nivel social; sin embargo, nada que se pueda comparar con el pasado. Lima analiza los estrenos de obras realizadas por los alumnos de composición en los años sesenta, como reflejo de un aislamiento oscurantista del acto creativo, que hoy prolifera con nuevas políticas, filosofías, ideologías y mercados. En su libro *Orígens e Segredos da Música Contemporânea*, afirma que aquellos que no tuvieron la oportunidad de contactar con los maestros de la segunda mitad del siglo XX, se han tenido que apoyar en «paradigmas que marcaron el espíritu y los patrones del hombre musical de occidente hasta finales del siglo XIX»¹⁹⁸. No obstante, subraya la importancia de los programas televisivos transmitidos entre los años 1979 y 1987 como un excelente medio de comunicación para establecer un proceso social comunicativo entre público y creadores.

De ahí que, el impresionismo debussysta tuviera un lugar destacado en algunos compositores portugueses de los años veinte, a pesar de los vestigios

¹⁹⁷ Corte-Real, Maria de São José, «Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Nº 6, 1996, pp. 141.

¹⁹⁸ Lima, Cândido, *Orígens e Segredos da Música Contemporânea Portuguesa*, Edições Politema, Porto, 2003, p. 218.

posrománticos y de los contornos neoclasicistas (Francine Benoit, Claudio Carneyro, Frederico de Freitas, entre otros, ya citados). Es importante destacar que después de la implantación de la República el atonalismo apenas se manifestó en la obra de Francisco Lacerda, António Fragoso y Luís de Freitas Branco, durante la década de los cincuenta. La reforma del Conservatorio fue una proyección de la ideología estética parisiense que encontró eco en el medio portugués.

Para el investigador Manuel Pedro Ferreira, la acción de Ivo Cruz y de Mário Sampayo Ribeiro, así como la intervención pedagógica y artística de Freitas Branco llevó el nacionalismo a los circuitos oficiales, lo limitó e incluso atrofió el campo de acción de Ruy Coelho, protagonista de una política nacionalista y folclorizante¹⁹⁹.

En los años treinta, asistimos a la dudosa alianza entre folclorismo y modalismo, muy bien representado por Claudio Carneyro, si bien Francine Benoit consideraba que el acto creativo en Portugal, por razones de clausura, estaba desfasado de los procesos estéticos y de las corrientes técnicas que proliferaban en toda Europa.

En lo que concierne al campo teórico, empezaría a despertar un ensaismo musical (Luís de Freitas Branco, Lopes-Graça, Francine Benoit, José Blanc de Portugal) basado en una investigación sólida llevado a cabo por Sampayo Ribeiro, Santiago Kastner, Augusto Alegría, entre otros, proliferando la etnomusicología de la mano de Artur Santos, Rebelo Bonito, Vergílio Pereira, Margot Dias, Lopes-Graça, Michel Giacometti y Gonçalo Sampaio. Con la crisis instalada particularmente en la enseñanza musical, durante los años treinta y cuarenta, la práctica de nuevas corrientes, y la posibilidad de una nueva ge-

¹⁹⁹ Ferreira, Manuel Pedro, «*Da música na história de Portugal*» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Nº 4-5, 1994-1995, p.206.

neración de compositores no tuvieron lugar. Solamente en los años cincuenta se pudo contar con alguna simpatía por los procesos atonales, mientras que en el resto de Europa las corrientes de vanguardia mostraban un gusto marcadamente serial.

Lopes-Graça fue un activista político, colaborador de la *SONATA*, lo que le permitió presentar composiciones de su autoría sin tener que pactar con la ideología nacionalista del Estado Nuevo. Rechazó por completo la idea del nacionalismo musical en el sentido arcaico, con una visión de la música nacional más en consonancia con Bela Bártok, aunque, sobre Lopes-Graça, Francine comenta:

«[...] las canciones populares portuguesas son mucho más que un devaneo momentáneo, son una toma de conciencia de un pueblo que puede [...] ser fuerte y rico, como cualquier otro pueblo rico y fuerte»²⁰⁰.

1.3.3. La generación de los sesenta: primeras influencias

La generación de 1960 quedaría marcada por los cursos de Darmstadt, al mismo tiempo que Portugal abandonaba la armonía funcional y practicaba el cromatismo vigente en obras de Lopes-Graça y Joly Braga Santos.

Jorge Peixinho fue el compositor que más se desmarcó del panorama musical del siglo XX, a pesar de haber sido el principal intérprete y protagonista de su obra musical, revelando tendencias tal y como dice Eduardo Lima

²⁰⁰ *Vértice*, N° 47, enero, de 1947.

«[...] la libertad y el rigor. Pretende que esa libertad, la libertad de creación, las opciones que a cada momento se imponen sean atemperadas por un principio de rigor muy fuerte»²⁰¹.

Su obra tiene una función metalingüística donde la música se refleja sobre sí misma, considerándola como un ejercicio constante, donde se buscan los elementos germinales de la obra. El compositor considera que solamente es posible retratar la realidad musical en la propia música; por ese motivo, su trabajo constituye un reflejo de interiorización de varios procesos musicales en boga a lo largo del siglo XX, sin fijarse en una única estética. Para Erlich-Oliva:

«Jorge Peixinho es un gran pionero de la música de vanguardia en Portugal y ocupará, en este sentido, un lugar histórico intransferible en la compleja, contradictoria pero imparable evolución rumbo a la modernidad, operada en la vida intelectual portuguesa en este final de siglo. Su música inauguró y defendió durante tres décadas, nada menos que una nueva manera de escuchar. Sus firmes convicciones políticas jamás desviaron su atención a la «facilidad» inmediata»²⁰².

La historia de la música portuguesa en la actualidad continúa careciendo de un mayor incentivo a la creatividad, y del reconocimiento por parte de las entidades estatales y del público en general, no sólo a nivel del mercado discográfico sino también en la recepción de la obra musical.

En todo caso, hay que destacar positivamente el papel desarrollado por una nueva generación de músicos que han despertado la atención del público, varios grupos musicales/orquestas, (*Orquesta Sinfónica Portuguesa, Nacional do Oporto, Metropolitana, Gulbenkian, Clásica da Madeira*) y orquestas re-

²⁰¹ Lima, Eduardo Vaz, «Entrevista com el compositor Jorge Peixinho» in *Arte Musical*, N.º 1, Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, 1995, p.12.

²⁰² Erlich-Oliva, Alejandro, «*Strauss homenagem Peixinho (II)*» in *Jorge Peixinho in Memoriam*, Lisboa, Caminho Editora, 2002, pp. 302-303.

gionales que se van creando en nuestro territorio. Llama la atención la edición de partituras (*Musicoteca, Oficina Musical do Oporto*); los centros de estudios musicales como CESEM (*Centro de Estudos Musicológicos Sociologia e Estética de la Música*); INET (*Centro de Estudos Nacionais de Etnomusicologia*) de la Universidad Nueva de Lisboa e INATEL (estudios de etnografía)²⁰³. En cuanto a las agrupaciones de música de cámara sobresalen *Opus Ensemble, Telectu, Camerata Senza Misura, Cuarteto Moscovo, Antonio Saiote, Cuarteto Matosinhos*.

Actualmente son varias las agrupaciones que se dedican a dinamizar el repertorio de compositores portugueses obras de Fernando Lapa, Sérgio Azevedo, Carlos Caires, Telmo Marques, Jean François Lezé, Eurico Carrapatoso, Paulo Vaz de Carvalho, António Victorino de Almeida, Cândido Lima, Christopher Bochmann, Luis Cipriano, Luis Tinoco, Carlos Azevedo, José Luís Ferreira y António Pinho Vargas.

²⁰³ N de A. En el artículo: Carvalho, Mário Vieira, «*Música portuguesa dos séculos XVIII a XX: um projecto, um programa de acção*» in *Boca do Inferno*, Nº 3, outubro de 1998, Lisboa: Gráfica Europam, Lda, pp. 173-179, es posible observar algunos proyectos e instituciones en activo.

2. RESEÑA BIOGRÁFICA DE FRANCINE BENOIT

2. RESEÑA BIOGRÁFICA DE FRANCINE BENOIT

2.1. Educar en la República: la infancia

En el ambiente socio-político, económico y cultural descrito se desarrolló casi toda la vida de Francine Germanine Van Gool Benoit, nacida el 30 de Julio de 1894, en Perriguéux, (Francia), hija de padre francés, Paul Théodore Clément Benoit, de origen provenzal y de madre belga, Marie Victorine Van Gool, escritora de origen flamenco.

De acuerdo con las fuentes biográficas disponibles, su padre inició la carrera militar, en el año 1887, realizando varias misiones, como Ingeniero, al servicio de la Armada Francesa. Sabemos que el 15 de Enero de 1896, Paul Benoit fue ascendido en la Escuela Politécnica de Ingeniería Normanda²⁰⁴.

Fig. 1 - Marie Victorine Van Gool Benoit
(belga) (1869 - 1969)

Fig. 2 - Paul Théodore Clément Benoit
(francés), (1866 - 1914)

²⁰⁴ N de A. Cfr. los documentos de Paul Benoit, *P-Ln*- N33/1736-1743.

Sin embargo, a partir de su relación con Marie Victorine Van Gool Benoit, abandonó la Academia Militar, al mismo tiempo que Victorine iniciaba su carrera literaria con la obra *Michéline Brémont*²⁰⁵, que firmó con el pseudónimo de Félix Marigot²⁰⁶.

Corría el mes de Julio de 1894, pocos días antes del nacimiento de Francine Benoit, cuando se confirmó el paso a la reserva de Paul Benoit, quedando integrado en el 13º Batallón de Artillería Terrestre; Van Gool Benoit, antes de que la familia se instalase en Portugal residió en diversos países como Francia, Suiza, Argelia y España, acompañando a sus padres, si bien de esa época poco o casi nada se sabe, del matrimonio y su hija, a excepción de las conversaciones con Doña Madalena Gomes.

Fig. 3 - Francine con a penas tres años de edad.

²⁰⁵ Marigot, Félix, *Michéline Brémont*, Paris: Victor-Havard & Cie Editens, 1905.

²⁰⁶ N de A. Este pseudónimo masculino nos muestra la dificultad de las mujeres para publicar y que como sabemos era habitual.

2.2. Portugal: ciudad de destino

Aunque no sabemos el mes exacto de su llegada a Portugal, si tenemos noticias de que fue durante el reinado de D. Carlos (entre los años de 1889-1908), pero sin duda, fue en 1906 dado que antes de esa fecha vivían en Madrid. Una vez que abandonaron España, fijaron su residencia en Setúbal, donde Paul Benoit entró a trabajar en la industria conservera, como ingeniero de máquinas. Ahí se inició una amistad con la familia Monjardino, más específicamente con Gabriela, la que llegaría a ser esposa del escritor y profesor Victorino Nemésio.

Fig. 4 - Francine (seis años), Madrid, APMG.

A pesar de que se preveía un cambio cultural y social, Portugal permaneció al margen de las nuevas concepciones europeas. En las palabras de la pintora Sara Aphonso, la República llegó y no se hizo notar, porque según afirmaba:

«ya en el siglo XIX, continuaba todo igual que antes, y nadie sabía lo que sucedía fuera [...], pasó el Impresionismo, y en Portugal no hubo ningún movimiento impresionista»²⁰⁷.

Fig. 5 - Francine y su madre, s.f., (Bélgica), APMG.

En la capital portuguesa se asimilaban las innovaciones que habían sido producidas en las décadas anteriores²⁰⁸. Se observa así, a finales de siglo cierta

²⁰⁷ Negreiros, Almada, Maria José, *Conversas com Sara Aphonso*, Editora Arcádia, 1984, pp. 24-28.

nostalgia del pasado apreciándose un sentimiento larvado de revuelta. De esos años, Francine recuerda los numerosos escritos dejados por su madre, que mostraban:

«la vida palpitante [...] de las gentes y los episodios particularmente violentos de la revolución antes de instaurarse la República en Portugal»²⁰⁹.

De este modo, pudo dar testimonio de la llegada de la República (1910), la promulgación de la *Constitución de 1911* y la separación de poderes. En esta época, surgieron, en Portugal, las primeras escuelas primarias y jardines de infancia y se publicaba la primera edición de la revista *A Águia*, liderada por Teixeira de Pascoais.

2.3. Tomás Borba, un pedagogo, una referencia

Orientada por su madre Francine Benoit, había iniciado sus estudios de piano, a los cuatro años, aprendiendo a solfear, según el Método Musical Marmon-tel²¹⁰. Como tutora de su educación y formación, despertó en su hija el gusto musical, cantándole, según se sabe, bellas canciones infantiles de origen belga. Como Francine afirmó:

«[...] ya en 1906 había visitado con mi madre el entonces Real Conservatorio, con una vaga idea de matricularme. Pero era necesario tener completa la enseñanza primaria y nada se hizo»²¹¹.

²⁰⁸ Oliveira, Maria João Lello Ortigão de, *Aurélia de Sousa em contexto a cultura artística no fim de século*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006, p. 196.

²⁰⁹ Benoit, Francine, doc. mecanografiado, 1969, p. 2, APMG.

²¹⁰ Antoine François Marmontel – pianista y pedagogo francés, profesor del Conservatorio de París, autor de diversas obras de carácter didáctico para piano.

²¹¹ *A Capital*, Nº 5282, 28 de julio de 1984, p.14.

Por este motivo continuó su aprendizaje con profesores particulares, presentándose a exámenes como alumna libre, pocos meses antes de la proclamación de la República.

De sus maestros recuerda, especialmente, al capitán José María Adelino, jefe de la Banda Militar, según Francine:

«el entusiasmo del profesor me llevaron a realizar, finalmente, el 4º curso y algunos exámenes en el Conservatorio»²¹².

En Octubre de ese mismo año, la pequeña Francine, se matricularía en la *Real Academia de Amadores de Música*, donde frecuentó las clases de los profesores Eugenio Costa (piano) y de Tomás Borba (solfeo), mostrando gran aptitud para la música, tanto es así que el profesor Tomás Borba la describe de la siguiente manera:

«un pez en el agua, lo entonaba todo, acertaba siempre en la teoría, pero sin sombras del espíritu de la vanidad»²¹³.

De esos mismos años recuerda que los motivos que la llevaron a vivir distante de Lisboa fueron originados por el regicidio, por eso:

«El destierro no fue compatible con la secuencia de pequeños, pequeñísimos acontecimientos en mi vida poco comunes de estudiante de música. Y cuando se acordó llevarme a Lisboa para hacer mi primer examen de solfeo, pocos meses antes de la proclamación de la República, continuaba en vigor oficialmente, como único compendio base de solfeo, el libro de Freitas Gazul²¹⁴»²¹⁵.

²¹² Costa, Soledade Martinho, «Francine Benoit: Aprender Música torna-se muito caro para bolsas débeis» in *Jornal Educação*, Nº 60, octubre 1982, pp. 44-45.

²¹³ *Ibidem*, pp. 44-45.

²¹⁴ Francisco Freitas Gazul – compositor y pedagogo portugués, profesor de la asignatura de Rudimentos del Conservatorio Nacional de Lisboa.

²¹⁵ Benoit, Francine, «No centenário de Tomás Borba» in *Gazeta Musical*, 23 de septiembre 1967, pp. 1-7, doc. mecanografiado, APMG.

Según comenta la pequeña Benoit, Tomás Borba:

«[...] fue el primer profesor que tuvo cuando llegué a Portugal. Había muchas personas que creían que debería ir después con Rey Colaço, que era profesor de música del Rey [Carlos I], pero mis padres acabaron por preferir que frecuentase la Academia de Amadores de Música, después, el Sr. Borba me hizo una distinción de honor»²¹⁶.

Fig. 6 - 1ª Comunión de Francine con 11 años, 1905, APMG.

El contacto con la metodología musical del profesor Tomás Borba, (a quien siempre recordaría valorando su preparación), tuvo gran importancia en su formación académica. La enseñanza musical basada en el solfeo vocalizado, innovación con la que Francine no estaba familiarizada, ya que cuando

²¹⁶ A *Capital*, Nº 5282, 28 de julio de 1984, p.14.

vivió en París y Madrid era muy joven para asistir a una verdadera escuela de música. No obstante, según sus palabras:

«[...] Ya era tradición en Bélgica y Suiza (mi madre belga de raza y de nacimiento) la lectura musical que practicaba por alto, en régimen casero, ya era entonada. Recuerdo que mi padre, francés, cantaba con rara corrección, más no interfería en mi educación general»²¹⁷.

Fig. 7 - Francine Benoit con 14-15 años, 1908-1909, APMG.

²¹⁷ Benoit, Francine, *O Diário*, Nº 2815, 5 de agosto 1984, p. 9.

Durante el periodo en el que frecuentó la *Real Academia de Amadores de Música*, el aula de solfeo tenía la designación de Rudimentos, y el solfeo. El Padre Borba también instruía en el CN desde 1901, el clase de Armonía. Fue también de su responsabilidad la disciplina de Historia de la Música, hasta la Reforma de la Enseñanza, en 1919, fecha en que pasó a ser obligatoria.

A su discípula, el profesor Borba dedicaría un número en la revista *Eco Musical*, realizando un retrato fiel de sus treinta años de actividad:

«[...] recuerdo tenerla como oyente en mi clase de historia de la música. Y como la memoria no me falla todavía gracias a Dios, debo confesar que recuerdo bien [...] una interpelación que ella me hizo un día, sobre la dogmática división musical de los tonos en comas. Ella, que no estaba matriculada en la materia, no quería acreditar con exactitud aquellas empíricas divisiones, que yo estaba usando [...]. De aquí se produjo mi respeto por la alumna todavía niña, en la que no me fue difícil ver a la futura artista, llena del espíritu crítico que es hoy [...]»²¹⁸.

Es evidente, que en la evolución pedagógica musical portuguesa, el método de Tomás Borba sería una referencia para Francine Benoit, aunque la mayor victoria de este pedagogo se dio cuando integró, en la enseñanza oficial, los ejercicios de solfeo dentro de los programas musicales escolares. De acuerdo con su discípula:

«[...] para la elaboración de los libros aprobados para dos años que duraba entonces el curso de Solfeo²¹⁹, Tomas Borba escribió muchas lecciones originales y recurrió, frecuentemente, a textos de autores portugueses y extranjeros, seleccionados con mucho criterio [...]»²²⁰.

²¹⁸ Borba, Tomás, «Francine Benoit» in *Eco Musical*, N° 513, 25 de diciembre 1924, p. 1.

²¹⁹ N de A. Este compendio de solfeos autógrafos de compositores portugueses tiene colaboración de Francine Benoit. Cfr. *Solfeos Autógrafos de compositores portugueses, sirviendo de complemento a los ejercicios graduados de solfeo de Tomás Borba*, Lisboa, Valentim de Carvalho, 1921, pp. 29-34.

²²⁰ Benoit, Francine, *O Diário*, 12 de Agosto 1984, p.9.

Reproducción nº 4 - Ejercicios de Solfeo autógrafos de compositores portugueses.

1.4. La música como profesión

En 1913, tenía Francine tenía 19 años cuando falleció su padre, tomando la decisión de matricularse en el Conservatorio Nacional de Lisboa:

«me dediqué a los estudios de música en serio como única y verdadera defensa de mi pena»²²¹.

²²¹ Cfr. «Francine Benoit: Aprender Música torna-se muito caro para bolsas débeis» in *Jornal Educação*, pp. 44-45.

Pocos meses antes de estallar la Primera Guerra Mundial, la joven lograría, después de un examen de admisión, su entrada al citado CN, continuando su preparación para el papel que iba a desempeñar durante toda la vida. Según su descripción, por aquel entonces, no era fácil acceder a esta Institución de Enseñanza:

«tenía la poco envidiable fama de ser el refugio de todos, ineptos, incapaces de superar el instituto y que no querían desistir de hacer un curso post primario susceptible de conducirlos al Curso Superior»²²².

Fig. 8 - Padre de Francine, 1923? APMG.

Para Francine, a pesar de que la organización del Conservatorio era obsoleta, asegura que poseía buenos profesores. En 1914 entró en el Curso Superior de Piano y de Armonía²²³, en la clase del profesor Alexandre Rey Co-

²²² O *Diário*, Nº 2815, 5 de Agosto de 1984, p. 9.

²²³ N de A. Hoy, este curso del Conservatorio Nacional tiene en a actualidad designación de Curso de Composición.

laço²²⁴, si bien el que debía hacerse cargo de dichas enseñanzas sería Marcos Garin²²⁵, quien tan sólo se limitaba a firmar las actas; por otra parte, asistía a las clases del profesor Antonio Eduardo da Costa Ferreira, entonces profesor de Armonía. Francine describe a Alexandre Rey Colaço como:

«una persona sin “mancha”, una persona íntegra, intocable, fue en su casa donde toqué la primera pieza que compuse siendo todavía muy joven»²²⁶.

Después de la muerte de su padre, Francine pasó a integrar un grupo musical ligado a Rey Colaço, hasta la ruptura de relaciones con la familia del profesor por motivos profesionales. En cuanto al profesor Marcos Garin, lo evoca como un ejemplo de espíritu de:

«[...] seriedad, probidad, exención y la poco vulgar apertura de espíritu. [...] Cuando frecuenté su disciplina, Garin era todavía joven. Lo que distinguí en él como más destacado fue la franca simplicidad, la poca pretensión, sin dar muestras de temperamento timorato –lejos de eso– una total ausencia de espíritu de jerarquía social y un gran sentido de la justicia»²²⁷.

²²⁴ Alexandre Rey Colaço (1854- 1928) - nacido en Tánger donde su familia representaba a Portugal desde 1773, hizo piano en el Conservatorio de Madrid donde obtuvo, en 1874 el premio como mejor alumno en la clase de piano. Reforzó sus estudios en París y Berlín en la clase de los más prestigiosos profesores, forjó una gran amistad con Mendelssohn. Fue pianista de la Real Cámara y profesor de los Príncipes desde 1903 hasta 1910 (año de la Implantación de la República). Enseñó en el Conservatorio Nacional de Música de Lisboa desde Febrero de 1897 al convite de la Duquesa de Palmela, sin embargo, abandonaría el cargo en 1916, siendo readmitido en el año de 1919 durante el Gobierno Provisional de Sidónio Paes, momento en que José Vianna da Motta es encargado de reorganizar el Conservatorio. Conocido entre muchos como aquel que reveló la Música de Cámara en Portugal (en lo que Francine colaboró), a él se debe la divulgación de los clásicos como Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Chopin. Para más Información ver *Arte Peninsular*, Nº 2, abril / Mayo 1929, pp. 60-64.

²²⁵ Marcos Garin (1875- 1955), nació en Lisboa, comenzó a enseñar piano en el Conservatorio en 1896 hasta su jubilación en 1941. Para más información consultar: el *Boletín de la Juventud Musical Portuguesa*, Abril / Junio de 1955; y notas biográficas del *1º Concurso Nacional de Piano Marcos Garin* de Luiz Freitas Branco titulado *Como algunos alumnos ven al maestro* y todavía Lopes, Jorge (Diciembre de 1975); *A Esfera*, Nº 91, diciembre de 1975, pp. 4-5.

²²⁶ *A Capital*, Nº 5282, 28 de julio de 1984, p.14.

²²⁷ Benoit, Francine, *A minha homenagem à memória de Marcos Garin*, 19 de diciembre de 1975, p.4, doc. mecanografiado, APMG.

Fig. 9 - Francine poco tiempo antes de fallecer su padre.

El profesor Marcos Garin, se reveló muy permeable a la cultura musical de su tiempo:

«[...] hombre viajado (nunca a expensas del Estado), concretamente para asistir a representaciones wagnerianas y para conocer de cerca las innovaciones musicales de la época, pero tan desprovisto de esnobismo que no me di cuenta de lo que había de raro en la modernidad o en la originalidad de algunas obras que indicaba a sus alumnos [...]»²²⁸.

²²⁸ *Ibidem*, p. 5.

Pero dicho profesor concluyó su trabajo como docente oficial antes de que Francine terminara el curso, más por decisión de Marcos Garin y Alexandre Rey Colaço, Francine pasó de la clase de éste último a la clase de Garin, continuando, las clases particulares de Alexandre, con la condición de trabajar programa doble.

Como ella misma apunta²²⁹, concluyó el curso de Armonía con una de las más altas calificaciones, hecho registrado en la memoria del CN, al mismo tiempo que le era atribuido el premio de Armonía, por unanimidad.²³⁰ El cuadro siguiente hace referencia a las matriculas realizadas en el CN, entre los años de 1914 y 1918²³¹.

Cursos de Francine Benoit en el Conservatorio Nacional				
Año	Curso	Profesor	AIHE	Nº de matrícula
1914 * 1915	Curso superior piano (1 ^{er} año ^r)	Marcos Garin Alexand Rey Colaço	A 785 – A 622	Mat. nº 871
1915 * 1916	Armonía (3 ^{er} año)	[A. Eduardo C.Ferreira]	A 787 – A 624	Mat. nº 690
1916 * 1917	Contrapunto (1 ^{er} año)	Guimarães	A 789 – A 626	Mat. nº 971
1917 * 1918	Curso de Acompañamiento (1 ^{er} año); Curso de Italiano y Contrapunto (2 ^{er} año); Lectura de partituras.	Profesores no identificados	A 628	Mat. nº 189, 190, 191.

CUADRO N.º 1

²²⁹ Documento autógrafo de carácter biográfico, de la autoría de Francine Benoit, constituido por dos folios, APMG.

²³⁰ N de A. Sus evaluaciones han sido publicadas en la revista *Eco Musical*: El segundo Año de Armonía en 8 de agosto de 1915, Ano 5º, Nº 220, p. 241; el tercero de Armonía en 23 de Julio de 1916, Año 6º, Nº 266, p. 231.

²³¹ Información consultada en el Núcleo de Información y Documentación AIHE. Livro de Registos de Matrículas e Registos de Frequência/Livro I – AIHE- Ct: A70089; Ct: A70087. Ct: A70085.

2.3.5. *Schola Cantorum* y el compositor Vincent d'Indy

En el año de 1917-18, y por consejo de su maestro Alexandre Rey Colaço, Francine va a París con su madre, para continuar estudios. Ya en la capital francesa, se instala en un Hostal²³². Recoge informaciones sobre la escuela de César Franck²³³ y sobre la *Schola Cantorum*, en el sentido de comparar el cuerpo docente y las becas.

Decide realizar pruebas de admisión en la *Schola Cantorum*²³⁴, fundada por el gran maestro Vincent d'Indy, donde obtuvo, en un examen «*in loco*», donde fue dispensada de cursar la clase de Armonía y Contrapunto. Recuerda la invitación por parte de la pianista Selva Blanche²³⁵, para asistir a sus clases, pero que no aceptó, una vez que había decidido ser discípula de Rey Colaço:

«Frecuenté [...] cursos intensivos de composición, regidos por Vincent d'Indy, [...] cuando París era bombardeada constantemente. Tal vez me hizo sentir con más ganas de trabajar, pero todo lo que podría hacer de París una fiesta, quedó oscurecido [...] lo que me causa espanto y tanta distancia ahora es que yo me quedase totalmente al margen de la revolución de Octubre»²³⁶.

²³² N de A. El hostel donde fijó residencia durante algunos días fue el Jean Bat y después cambió para 5-Place Ternes a Paris. Información recogida junto de los libros de estudiantes matriculados en los Cursos de Composición de Vincent d'Indy. Archivo de la *Schola Cantorum*, s.f..

²³³ N de A. En la Biblioteca Nacional hay registro del programa académico de la Schola César Franck. *P-Ln-N33/A-8*.

²³⁴ N de A. En la Biblioteca Nacional consta el recibo de matrícula en la *Schola Cantorum* para el año lectivo 1917-1918, de 113,50 francos. *P-Ln-N33/1734*.

²³⁵ Selva Blanche (n. 1884- m. 1942) - pianista francesa, inició sus estudios en el Conservatorio de Paris y ha impartido clases en la *Schola Cantorum de Paris*, de 1901 hasta 1921, habiendo ingresado, posteriormente en el Conservatorio de Strasburg, Praga y Barcelona. Se destacó como intérprete de las obras de Bach, Vincent d'Indy, Beethoven, César Franck y Debussy. Cfr. Honegger, Marc, *Dictionnaire de la Musique*, Paris: Edition Bordas, Vol. II, 1993, pp. 1169.

²³⁶ Cfr. «Francine Benoit: Aprender Música torna-se muito caro para bolsas débeis» in *Jornal Educação*, pp. 44-45.

Francine vivió momentos dramáticos durante la Primera Guerra Mundial, conflicto en el cual Portugal intervendría al lado de los aliados, para defender sus colonias africanas de las pretensiones e intereses de alemanes e ingleses. Sin embargo, a pesar del ambiente poco favorable que se vivía en una capital en permanente transformación cultural y social, todo ello contribuyó a despertar un interés por los nuevos ideales que entonces dominaban su formación política.

En el cuadro siguiente se observan los cursos a los que asistió Francine en la *Schola Cantorum*, durante el año académico 1917-1918, aunque finalmente solo realizó los tres primeros:

Cursos realizados por Francine Benoit en la <i>Schola Cantorum</i>	
1ª Sección	Canto Gregoriano, Moteto y Madrigal
2ª Sección	Suite y Fuga
3ª Sección	Sonata.
4ª Sección	Música de Cámara
5ª Sección	Sinfonía e Instrumentación
6ª Sección	Música Dramática

CUADRO Nº 2 ²³⁷

Como era de esperar, en cuanto estuvo en París, inició correspondencia con sus amigos y antiguos profesores, como: José María Adelino, Alexandre Rey Colaço y Eduardo Costa Ferreira.

²³⁷ N de A. Los cuadros que se siguen respetan al plano de estudios hecho por Francine Benoit en la *Schola Cantorum*. Por motivos financieros, solamente ha podido cumplir los tres primeros. En la Biblioteca Nacional hay un documento manuscrito que expone los contenidos de cada curso y está comentado por ella. *P-Ln-N33/8-8ª*.

En París, el 15 de Diciembre de 1917, Francine²³⁸ escribe al maestro Rey Colaço diciendo que no creía que se pudiera aproximar a los franceses y parisinos pues se sentía portuguesa. Recuerda las enseñanzas, las horas reconfortantes y acogedoras que pasó en su casa, comentando el esfuerzo que estaba haciendo para que fuera extremadamente productiva su estancia en París. Ilustra el primer concierto al que asistió de Vincent d'Indy interpretando a Beethoven, confirmando:

*«lo que usted dice es cierto, él es muy buen pianista, solo así se entiende que haya pasado su vida analizando a los Maestros de los Maestros según lo cual se puede decir lo mismo de Beethoven y César Franck»*²³⁹.

Fig. 10 – Dedicada por Francine a su madre
“Para mi madre, 3 de Agosto de 1916”, con 22 años, APMG.

²³⁸ En la Biblioteca Nacional existen tres cartas (en borrador) de Francine Benoit al maestro Alexandre Rey Colaço, sin identificación de residencia, 1918-1919. *P-Ln* - N33/167-169.

²³⁹ Carta en borrador, de Francine Benoit a Alexandre Rey Colaço, s.i., 1919. *P-Ln*-N33/168.

Habla de su recorrido académico y del concurso para órgano:

«[...] en el curso de composición podré pasar y obtener un «trés bien», acabaré primero el curso de composición y seguidamente haré [2º], 3º, 4º y 5º curso el año que viene. El 22 de Diciembre haré el examen de admisión para el curso de órgano, aunque el número de participantes sea elevado en relación al las vacantes. Sentiré gran satisfacción si consigo llegar a componer algo verdaderamente digno de su dedicación»²⁴⁰.

De Portugal también le llegaban noticias. En 1918 Francine²⁴¹ recibe cartas de su estimado profesor de Armonía Eduardo Costa Ferreira:

«La felicito sinceramente por el hecho de estar asistiendo a la Escuela en la que enseña un gran músico como es Vincent d'Indy, y voto para que las lecciones del maestro le sean de más provecho que las que recibió de mi persona durante el corto espacio de tiempo que asistió a mi clase. Es muy posible que brevemente allí encuentre el nuevo pensionado del Estado (en composición) que, si como se cree, fuera Hermínio do Nascimento, debería cursar estudios en la misma Escuela. ¡Ojala pudiera hacerlo yo mismo!

Puede estar segura de que sería para mi gran motivo de satisfacción poder escuchar los sabios consejos del maestro. Y a propósito, dígame si ya se encuentra publicado o si está en vías de serlo, el último tratado de composición de Vincent d'Indy que tanta falta está haciendo a todos aquellos que siguen con interés los programas evolutivos de la ciencia musical»²⁴².

Su profesor de armonía vuelve a escribir pidiéndole un favor:

«Le envío en esta carta el Poema Sinfónico “Eterno Enigma” que espero tenga la amabilidad de hacer llegar a las manos del maestro. El maestro que use conmigo toda su severidad, y que si entiende de justicia, al decir cualquier cosa sobre mi trabajo, lo haga sin temor y

²⁴⁰ Carta en borrador, de Francine Benoit a Alexandre Rey Colaço, s.i., 1919. *P-Ln*-N33/168.

²⁴¹ Carta autógrafa de Eduardo Costa a Francine Benoit, 1918, Lisboa. *P-Ln*- N33/772.

²⁴² Carta autógrafa de Eduardo Costa Ferreira a Francine Benoit, Lisboa, 24 de enero de 1918. *P-Ln*-N33/770.

sin la menor consideración por mi persona. Si lo creyera conveniente dígle al Maestro que el autor no se atrevió a dirigirse a él personalmente por valorar la enorme distancia que nos separa [...]»²⁴³.

Entre las cartas que le llegan de Portugal, hay una del maestro José Adelino, maestro de la banda militar fechada el 9 de Junio de 1918, donde le recuerda un pasaje de su infancia cuando Francine:

«[...] bañada en lágrimas decía que no quería estudiar piano pues no tenía habilidad para llegar a dominarlo; y yo siempre obligándola, puesto que yo preveía que mi Francine tenía cualidades, las que todavía estaban por manifestarse pero que ya eran evidentes, felizmente no me equivoqué [...]»²⁴⁴.

Como alumna, aprovechando esta oportunidad de poder estudiar en el extranjero, Francine registra en hojas aisladas la instancia para asistir al Curso de Composición:

«es indispensable conocer bien la armonía y practicar correctamente el contrapunto. Pasé todas las pruebas, [...] que pueden ser entregadas a quien desee examinarlas con atención»²⁴⁵

Aprovecha, incluso, para analizar metódicamente el reglamento²⁴⁶ en vigor en la escuela donde realizaría su curso de composición.

Los programas en la *Schola Cantorum* estaban organizados en cinco cursos y seis secciones. A cada curso le correspondía una evaluación de carácter práctico. Francine Van Gool Benoit apuntó cuidadosamente todos los contenidos programáticos de cada curso, contemplando la obra, el compositor y el

²⁴³ Carta autógrafa de Eduardo Costa Ferreira a Francine Benoit, Lisboa, 21 abril 1918. *P-Ln-N33/771*.

²⁴⁴ Carta autógrafa de José Adelino a Francine Benoit, Setúbal, 9 de junio 1918. *P-Ln-N33/185*.

²⁴⁵ Doc. autógrafa de carácter analítico relativo al Reglamento en vigor en la *Schola Cantorum*, constituido por 4 hojas. *P-Ln-N33/8 – A*.

²⁴⁶ *P-Ln-N33/8 – A*.

contenido del análisis a efectuar, así como los trabajos exigidos para la realización de cada curso.

Todo esto puede verse en una de las cartas enviadas por Guy Lioncourt, secretario general de la *Schola Cantorum*:

«Estimada Señora: Los cursos de composición de la Schola realizados por el Maestro Vincent d'Indy están repartidos en seis cursos diferentes [...] se trata sucesivamente del contenido científico de la música (acústica, teoría armónica), de los orígenes del canto gregoriano, del canto popular, del motete y del madrigal (1º Curso); la Fuga, la Suite, la Sonata (2º Curso), sobre la Sinfonía, la música de Cámara, el cuarteto, (3º Curso) la Orquesta, la Fantasía, la Variación y otras formas diversas (4º Curso), el Drama (5º y 6º Cursos) la Oratorio y el Lied [...], desde el punto de vista de la asistencia a estos cursos, hay alumnos que hacen los trabajos y se los envían al Maestro d'Indy por correo, así como las asignaturas estudiadas durante el año. [...]»²⁴⁷.

Fig. 11 - Francine en 1919, con cerca de 25 años. APMG

²⁴⁷ Carta autógrafa de Guy Lioncourt (secretario de la *Schola Cantorum* de París) a Francine Benoit, París, 9 de Octubre de 1917. P-Ln-N33/1014.

Durante este periodo, compone la obras *Deus na Planicie* para canto y piano con texto del poeta Antonio Sardinha; así como la obra *Sant'Ana* y *Poente*. En este mismo tiempo concluye en el Conservatorio Nacional de Lisboa el Curso Superior de piano, pues estaba matriculada en los dos conservatorios a la vez y viajaba a Portugal solamente para los exámenes.

2.6. Construcción de su proyecto pedagógico

Francine Benoit reveló un temperamento maduro, tal vez por las circunstancias de la vida, pero no obstante, fue dura en sus críticas periodísticas, donde manifestó su espíritu inconformista, teniendo que revelar su identidad en un momento en que no se daban las condiciones para ejercer dicha actividad en su profesión.

A pesar de mostrarse siempre como una mujer de sueños y proyectos, la vida de Francine Benoit tomó derroteros que ni ella misma pudo sospechar. Su infancia terminó pronto, su formación constituyó un proyecto que no se desarrolló como deseaba, pero los principios de libertad, tolerancia y solidaridad le fueron inculcados en su infancia por la familia, siendo la base de todos sus proyectos profesionales.

En su formación, Francine aplicará toda la energía tanto en la composición, como en su actividad como conferenciante, pedagoga y como directora de coros.

A partir de 1920 da sus primeros pasos profesionales, no sólo en la prensa, como crítica musical (*Eco Musical*), sino también en algunas revistas

portuguesas de carácter social y en varios colegios donde enseñó práctica coral y educación musical.

10.º ANO
LISBOA 1 DE JANEIRO DE 1920
NUMERO 384

Eco Musical

Orgão Defensor dos Musicos Portuguezes

Publica-se nos dias 1. 10 e 20 de cada mês

<p>ASSINATURA TRIMESTRAL</p> <p>PORTUGAL—1 mês, 15 centavos—3 meses, 40 centavos—6 meses, 70 centavos—1 ano, escudos 1,50</p> <p>COLETAIS—6 meses, 80 centavos—1 ano escudos 1,60</p> <p>ESPANHOLA—1 ano, escudos 2,00</p> <p>AVULSO 5 CENTAVOS</p>	<p>DIRECTOR-EDITOR</p> <p>Artur Odório Raposo</p>	<p>Propriedade da empresa «Eco Musical»</p> <p>Redacção e administração</p> <p>RUA DO MUNDO, 81 2.º</p> <p>Não se publicam comunicados anónimos nem se devolvem originaes</p> <p>Composição: Typ. Eco Musical, R. do Mundo, 81, 2.º</p> <p>Impressão: Typ. e Impress. Diacinto, S. Carlos.</p>
--	---	---

PALESTRA SOBRE O CANTOCHÃO

é a literatura musical dos séculos XV, XVI, XVII a que deu origem.

PREAMBULO

Desde ha tres seculos até ha bem poucos anos, o canto gregoriano e as formas vocaes a que deu origem toram por assim dizer completamente esquecidos,—mais que esquecidos: ignorados. De boa fé julgávamos, e alguns julgam ainda, que de repente, como quem diz milagrosamente, com a vinda de Monteverde (isto é em 1700), se *creou* a musica; não *uma* musica, mas sim toda ella,—pequena exceção feita para Palestrina; dantes, com as civilizações romana, grega, egipcia e mesmo chinesa, tinha havido de tudo: pintura, escultura, poesia, arquitetura, mas musica não. Isso é um disparate. Embora seja verdade que a respeito de musica essas civilizações nada deixaram de sufficiente para que se possa reconstituir qualquer coisa de incontestavel, não é isso razão para querer que a musica tenha nascido apenas em 1700 da nossa era, para recusar ao canto-chão o nome de musica, e para considerar a musica vocal polifónica dos séculos XV, XVI e XVII como uma combinação de sons indo buscar vida á ciencia, e não á Arte. É um erro, e um erro tanto mais lastimavel que, conquanto á primeira vista não pareça, as raizes da nossa musica dramatica estão no canto gregoriano,—ou seja canto-chão, que na literatura polifónica á qual acabo de me referir ha imensas composições palpitantes de uma vida imortal porque são uma das expressões sinceras da alma humana, e ainda porque ella é o ponto de transição extremamente curioso e importante entre a Arte musical «collectiva» e a Arte musical «individual», como diz Vincent d'Indy.

PRIMEIRA PARTE

Colstoi deu a definição seguinte da Arte: «A Arte é a actividade hu-

BOAS FESTAS

Aos seus prezados colaboradores, assinantes, e correspondentes, o *Eco Musical* ambiciona um novo ano cheio de felicidades e prosperidades.

Em especial aos musicos militares o *Eco Musical* agradece o seu valioso auxilio, pois ainda é dessa classe que tem dependido e dependerá o seu futuro.

A Direcção

OSCAR DA SILVA

no Brazil

Este nosso glorioso artista percorre triunfalmente o Brazil, aprendendo em concertos, a sua obra.

A maneira brilhante como lá o tem recebido e a apoteose que a intellectualidade brasileira lhe tem feito, são bem a revelação positiva de quanto a sua Arte se impõe, fazendo vibrar esse grande pedaço de alma irmã, além, na América.

Recortamos excertos de alguns jornais e por eles melhor se avaliará de verdade.

De a *Revista da Semana*:

«Algumas das suas composições passaram de ha muito, as fronteiras do pequeno Portugal e vulgarisaram-se em França, na Alemanha e na Italia.»

De o *Jornal*:

«Esperamos que Oscar da Silva

Reproducción nº 5 - *Eco Musical*, 1 de Enero 1920, p.1

En lo profesional cuando regresó a Portugal, Vincent d'Indy le escribe animándola:

«Recuerde siempre que el artista, verdaderamente afirma que su nombre puede permanecer siempre que tenga algún talento y sea un humilde servidor de la creación artística. El arte, nunca encontró refugio junto a los virtuosos, solistas o compositores que pusieron el arte a su servicio. Vincent»²⁴⁸.

Fig.12 - "Para mi madre, Junio de 1923" (29 años), APMG.

Es a su vuelta a Portugal cuando concluye los estudios del Conservatorio de Música afirmando:

«Más tarde, completé mis cursos en el Conservatorio Nacional de Lisboa para diplomarme, realizando mis exámenes de Acústica e Historia de la Música obteniendo 18 valores²⁴⁹, Contrapunto y Fuga un total de 18 y 19 valores, y en el Curso Superior de Composición 19 valores»²⁵⁰.

²⁴⁸ Carta autógrafa de Vincent d'Indy a Francine Benoit, Paris, 15 de Abril de 1919. *P-Ln-N33/741*.

²⁴⁹ N de A. Estas calificaciones corresponden en una escala de 1 a 20, por lo que Francine presenta una media de sobresaliente.

²⁵⁰ Doc. ms de carácter biográfico de la autoría de Francine Benoit, p.2. APMG.

2.6.1. Instituciones y orfeones corales

De 1920 a 1931 (de los 26 a los 37 años), ejerció el magisterio en la *Escola Oficina nº 1*, por indicación de sus amigo Tomás Borba, aceptando la invitación del poeta César Porto que vino a despertar en ella la conciencia sobre los problemas políticos del momento, donde durante casi 8 años Francine fue una de las responsables del estudio musical allí realizado, además de encargarse de la organización del Conservatorio de Música de Coimbra. Según escribe Francine²⁵¹:

«De 1920 a 1931, exercí el magisterio en la Escola Oficina nº1 de Lisboa, donde hice obra de verdadero apostolado pedagógico. Allí mi trabajo conoció nuevos aspectos unidos a la enseñanza, pues todo giraba alrededor de la devoción y entusiasmo, en una escuela unida a la Masonería»²⁵².

En esta escuela los himnos masónicos y la Internacional formaron parte del programa musical, siendo de ahí de donde proviene la ficha política de Francine, pues la institución fue cerrada por el primer ministro, António Oliveira Salazar durante la Dictadura.

Desenvolvió una actividad pedagógica no sólo en la referida Escuela sino también en: *Barrio Escuela de Cascais*, dirigida por João de Deus Ramos y João Soares (siendo su alumno, Dr. Mário Soares); *Jardín-Escuela João de*

²⁵¹ Este documento ha sido fornecido por lo *Movimiento Democrático de las Mujeres*, dice respecto a un registro biográfico escrito por Francine Benoit durante su integración en lo *Consejo Nacional*, 23 de marzo 1980, p. 3. AMDM.

²⁵² La «Masonería» portuguesa tuvo varios periodos de su historia en que fue expresamente prohibida y perseguida por el Estado Portugués. Muchos de sus organismos sufrieron la violencia de la dictadura siendo por eso terminada su larga actividad a varios niveles. Perseguidos políticamente, desaparecieron en su gran mayoría, entre ellos destáquese la Universidad Popular Portuguesa. Sólo unos pocos resistieron como asociaciones masónicas rotuladas con otras designaciones, como fue el caso de la Escuela -Oficina nº 1. Para más información consultar «Masonería» de A.H. Oliveira Marques in *Diccionario de Historia do Estado Novo*, Rosas, Fernando y Brito, Brandão de (Dir.), Lisboa: Bertrand Editora, 1996, pp. 537- 541.

Deus; Sociedad de Beneficencia A Voz del Operario; AAML; Instituto de Música de Coimbra; Escuela Madame Péchenard (estas dos últimas hoy desaparecidas).

Promovió cursos de Historia de la Música en la *Universidade Popular Portuguesa* y Sesiones de Arte en la *Escola Asilo Antonio Feliciano Castilho*. De forma paralela, ejerció funciones en la A.F.P.P.²⁵³; teniendo que viajar a Coimbra y Lisboa constantemente. Época de gran desasosiego que se observa en la correspondencia que mantiene con su madre²⁵⁴.

En la vida profesional, ella misma, se considera una tarambana, porque se hizo profesora a costa de enseñar grupos corales. La dedicación a la cultura, al progreso y a la enseñanza, fue una constante en la intensa actividad que ejerció en todos los campos, directamente relacionados con la música.

La voluntad de compartir los conocimientos adquiridos en una vida llena de experiencias valiosas está bien patente en sus declaraciones, a lo largo de su carrera. La tolerancia como profesora de música hizo de Francine una pedagoga nada común, nunca desanimaba a sus alumnos, les despertaba la pasión por la música y condenaba métodos de enseñanza represivos.

²⁵³ A.F.P.P. -Asociación Femenina Para la Paz, movimiento femenino creado en 1936 que luchó por los derechos de las mujeres, liderado por Francine Benoit, Isabel Aboim, Manuela Porto, Maria Alda Nogueira.

²⁵⁴ Para más información consultar correspondencia autógrafa de Francine a su madre, para adquirir referencias sobre este periodo conturbado de su vida personal y profesional consultar en los archivos de la Biblioteca Nacional las siguientes cartas: 25 de mayo 1923 (*P-Ln-N33/15*); 30 Mayo 1923 (*P-Ln-N33/17*); 1 junio de 1923 (*P-Ln-N33/19*). Las cartas presentan informaciones relativas a los Cursos Péchenardt realizados en Lisboa.

Fig. 13 - Francine Benoit, 22 de Septiembre 1928 (34 años), APMG.

Vivió el «28 de Mayo de 1928», fecha en la finalizó la 1ª República, llegando la Dictadura Militar (de 1926 a 1933), asimismo sufrió la Segunda Guerra Mundial, asistió a la censura y a la mala situación de la cultura, vio como la comunicación social fue sometida a un fuerte control que dificultó el desarrollo de la prensa hablada y escrita.

Los obstáculos sistemáticos a la creación de periódicos provocaron una notable disminución del número de publicaciones, a lo largo del régimen. Sin embargo, en lo que se refiere a los libros, la censura se acentúa *a posteriori*, siendo frecuentemente retirados del mercado, los escritores presionados por la acción dictatorial, se encontraron con innumerables dificultades de expresión, llegando a mutilar sus obras por iniciativa propia, con el fin de publicarlas.

La compositora desarrolla su actividad profesional en momentos en los que el fascismo intenta (más concretamente Antonio Ferro²⁵⁵), combatir el comunismo creando movimientos de intervención social e ideológica con el fin de reafirmar el régimen²⁵⁶, hablamos de *Acción Escolar de Vanguardia* presentada en 1934 en el TSC, donde declaraba sus objetivos de propaganda, y que dio lugar a la *Mocedad Portuguesa*. En palabras de Antonio Costa Pinto, esta organización intentaba «adoctrinar a la juventud, basándose en la inculcación ideológica doctrinaria»²⁵⁷.

2.6.2. Coimbra, un lugar de culto

Francine tenía Coimbra como lugar de culto, como si fuera su segunda casa, dado que allí vivían sus mejores amigos, es decir, los familiares más cercanos, ya que su descendencia no permitía otras opciones. De su labor realizada en Coimbra poco o nada se sabe, sólo que estuvo unida a la fundación de la *Academia de Música* y a la organización de los programas musicales. Sin embargo, sabemos que la citada Academia, fundada en 1929 dio lugar al *Instituto de Música de Coimbra* en 1934, donde Francine realizó diversos conciertos y conferencias²⁵⁸. Fernando Lopes-Graça, compositor y amigo de Francine Benoit ejerció como profesor, inicialmente en la Academia el año de 1932 y seguidamente en el Instituto en 1936.

²⁵⁵ António Ferro (1895-1956) - Escritor, periodista y político, de este muy pronto surgió asociado al movimiento modernista al lado de Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Almada-Negreiros entre otros. Con sus viajes en Europa y América, rápidamente se destacó con grandes entrevistas y crónicas de personalidades importantes del cine, política y literatura. Fue director del SIN siendo el mayor representante de la “Política de Espíritu” nacional del estado Nuevo.

²⁵⁶ Farinha, Luís, *Acção de Vanguarda* in *Historia*, N° 63, Ano XXV (III Série), pp. 30-33.

²⁵⁷ Costa Pinto, António, *A Acção de Vanguarda (1933-1936): a juventude nacionalista nos primórdios do Estado Novo*, Lisboa: História Crítica, 1980.

²⁵⁸ Cfr. Cuadro de Cronológico de Conferencias, Anexo A.

De sus primeras aproximaciones a Coimbra puede leerse en una carta del 3 de marzo de 1924 dirigida a su madre contando la posibilidad de vivir en Coimbra, comenzando por residir sólo tres días en dicha ciudad y a la vez dar clases particulares²⁵⁹. De la correspondencia intercambiada con su amiga Gabriela Nemésio²⁶⁰ puede verificarse el interés que muestra Francine por encontrar trabajo en Coimbra:

«[...] ¿Qué quieres que yo haga aquí? ¿Quieres que indague si hay lugar para ambas en el Colegio del que D^a. Ermelinda te habló? Virginia también anda encargada de saber si alguna [alumna] quiere lecciones [...] sería incluso bueno para ti que vinieses a Coimbra, para poder contratar, quien sabe, si un anuncio en los periódicos de la tierra en que tus diplomas brillasen [...] es preciso que muestres lo que eres, porque entenderás que nadie es adivino. Hay tal vez la posibilidad de que seas nombrada profesora de música del Instituto Femenino de Coimbra. Sólo es una posibilidad, pero ya es mejor que nada [...]»²⁶¹.

En una carta de su amiga y directora de Instituto, Maria da Câmara Leite²⁶², es posible confirmar la lucha por el reconocimiento de dicho centro en Coimbra, solicitando el mismo estatuto del Conservatorio y a cuyo logro Francine prestó su ayuda.

²⁵⁹ Consultar correspondencia autógrafa de Francine a su madre. Las cartas hablan de su situación profesional, de un proyecto en que es casi siempre solicitada la opinión de la madre. Aquí es visible la complicidad múltiple que hay entre madre y la hija, (1923-1954). *P-Ln-N33/193-334*.

²⁶⁰ Gabriela Nemésio fue su gran amiga desde los tiempos en que residió en Setúbal, ciudad que habitó cuando llegó a Portugal en 1906.

²⁶¹ Carta autógrafa de Gabriela Nemésio a Francine Benoit (s.f.). *P-Ln-N33/1135*.

²⁶² Carta autógrafa de Maria da Câmara Leite a Francine Benoit, 19 de febrero de 1946: *«[...] Hace 10 años que vengo luchando por hacer volver a la realidad a mis mayores aspiraciones – dar a mi Instituto todas las prerrogativas de un Conservatorio. ¡Lo conseguí! Es cierto que luché mucho; pero ni las decepciones, el desánimo y hasta, a veces, el desespero, me hicieron perder el coraje y la fe por una causa que siempre juzgué justa. Iniciamos nuestro curso Superior con 4 alumnas. Todo va saliendo bien. Otra aspiración que me llena el espíritu – ¡la adquisición de un piano de cola! ¡También lo conseguiré si Dios quiere!»*, *P-Ln-N33/1009*.

Francine estaría ligada a Coimbra, más concretamente en la aldea Senhor da Serra por la amistad que trabó con la familia de João Cochofel, su madre, Maria Albina y su abuela, Maria Eugénia.²⁶³ Senhor da Serra, se convirtió a lo largo de varios años, en un lugar de tertulias de oposición, donde figurarán grandes amigos como Georgina, Gabriela y Vitorino Nemésio, José Gomes Ferreira, Carlos de Oliveira, Fernando Lopes-Graça quienes fueron una presencia constante²⁶⁴.

Fig. 14 - José Gomes Ferreira (esq), João Cochofel, Lopes-Graça e Francine (52 años), octubre, Senhor da Serra, 1946, APMG.

²⁶³ Sousa, António de, *A Construção de uma Identidade: Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Editora Cosmos, 2006, pp. 125-128.

²⁶⁴ Sobre estas tertúlias consultar Diário de Francine Benoit, 1 de diciembre de 1948-1956, Lisboa, 190 fólhos autógrafos, *P-Ln-N33/3*.

De estos años, y en relación a su actividad registramos varias composiciones y colaboraciones, por invitación de Luis Freitas Branco en la revista *Sonoarte* (1930) y *De Música* (1931); mientras trabajaba asiduamente, como crítica musical, en el periódico *Diário de Lisboa*, destacando la publicación del libro *O Génio Artístico e suas manifestações*²⁶⁵, así como varias conferencias²⁶⁶ pronunciadas en el Salón del Conservatorio Nacional de Música de Lisboa.

Reproducción nº 6 - *De Música* y *Sonoarte*, 1930.

²⁶⁵ Benoit, Francine, *O Génio artístico e as suas manifestações*, Lisboa: Livrarias Ailaud & Bertrand, 1925. De esta publicación se conoce una crítica en el *Diário de Lisboa*, 16 de diciembre de 1925, p 3.

²⁶⁶ Cf. Cuadro Cronológico relativo a conferencias, Anexo A.

2.6.3. El Conservatorio Nacional como proyecto fracasado

Corría el año de 1932 cuando salió un concurso público para impartir la asignatura de Solfeo en el CNL, al tiempo que dicha asignatura estaba sometida a una reforma interna en el referido Conservatorio. Francine nunca se recuperó del disgusto de no poder impartir la clase oficial de Armonía «*ciencia para la cual había demostrado, como alumna una inclinación decisiva*»²⁶⁷.

Fig. 15 - Francine en Coimbra, 1930 (36 años), APMG.

²⁶⁷ *Vértice*, N° 293, 1968, p. 151.

Se presentó, con más de seis participantes²⁶⁸, para dicho concurso fue publicado un denso programa de oposición al que ésta tuvo que someterse:

«[...] por orden superior, en los términos del 1^{er}, artículo 27º del Decreto nº 18.881, se declara abierto el concurso para la ocupación de una plaza de profesor de solfeo de la sección de música del Conservatorio Nacional [...]»²⁶⁹.

A la vez, en el Diario del Gobierno, de 22 de Mayo de 1933, se publican los resultados de dicho Concurso, donde se dice:

«Se declara para los debidos efectos que el concurso abierto en el Diario del Gobierno nº 126, 2ª Serie, de 2 de junio de 1931, para ocupar una plaza de profesor de solfeo del Conservatorio Nacional (3ª categoría), fue anulado por el despacho ministerial el 15 de enero de 1932, de acuerdo con la opinión de la Sección de la Enseñanza Artística del Consejo Nacional de Instrucción Pública [...]»²⁷⁰.

De ese periodo, y para efectos de concurso Francine escribió un documento que ilustra los principios generadores de lo que serían sus pretensiones como pedagoga titulada: *Exposición sobre pedagogía del solfeo y Teoría Musical* (1931)²⁷¹.

²⁶⁸ Vitória Maria Lopes; Constança Pereira Lopes; Alberto João Fernandes; Mariana da Conceição Nunes Nogueira; Maria Luísa Gomes de Oliveira; José Lúcio Mendes Júnior fueron los candidatos que accederían al concurso junto con Francine Benoit. AIHE./*Proceso de los candidatos a la Clase de Solfeo*. AIHE- cj: 2586-2587.

²⁶⁹ Se trata de la declaración de apertura del concurso público para enseñar clase de solfeo. AIHE/*Correspondencia 1930 -1936*. cj: 765- v.4/2743.

²⁷⁰ Este Despacho había sido emitido por la Dirección de la Enseñanza Superior y Bellas Artes dirigido a Francine Benoit, en 18 de Mayo de 1933, firmado por el entonces Director General interino J. E. Dias Costa. *Correspondencia 1930-36*, AIHE-Ct: 765 – V.4/2743.

²⁷¹ En 1959, Francine dedica un artículo al *Solfeo*, apuntando los mismos principios enunciados en la *Exposición*, reclamando la falta de interés por parte de quien enseña esta disciplina, criticando severamente los profesores en el activo. Cfr. Benoit, Francine «*Solfeo*» in *Gazeta Musical*, Nº 37-38, octubre –noviembre de 1953, p. 180.

Programa de Oposición al CNL para impartir clases de Solfeo ²⁷²	
Nº de Pruebas	Presentación Pedagógica de Francine Benoit ²⁷³
1ª	<i>Exposición escrita, sobre pedagogía y metodología del solfeo, que será entregado por el candidato diez días antes de la fecha marcada para el concurso, en siete ejemplares mecanografiados.</i>
2ª	<i>Discusión del trabajo presentado, durante treinta minutos, por parte de un miembro del Jurado, designado por el respectivo Presidente.</i>
3ª	<i>Realización escrita, en cuatro partes, de un bajo cifrado contenido en un ejercicio de dieciséis a veinte compases, hecho en el acto del concurso por un miembro del jurado designado por el Presidente, también en el acto del concurso.</i>
4ª	<i>Entonación, sin acompañamiento, de un solfeo en diferentes claves, echado a suertes entre cinco números de solfeo impresos y presentados por el jurado, en el acto del concurso.</i>
5ª	<i>Lectura rítmica de un intervalo en diferentes claves, echando a suertes de entre cinco presentados por el jurado, en el acto del concurso.</i>
6ª	<i>Improvisación, al piano, del acompañamiento de una melodía impresa, echada a suerte de entre cinco presentadas por el jurado en el acto del concurso.</i>
7ª	<i>Entonación de un ejercicio de solfeo, con o sin acompañamiento, a escoger por el candidato.</i>
8ª	<i>Transposición entonada de una melodía impresa, en una sólo clave, echada a suertes de entre cinco presentadas por el jurado, en el acto del concurso.</i>
9ª	<i>Dictado de una melodía compuesta, en el acto del concurso, por un miembro del jurado designado por el Presidente, también en el acto del concurso.</i>
10ª	<i>Lección impartida, durante treinta minutos, dada a una clase del 1º año de solfeo, y armonía con los programas oficiales, y seguida de preguntas, durante quince minutos, por un miembro del jurado, designado por el Presidente también en el acto del concurso.</i>

CUADRO Nº 3

²⁷² *Op. Cit.*, p. 180.

²⁷³ El cuadro esta ordenado siguiendo el número de pruebas que debían realizar los candidatos, así como el programa de los distintos apartados de la oposición, doc. mecanografiado, 1933, APMG.

No conforme con esta decisión Francine recurrió al Ministro de Instrucción Pública, apelando al mismo en nombre de toda la actividad como profesional y como ciudadana portuguesa. En este sentido, expone cuatro elementos fundamentales para que le sea atribuido nuevamente al puesto público al que se presentó:

«[...] Habiéndome presentado a la plaza de profesora de solfeo en el Conservatorio Nacional, concurso en que quedé como primera clasificada, y estando por disposición de ley rechazada para ocupar al lugar que me pertenece por derecho de concurso, Atendiendo a que:

I.- *Reside en Portugal hace 27 años, donde hace incluso su examen de instrucción primaria, y de donde se ausentó sólo un año lectivo para asistir a clase en la “Schola Cantorum” de París.*

II.- *Tiene cursos completos y premios del Conservatorio de Lisboa.*

III.- *Ha compuesto varias obras sobre textos y motivos Portugueses, algunos editados y ya adoptados por el propio Conservatorio [Nacional de Lisboa].*

IV.- *Lleva escribiendo, públicamente, en portugués y en Tierra portuguesa, hace once años, haciendo lo mejor que puede y sabe el propaganda de las cosas artísticas portuguesas, -pudiendo por tanto pretender al título pleno de buena portuguesa, aunque no haya transcurrido todavía el tiempo de nacionalización fijado por ley, -Vengo a requerir a Vuestra Excelencia, ya que no se trata de funciones públicas de carácter administrativo o político, tan solamente del ejercicio de una función docente de carácter exclusivamente artístico, se digne promover las providencias legales consideradas necesarias para que sean validadas las pruebas del concurso al que me presenté, y nombrar a un solicitante para la regencia de la asignatura vacante de Solfeo del Conservatorio Nacional»²⁷⁴.*

²⁷⁴ Carta de Francine Benoit al Director General de la Enseñanza Superior y de Bellas Artes, 5 de abril de 1933, donde expone cuatro motivos claros, lúcidos, y contundentes para se le devuelva el lugar de merito del concurso. *Correspondencia 1930 -1936. AIHE- Ct: 765, v.4/2743.*

La respuesta que su requerimiento, merece de la Inspección la disculpa por lo que el concurso fue anulado, contesta que no se podían admitir extranjeros con menos de cinco o diez años de naturalización portuguesa²⁷⁵:

«[...] en efecto, la solicitante, Francine Benoit, fue la primera clasificada en el concurso para profesor de solfeo realizado en este Conservatorio. Más no puede ser nombrada por haberse verificado que no habían transcurrido todavía los cinco años necesarios para los extranjeros nacionalizados para poder ejercer funciones públicas. El concurso fue anulado, escuchada la sección de la enseñanza artística del Consejo Superior de Instrucción Pública, por no constar [estos datos] en el respectivo programa. [...] La solicitante tiene mérito, comprobado en pruebas muy brillantes de su concurso, en el cual fue, como dijo, la primera clasificada [...]»²⁷⁶.

Francine nunca consideró la anulación de este concurso por motivos legales, sino más bien, por motivos políticos. Según sus palabras:

«Gané el concurso pero lo anularon por causa de mi ficha política. Me niegan la posibilidad de entrar en la enseñanza oficial. Dada mi edad por aquel entonces, el único lugar al que podía presentarme era al de profesora de solfeo. En el mismo año Fernando Lopes-Graça [su amigo] se presentó a una plaza como profesor de piano, [pero el] concurso también fue anulado. Su ficha era todavía peor que la mía [...]»²⁷⁷.

Consultados los Archivos de la *Torre del Tombo* PIDE/DGS²⁷⁸, se comprobó la existencia de varios registros con peticiones de información, aunque

²⁷⁵ N de A. Es necesario aclarar que en las disposiciones legales que se publicaron para el concurso de oposición, no figuraba ninguna indicación al respecto; por lo que se deduce que los motivos reales fueron de tipo político, tal y como reconocería la propia interesada.

²⁷⁶ En este punto de su reclamación, 8 de abril de 1933, Francine explica al Director de enseñanza, Dr. Júlio Dantes que siendo la primera clasificada en el concurso para profesor de solfeo realizado en el Conservatorio tiene prioridad dada su calificación. *Correspondencia 1930 -1936*. AIHE- cj: 765, v.4/2743.

²⁷⁷ *A Capital*, N° 5282, 28 de julio de 1984, p. 14.

²⁷⁸ PIDE, Policía Internacional de Defensa del Estado creada en 1938, aunque ya estuviese organizada desde 1928, período dictatorial de Salazar. Organización encargada de la prevención y re-

sólo algunos especifiquen los contenidos procesales por lo que a ellos respecta. Ciertamente es que, el citado archivo contiene de textos con solicitudes de información, en varios momentos de su vida, sobre actividades y funciones profesionales de Francine Benoit²⁷⁹.

El cuadro siguiente presenta por orden cronológico todas las investigaciones hechas por la policía política en los años 30-50. Uno de los datos más importantes es la confirmación «*Es persona contra quien no hay nada*».

	Registros de la PIDE	
	Fechas de información	Nº del proceso en P-Lan
1	7 de Mayo 1938	21201
2	19 de Diciembre 1939	21201
3	31 de Octubre 1945	12011/3644
4	19 de Abril 1958	21201/7976
5	12 de Marzo 1958	21201/75-M/71-O
6	15 de Marzo 1958	21201/1079/44 S.R.

CUADRO Nº 4

El hecho de que los registros no apuntasen datos pormenorizados de su vida no quiere decir que no hubieran sido investigados y anotados, tomemos como ejemplo el registro de los servicios de PIDE/DGS en una publicación del *Diário de Lisboa*²⁸⁰, con un listado de escritores que se habían adherido a

presión de crímenes políticos, haciendo un papel importante recorriendo informaciones de naturaleza varia, controlando líneas telefónicas, publicaciones, correspondencia y hasta la vida intelectual de varias personalidades como fue el caso de Francine Benoit. Para más información consultar Ribeiro, Maria da Conceição in *Dicionário de Historia do Estado Novo*, Fernando Rosas y Brandão de Brito (Dir.), Lisboa: Bertrand Editora, Vol. II, 1996, pp. 747-749.

²⁷⁹ En el cuadro que sigue ofrecemos un registro de informaciones recogidas por la PIDE. No obstante estos documentos se hacen acompañar de una indicación importante, indican la proveniencia de la información solicitada, el número de proceso o de registro interno utilizado por Policía de Vigilancia y Defensa del Estado.

²⁸⁰ *Diário de Lisboa*, Nº 3227, 20 de octubre de 1945, p. 5.

las decisiones tomadas en el *Centro Almirante Reis*²⁸¹ con una clara postura de opositores que vendrían a constituir el MUD.

Consultado el listado solamente constan tres mujeres que han participado en el círculo, entre ellas: Francine Benoit, Maria Lamas y Alice Oganda.

Contenidos y tipos de información solicitadas por la PIDE/DGS	
1	1.1. Identificación de su residencia 1.2. el registro de su Diploma (Ministerio Educación)
2	2.1. Identificación de su residencia 2.2. Registro de su Diploma (Ministerio Educación)
3	3.1. Registro de colaboración con la A.F.P.P. 3.2. Apoyo al movimiento de oposición Comercio do Porto (periódico)
4	4.1. Boletín de información de residencia
5	5.1. Boletín de información de residencia 5.2. Indicación de colaboraciones en el periódico <i>Primer de Enero</i>
6	6.1. Es el número 1452 de la lista del M.U.D. 6.2. Identificación del <i>Diário de Lisboa</i> (20/10/1945).

CUADRO Nº 5

²⁸¹ N de A. La reunión efectuada en el Centro Almirante Reis surge en consecuencia del fin de la II Guerra Mundial, con el objetivo de promover nuevas directrices para la nueva ley electoral y decidir los trámites para el nuevo concurso para la Asamblea Nacional. Varias personalidades son investigadas y cuestionadas para averiguaciones, de ahí el registro relativamente a Francine Benoit.

En suma, en los años treinta se puede registrar la gran actividad de Francine, en el área de la crítica y crónica, así como en el área política.

Escribe para el periódico *Fradique* y en la revista *Seara Nova*, a la vez que colabora en la *Revista de Portugal* con el partido Comunista portugués, se integra en la *Asociación de Músicos Tomás Borba*, en el *Sindicato Nacional de la Crítica* y adquiere el diploma de estudios para la enseñanza artística particular, concediéndole, el ministerio, autorización para impartir clases de Solfeo, de Composición, Historia de la Música, Acústica y Piano²⁸².

Pero insatisfecha por la situación política y social, Francine publica un libro donde expone todos los principios de su pensamiento sobre la enseñanza de la música en los Conservatorios y escuelas de Música, en una obra titulada *Dos Acordes en el Arte y en la Escuela* (1936).

²⁸² N de A. Diploma para ejercicio de enseñanza artística particular, disciplinas de: Solfeo, Piano, Composición, Acústica de la Historia de la Música. *P-Ln-N33/1728*.

Obsérvense unas notas del manuscrito donde Francine Benoit resume su actividad profesional y currículo académico con fecha de 1938:

I
Nasci em 30 de Julho de 1894.
Tenho portanto 44 anos. - Ainda posso prestar 25 anos de serviços oficiais, mas tenho
mais idade do que aquela estipulada pela lei para nomeação de professor d'uma
cadeira que dá automaticamente acesso a postos superiores. (Refiro-me à lei
em vigor até à Reforma de que está tratando o Gov.).
So pude naturalizar-me em 1929, obtendo a naturalização em Junho do referido
ano.
Assim, preencho os dez anos de naturalização em Junho 1939. - Quando me
naturalizei, o prazo exigido pela lei (para poder desempenhar cargo de natureza
oficial) era de 5 anos.
O concurso em que tomei parte, para provimento d'uma cadeira de
Solfejo, teve lugar em Outubro de 1931. Tudo o que diz respeito a esse concurso
está, julgo eu, num departamento próprio dos arquivos oficiais.

II
Vim fixar residência em Portugal, com meus Pais, em Fevereiro de 1906.
A partir de 1914 fui discípula de Rey Colaço, em piano.
Completei o curso Superior de piano do Conservatório Nacional em 1917,
obtendo a mais elevada classificação. No ano anterior, 1916, tinha concluído o
curso de Harmonia com a mais elevada classificação, facto registado pela primeira vez
nos annos do Conservatório de Lisboa. No mesmo anno obtive o 1.º premio de harmonia
por unanimidade.
Num concurso a premio em piano, em 1917, fui menos feliz, tive de contentar-me
com um 2.º accessit.
No periodo escolar de 1917-1918, segui os cursos de Composição da Schola
Cantorum de Paris, feitos directamente por Vincent d'Indy. Por exame in loco
fui dispensada das aulas accessorias de Harmonia e Contraponto. Matriculei-
me por acumulação em tres secções do curso de Composição: [1.º] elementos
de Composição, (Constituição do ritmo, da melodia, da harmonia) canto gregoriano,
musica polifónica a cappella (Motete e Madrigal). [2.º] Suite e Fuga. [3.º] Sonata.
Fiz os respectivos exames, ficando aprovada para matricular-me nas secções
complementares: Musica de Câmara, Sinfonia e Instrumentação, Musica drama-
tica, o que já não pude fazer por falta de meios.

Facsimil I - Informaciones Biográficas ms, 1938, p.1, APMG.

2.6.4. SONATA: ideal de arte nacional

Una de las muchas organizaciones de las que Francine formó parte fue la *SONATA*; se trataba de una sociedad de Conciertos, creada en Lisboa en 1942 para la divulgación exclusiva de la música moderna²⁸³. Esta asociación consiguió formar un público consciente con dominio para el público joven y estudiantes con poco predominio intelectual y artístico pero sobretodo con sentido crítico²⁸⁴. En el año 1951 la sociedad, por motivos de carácter financiero y por incompatibilidad en los criterios de la organización de festivales internacionales, se integró en 1954 en la *Academia de Amadores de Música*.

Esta sociedad fue casi siempre distinguida por la acción que desarrolló en la divulgación del repertorio contemporáneo, desconocido para el público portugués, bien de compositores extranjeros como: Bela Bartók, Hindemith, Prokofieff, Webern, Dallapiccola, Messiaën, Jolivet, Frank Martin Briten, entre otros; o portugueses como Luís de Freitas Branco, Óscar da Silva, Fernando Lopes-Graça, Cláudio Carneiro, Frederico de Freitas y Francine Benoit, entre otros.

*«Las actuaciones fueron desde el comienzo, confiadas a los artistas nacionales, sin impedimento a la colaboración de artistas extranjeros de paso en Lisboa. Entre los acontecimientos más significativos de “Sonata” figuran la memorable ejecución integral, en 1948, de los seis cuartetos de Bela Bartók, realizada en dos sesiones por el Cuarteto Húngaro, y el concierto llevado a cabo en el Teatro Nacional D. Maria II, en 1944, con la primera audición de la “Historia del Soldado”, de Stravinsky, y Kammer-musik nº 2 (Concierto de piano), de Hindemith [...]»*²⁸⁵.

²⁸³ Esta asociación fue iniciada por Fernando Lopes-Graça, junto con Francine Benoit, Maria da Graça Amado da Cunha, Silva Pereira y Santiago Kastner. Sus actividades comenzaron en las instalaciones de la *Academia de Amadores de Música*, habiéndose transferido, posteriormente, al *Sindicato Nacional de los Músicos* y a la Sociedad Nacional de Bellas-Artes. Durante el año de 1946 la *SONATA* fue reconocida como *Sociedad Internacional de Música Contemporánea* (S.I.M.C.), teniendo como presidente a Luís de Freitas Branco y Fernando Lopes-Graça como secretario.

²⁸⁴ Lopes-Graça, Fernando, «SONATA» in *Música Portuguesa e Seus Problemas*, Op. Cit., p. 161.

²⁸⁵ Cfr. *Dicionário de Música*, ..., Vol. I, p. 573.

2.6.5. Actividad como conferenciante

No menos importante que las áreas de estudio e intervención de Francine Benoit ya abordadas, sería su faceta como conferenciante, de la cual quere-
mos dar una somera visión (por haber sido tratado y documentado en el Tra-
bajo de Grado).

Sus objetivos no se limitaron al trabajo de investigación, ya que se cen-
tró también en áreas, que van desde la reflexión crítica, sobre el carácter psi-
cológico de los compositores, el análisis del panorama histórico-social de su
época, donde se observan sus puntos de vista sobre la estética musical.

Francine utilizó la palabra como forma de acción generadora de social-
ización, realizando «*reconstituciones de las prácticas sociales a través de las
generaciones*» proyectando el pasado en el presente y futuro por medio del
lenguaje, pues como dice el investigador Anthony Giddes, «*la palabra habla-
da es un medio, un vestigio, cuya evanescencia en el tiempo y en el espacio es
compatible con la preservación del sentido*» gracias al distanciamiento espa-
cio-temporal y a la consecuente elevación del dominio humano²⁸⁶.

«En 1919, hizo mi primera conferencia sobre ‘O canto gregoriano
e as formas que lhe deram origem’ siendo publicada en *Arte Musical*.
Se siguieron después en la «Hora de Arte» entre otras: ‘O Sonho e a
Música’. ‘Centenario de Schubert’. En la UPP: ‘Arquitectura Musi-
cal’. En otras [conferencias]: ‘César Franck: Os três aspectos da mú-
sica’; otras publicadas en Coimbra, sobre ‘Debussy e sua intelectua-
lidade na Música’; en la Academia de Música, ‘O Lied e a Ópera’; al
micrófono de la EN: ‘O Orgão’ (a propósito de la disciplina de órga-
no creada en el Conservatorio)»²⁸⁷.

²⁸⁶ Giddes, Anthony, *Modernidade e identidade Pessoal*, Oeiras: Celta Editora, 1997, p. 21.

²⁸⁷ Doc. autógrafo incompleto, constituido por cuatro folios, números de cuatro a seis, p. IV, APMG.

Um quarto de hora a ~~conferencia~~ ^{conferencia}
 César Franck
 que morreu fez 51 anos no próximo dia 8 de Novembro.

Ha ~~pouco mais~~ de uma semana, o quarto de hora foi
 dedicado a Franz List, de quem a vida foi uma cadeia nunca
 interrompida de triunfos e arrebatamentos exteriores. Bem
 se pode dizer de List que ele tem o mundo a seus pés - e
 opôr-lhe então a existência recolhida, serena, apagada, de Cesar
 Franck. — Oposição, estou eu dizendo. Nos haverá no entanto
 entre um e outro fortes e raras pontos de ligação? Por exemplo:
 a bondade, a generosidade, a isenção o desinteresse mesmo, e não
 só a calorosa ^{le a sincera humildade perante o creador} ~~atenção~~ de um Beethoven, de um Schubert, mas
 a fé confessada e integrada nos canones do Catolicismo?

A palavra "alma" desperta hoje em alguns sectores um
 cepticismo que se manifesta com sorrisos ou esgaras irónicas,
 — mas como haveremos nós de chamar o sempre misterioso
 fulcro dos nossos sentidos e da nossa consciência? E quer-nos
 parecer que foi pela alma que Franck e List se irmanaram;
 o que o opoz e continua opondo na sua obra é o temperamento.

Parece ser que Franck não foi, como List,
 um virtuoso de espantar e envaselar o mundo inteiro?... Bem
 quiz o seu pai encaminhá-lo nesse sentido, e as fauldades
 do jovem Cesar Franck como excentante permitiam todas as
 esperanças. Mas o seu estorismo trazi-o ligado ao órgão;

Facsimil II - Conferencia ms, Um quarto de hora a César Franck, p.1, APMG.²⁸⁸

Francine inicia su actividad como conferenciante poco segura de sí misma, marcada por lo que supone la falta de cultura crítica en el país, lo que hizo que pidiera consejos a las personalidades ilustres con las que tenía confianza y respeto crítico.

²⁸⁸ Cfr. Cuadro Cronológico de Conferencias, Anexo A.

En 1919, en el mismo año que regresó de París, inicia su nueva labor, disfrutando del apoyo de sus amigos y de sus alumnos, así como el de la prensa.

En su primera presentación pública, expone el tema de carácter pedagógico: *O Cantochão e a sua influencia na literatura musical dos sécalos XV, XVI, XVII*²⁸⁹, recibiendo una carta de su amigo António Menezes:

«Querida maestra! Muchas gracias por permitir que yo lea en primera mano su conferencia. En la tercera página del «Diário de Notícias» de hoy viene una reseña que yo mismo escribí, esta no podía ser mas larga porque sabe bien la falta de espacio que tienen los periódicos. En todo caso el periódico da bien la noticia²⁹⁰, [...] no se preocupe por quedarse sola! Va a tener un ambiente muy propicio, estará con todos sus discípulos que además son sus amigos. Y crea que nada debe temer por parte del Maestro [Alexandre Rey Colaço] [...] ya sabe que ese concierto será un triunfo fácil para usted! Tenga mucha fe, Confíe en Dios y el Arte! ¡Lea, antes de salir de casa para el concierto, lo que respecta a la magnífica introducción del curso de Vincent d'Indy, sobre la obra de arte y los artistas»²⁹¹

Atenta a las lecciones de sus maestros, siente la necesidad de enviar algunos de sus trabajos a Vincent d'Indy, para poder recibir la sabia opinión de

²⁸⁹ N de A. Primera conferencia-concierto. Se desconoce la existencia del manuscrito, sin embargo esta conferencia fue publicada en seis números de la revista *Eco Musical*, N° 386, 1 de febrero de 1920, p. 1 hasta al N° 394, 1 de julio de 1920, p. 1.

²⁹⁰ La noticia está redactada en la carta manuscrita que Antonio Meses escribió a Francine Benoit, y dice: «Francine Benoit realiza un momento musical promovido por ella, discípula de Rey Colaço e Vincent d'Indy y Directora da Sociedad Coral, en que después de una pequeña introducción de carácter histórico y pedagógico sobre el canto llano y su influencia en la literatura musical de los siglos XV, XVI, XVII se hace escuchar en obras de Chopin y de Liszt, y el «Prelúdio, Ária e Final» de César Franck. Francine Benoit es instrumentista notable, es una esperanza en el campo de la composición musical, donde tuve su presentación con una serie de grandiosos «lieder» y con algunas obras para piano [...]», p. 1, P-Ln-N33/1071.

²⁹¹ Carta autógrafa de António Menezes a Francine Benoit, 15 de mayo de 1919. P-Ln-N33/1071.

otros tiempos, tal y como se puede leer en un extracto de la carta que este le escribe:

*«He leído su pequeño trabajo sobre música gregoriana y palestriniana, desde luego le digo que está muy bien escrito, con gran claridad. [...] Querida muchacha, es un gusto y siempre un placer el desarrollar intelectualmente a mis discípulos. Espero que entienda mi respuesta y continúe enviándome todas las comunicaciones de esta naturaleza porque me interesan mucho!»*²⁹²

Del mismo modo, la vemos solicitar a Guy Lioncourt, secretario general de la *Schola Cantorum* de París, pareceres sobre una de sus conferencias; recibiendo respuesta de este quien le dice:

*«Recibí su carta y examiné su interesantísima conferencia sobre la rehabilitación del plano armónico [...]»*²⁹³.

Como ya se dijo, las temáticas de sus conferencias inciden sobre la vida y la obra de compositores universales, tanto antiguos como contemporáneos. Fueron muchos y varios los lugares y las ocasiones en las que habló: homenajes, programas radiofónicos, sesiones fonográficas, lecciones, cursos, conferencias-concierto impartidos en la UPP (Universidad Popular Portuguesa) entre otros lugares.

En este sentido, y como el tratamiento de dichas conferencias ya fue tratado de forma pormenorizada en el trabajo de grado, incluimos un cuadro cronológico²⁹⁴ completo de todas las que tenemos conocimiento. Algunas de ellas no se conoce su manuscrito, pero fue posible localizarlas en la prensa de

²⁹² Carta autógrafa de Vincent d'Indy a su discípula Francine Benoit, 19 de septiembre de 1920. *P-Ln-N33/742*.

²⁹³ Carta de Guy Lioncourt, (secretario y profesor de contrapunto de la Schola Cantorum de Paris) a Francine Benoit, 14 de diciembre de 1917. *P-Ln-N33/1013*.

²⁹⁴ Cfr. Cuadro Cronológico de conferencias, Anexo A.

[illegible]

A título de ejemplo obsérvese la actividad de la época en que emitió programas en la Radio de la *Emisora Nacional*, donde la tertulia sobre varios temas, cautivó a un público exigente y culto que reclamaba apertura de espíritu de debate en el panorama cultural y musical portugués. Esta década

quedaría marcada por la renovación, de la autonomía administrativa y financiera de la Emisora, por la transmisión de emisiones radiofónicas, llevadas a cabo por el Ministro de Obras Públicas y Comunicaciones - Duarte Pacheco-; quien con su intención de renovar y controlar elementos que no se ajustasen al régimen. No obstante, como tenía una tendencia más abierta invitó a colaborar con él a determinadas personas y entre ellas a Francine Benoit, pero los Archivos Fonográficos de esta etapa no disponen de un registro de programas radiofónicos emitidos en la década de los 40²⁹⁵, lo que supone un empobrecimiento documental para la historia del país. Sólo quedan dos entrevistas realizadas a Francine Benoit: una en 1982 en el programa *Biografía*²⁹⁶ y otra, también sobre ella misma, en 1984 en el programa *Semanario Cultural*²⁹⁷.

Francine fue dejando su huella por donde pasó siendo la UPP, emblemático centro de cultura donde ejercieron funciones destacadas intelectuales de la vida nacional, incluyendo a Francine. Esta Organización tenía el objetivo primordial de proporcionar a un público adulto un complemento educativo en contra del oscurantismo de la época.

Se preocupaba de elevar la cultura de la población divulgando la «*educación del gusto y de la voluntad, la formación del carácter, corrección de hábitos e incorporación de principios cívicos*»²⁹⁸. Este Centro tenía un modelo asociativo privado que tenía la educación como objetivo principal durante el

²⁹⁵ De la década de cuarenta fueron consultados el *Boletín da Radio Nacional*, años de 1937-1949 de los cuales fue posible localizar emisiones y títulos de conferencias, así como audición de obras de Francine Benoit.

²⁹⁶ Programa grabado en 18/02/1982, tiempo de grabación: 52:15, *Texto Biográfico de Bento Jesus Caraça e depoimentos de: Remy Freire, António Zilhão, Rodrigues de Oliveira, Cândida Ribeiro Gaspar, Piteira Santos, Francine Benoit*. [el principio de la bobina se encuentra degradado/con mala calidad]. ARDP-ct: 11081.

²⁹⁷ Programa grabado en 10/08/1984, tiempo de grabación: 23:21, *Entrevista con Francine Benoit: Sus 90 años; Carrera dedicada a la divulgación y enseñanza de la Música: el homenaje que recibió por la Academia de Amadores de Música*. ARDP - ct: 14453.

²⁹⁸ Rosas, Fernando y Brito, Brandão (Dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Lisboa: Bertrand editora, 1996, pp. 996-997.

período de la dictadura, por lo cual su objetivo fundamental era el enriquecimiento intelectual y social de la población.

Fig. 16 - Francine pronunciando una conferencia, Enero 1957, APMG.

Para comprender mejor el papel de la Institución hay que decir que el modelo practicado era promovido por intelectuales oriundos, que se inclinaban por desarrollar la conciencia democrática a través del entretenimiento y de la difusión de la cultura:

«[...] Las primeras iniciativas de este género aparecen con la crisis de la Monarquía y la afirmación cada vez más clara de la alternativa republicana, sobre todo con el cambio de siglo [...] después del 5 de Octubre de 1910 y en el contexto de la creciente dificultad social de poder consolidar un nuevo modelo político, las corrientes intelectuales de soporte del régimen o las más críticas y reformistas vuelven a dar especial ánimo a una acción política a través de la cultura»²⁹⁹.

²⁹⁹ Cfr. *Dicionário de História do Estado Novo*, Op. Cit, Vol.II, pp. 996-997.

Bento Jesús Caraça, destacada personalidad entre los intelectuales portugueses y camarada de Francine Benoit, se encargó de la UPP a partir de 1928. En 1933, definió lo que deberían ser los principios de una Universidad Pública, en una de las más celebradas conferencias de la época, titulada *A Cultura Integral do Indivíduo* donde comenta que la enseñanza no debe cristalizar en ciertas formulas, si eso acontece se convertirá en un obstáculo al progreso, debiendo constituir la vanguardia de la enseñanza y su acción, sin contrariar la Escuela, debe ser complemento de ella:

«La emancipación futura de la humanidad será el resultado de la unión de todos los esfuerzos individuales y colectivos orientados pero con los mismos ideales»³⁰⁰.

Por esa razón es lógico que Francine pidiera varios consejos a Bento Jesús Caraça, como se puede leer en una carta fechada el 30 de Abril de 1940, a propósito de su última exposición sobre “*Estilos*”³⁰¹. Francine colaboraría con esta institución fomentando cursos de Historia de la Música y Recitales.

De este modo, cuando, para la realización de este trabajo, se pidió una entrevista con el entonces Presidente de la Institución, Dr. Víctor Lopes, se nos dijo que en los archivos no existen programas de dichas sesiones y cursos, dado que en 1945 mediante un edicto, parte de los documentos y libros de la UPP fueron confiscados, si bien otros fueron depositados en la *Instituição de Beneficência A Voz do Operário*, donde, todavía hoy se encuentran (no disponibles para consulta pública); organización que sigue desarrollando una ac-

³⁰⁰ Caraça, Bento Jesus, *A Cultura Integral do Indivíduo, problema central do nosso tempo*, Cadernos de Cultura vanguardista, Nº 1, [s.l]: Lições Mocidade Livre, 1993.

³⁰¹ N. de A. Las cartas están documentadas en el apartado de la Correspondencia a Francine Benoit. Carta autógrafa de Bento Jesus Caraça a Francine Benoit, 30 de Abril de 1940, donde escribe su opinión sobre una conferencia que Francine debía pronunciar en la UPP, organizada en *Seis Lições sobre Estilos y los Estilos en Música*, p. 1. P-Ln-N33/401. La conferencia sobre estilos correspondía al ciclo de conferencias tituladas: *Seis Lições: El Estilo y los Estilos en la Música*. Cfr. Cuadro Cronológico de Conferencias, Anexo A.

tividad regular, pero sin el carácter de otros tiempos. Para poder comprender el contenido formal y analítico de sus conferencias es importante saber en qué contexto tuvieron lugar, una vez que por las diversas organizaciones pasaban públicos muy diferenciados.

Aunque de carácter simplista, la exposición de ideas, y las líneas de pensamiento eran innovadoras, dado que propiciaban un avance del conocimiento. Para Francine Benoit la enseñanza del arte de los sonidos no fue una “*misión*” en la que el objetivo primordial era la música al alcance de la humanidad. Para eso, se sirve de aspectos técnicos de la música, teniendo como objetivo interpretar y dar al oyente la belleza emotiva y la descodificación lógica de las obras comunicadas por los investigadores.

Reflexiona, por eso, sobre sus preocupaciones utilizando las palabras para expresar mejor sus modelos ideológicos, el interés se dirige a la captación y atención del oyente, bien a través de palabras o de momentos musicales.

Fig. 17 - Salón da Universidad Popular, 1944-45.

Se deduce que, las conferencias pronunciadas en la UPP, la *A Voz do Operário* y el *Asilo Feliciano Castilho*, tenían un lenguaje sencillo, siempre con fines educativos, culturales y morales, apelando al enriquecimiento del hombre portugués y moderno, en oposición a las pronunciadas en el CNL y AAML que denotan un lenguaje más académico; respecto a las charlas realizadas en el Salón del CNL, no se conservan manuscritos de Francine Benoit, solamente publicaciones de sus conferencias.

De nuestra investigación hemos podido concluir que algunas de las conferencias pronunciadas en *A Voz do Operário*³⁰² han sido publicadas en el periódico de dicha Institución.

Una de las más destacadas conferencias, y que culminó en una publicación fue *Dos Acordes na Arte e na Escola*, habiendo podido registrar la opinión de varios amigos y pedagogos del panorama musical portugués³⁰³.

³⁰² En el *Arquivo Musical* de César Leiria, fue posible localizar y a conocer el contexto para donde fueron escritos, a pesar de la ausencia del manuscrito. Cfr. *A Voz do Operário*, N° 2349, 1 de Septiembre de 1951, p.2; *A Voz do Operário*, N° 2377, 1 de Enero de 1954, p. 1; *A Voz do Operário*, N° 2385, 1 de Enero de 1954, p. 4.

³⁰³ Refuerza la idea de que su pretensión no es exponer los métodos a utilizar, sino más bien «*renovar los métodos para su estudio, después de haber demostrado su existencia perdurable como factor esencial del arte musical, su evolución, sus posibilidades*». En el programa que propone, habla sólo respecto a las inspiraciones, llamándolas incluso propuestas, considerando que éstas no tienen todavía una forma clara y definida. En realidad «*falta forzosamente, darle forma definitiva, fijar detalles, en fin, proseguir en común en un trabajo que nunca tuve la pretensión de realizarlo yo sola, a pesar de dedicarme al asunto con especial interés*». A lo largo de los tres capítulos, enuncia la noción de acorde y la forma como se puede defender, pasa entonces por exponer los tres elementos que, en su perspectiva, son fundamentales: ritmo, melodía, armonía. Esta último será, para la autora el más controvertido de todos los elementos, pues en el se «*forjan transformaciones de tal modo radicales que el nombre se arriesga a quedar sin propiedad*». Francine Benoit traza un recorrido evolutivo del ritmo, melodía, armonía a lo largo de la Historia de la Música, presentando algunos trechos musicales para ejemplificar los principios de las «*agregaciones del sonido, sistemas, motivos de divergencia de opinión*», donde la escritora considera que la música debe ser ajena al raciocinio y al análisis. Benoit, Francine, *Dos Acordes na Arte e na Escola*, Lisboa: Bertrand (Irmãos) Lda, 1936, p.3, 6.

De su amigo el pedagogo y compositor portugués³⁰⁴ Claudio Carneyro, con fecha 7 de Mayo de 1936, hay una carta donde se puede leer con motivo de la presentación pública de Francine:

«[...] Yo [Claudio Carneyro] tengo a mi cargo esa clase en el Conservatorio [do Porto] y repudio a cada hora la forma como se trabaja el programa oficial. No quiero pasar sin referirme a su elevada defensa del Acorde, a la Síntesis histórica (un tanto rápida), al origen, y su desempeño a lo largo de los siglos y de su valoración estética, del fecundo sentido y de su poder universal de expresión»³⁰⁵.

Del mismo modo, el destacado director de orquesta y compositor, Ivo Cruz³⁰⁶, al oír la citada conferencia sobre los acordes en la escuela, en el SPN en Lisboa, escribe a Francine diciéndole:

«[...] al oír con la mayor atención su conferencia [...] quedé convencido de que este nuevo trabajo confirma en mi modesta opinión de que usted, en una escuela de música dinámica, tendría un lugar destacado y bueno. Por otra parte, ahora he podido leer atentamente, analizando el pensamiento que le ha inspirado y que defiende con aquella sinceridad y noble decisión que marcan su vida intelectual, veo en us-

³⁰⁴ Claudio Carneyro - compositor portugués y profesor de lo Conservatorio de Música de la ciudad Porto. En 1919, Claudio Carneyro fue para Paris a fin de estudiar violín con Bilewski e Boucherit. No año de 1922 regresa a Portugal hace oposiciones al Conservatorio para dar clase de Teoría y Solfeo. No obstante se dedica a la composición realizando algunos viajes entre Paris y E.U.A. interrumpiendo su actividad como profesor. En el año de 1935, como becado viaja para Paris donde estudia con Paul Dukas. Allí escribe *Partita*, *3 Quartetos*, melodias para piano (*Velhos Cantares*, *Do meu quadrante*, *Redondilhas*). Para más información consultar Claudio Carneyro. Cfr. Borba, Tomás y Lopes-Graça, Fernando, *Dicionário de Música*, vol. I, pp. 286-287.

³⁰⁵ Carta autógrafa de Claudio Carneyro a Francine Benoit, 7 de Mayo de 1936, agradeciendo la recepción de su libro *Dos acordes en la arte y en la escuela*, p. 1. P-Ln-N33/402.

³⁰⁶ Ivo Cruz – compositor e director de orquesta. Inició sus estudios con el profesor T. Silveira y armonía con Tomás Borba, dando continuidad a sus estudios en Munich con los maestros Richard Mors e August Reuss. Persona ligada a diversas Instituciones y fundador del *Renacimiento Musical*, Sociedad Coral Duarte Lobo, dirigió la Orquesta de Cámara de la *Emisora Nacional*. Por invitación del Ministro de la Propaganda Hitleriana, representó al Conservatorio Nacional de Música de Lisboa en Alemania en el año de 1941, en las conmemoraciones de la muerte de Mozart. Presidente de la extinta Asociación Nacional de Músicos y luego enseguida del *Sindicato Nacional de los Músicos*, fue electo en 1938, como sucesor de Vianna da Motta, para el cargo de Director del Conservatorio. Para más información consultar Ivo Cruz. Cfr. Borba, Tomás y Lopes-Graça, Fernando, *Dicionário de Música*, Vol. I, pp.389.

ted uno de los raros y auténticos valores con los que la pedagogía portuguesa cuenta. El capítulo consagrado a la evolución del acorde demuestra en usted un espíritu de síntesis tal y como se aprecia en esas elaboradas paginas que dejan ver el vasto panorama que presentó de forma viva, pues fue en busca de la propia música, y no a compendios musicales. [...] Grato es constatar que, la severidad de la crítica, correspondió con alto sentido constructivo soluciones y directrices nuevas en la enseñanza oficial de la armonía. La felicito por la intención y por la realización de esta obra que revela, una vez más, gran coraje moral y claro espíritu constructivo [...]»³⁰⁷.

Por todo esto, se puede decir que la contribución general de sus enseñanzas, pasan por un proceso de aculturación colectiva, en un periodo de la historia musical portuguesa dominado, en general, por el oscurantismo cultural. Las conferencias materializan su continua atención crítica y alineamiento ideológico a favor de las clases menos favorecidas de acceso al arte.

2.6.6. El Núcleo Orfeónico A Voz do Operário

En 1950 Francine comienza a dirigir el *Núcleo Orfeónico A Voz do Operário*³⁰⁸.

³⁰⁷ Carta autógrafa de Ivo Cruz a Francine Benoit, 22 de Mayo de 1936, agradeciendo la recepción de su libro *Dos Acores na Arte e na Escola* y emitiendo su opinión en forma de homenaje sobre el contenido de su libro, poniendo su trabajo como de importancia nacional, p. 1, *P-Ln.*-N33/541.

³⁰⁸ Voz do Operario - Asociación de beneficencia social y cultural, fundada en 1883 por un grupo de operarios de la industria de los tabacos liderados por lo sindicalista Custodio Braz Pacheco. La creación de un periódico para una sociedad de “instrucción y beneficencia” tuvo una razón poderosa, que era al mismo tiempo una constatación evidente: en un periodo en que las condiciones de vida y de trabajo de los operarios y de las clases populares eran extremadamente difíciles y, por veces degradantes se creó el periódico como forma de En pocos años, la pequeña sociedad de barrio se tornó en una de las mayores asociaciones de la capital, criando parvularios, escuelas, servicios sociales ayudando a millares de chicos y de adultos. Ya en el periodo del Estado Nuevo, en 1930, se instala la enseñanza profesional empezando con cursos libres de acceso universitarios, siendo creado también un puesto médico, que a pesar de los varios obstáculos ha sobrevivido, constituyen ejemplo la obligación de retirar de sus biblioteca obras de escritores portugueses y extranjeros, así como la no autorización para presentar fomentadores de desestabilización política. Después de la revolución de 1974 la *Voz del Operario* recuperó su tradición humanista y universalista, siendo hoy palco de una actividad cultural y social muy significativa.

Su primera presentación pública tuvo lugar en 15 Diciembre de 1950 y mereció el siguiente comentario de João Cochofel:

«coro de buena afinación, maleabilidad y de estilo, a pesar de la desproporción entre voces masculinas y féminas»³⁰⁹.

El periodista, José Saramago, comenta el hecho de que el pueblo no demuestra gran interés por el arte, dado que existen problemas graves que afectan a la propia subsistencia. También logró la atención de la revista *Jornal Magazine da Mulher* donde explica y alerta a la sociedad portuguesa de la necesidad de crear distintas agrupaciones musicales, pues las considera importantísimas para formar el gusto del público y para su enriquecimiento cultural, escribiendo en sus páginas:

«Estas reflexiones nos fueron sugeridas por la tertulia musical realizada el mes de Diciembre pasado, en la sala de fiestas de esa ilustre colectividad que es la sociedad «A Voz del Operario», para la primera presentación de su grupo coral, dirigido por Francine Benoit, y en la que colaboraron también los pianistas Maria da Graça Amado da Cunha y José Carlos Picoto así como el violinista Antonio David. [...] Hay que señalar el éxito alcanzado por el Orfeón. Independiente de las razones de naturaleza afectiva que habrán pesado en el calor de los aplausos, al público le encantó. La novedad le agradó, lo que significa que es preciso continuar. El Orfeón está en buenas manos y sus componentes tienen una buena cualidad y son disciplinados»³¹⁰.

El mismo año que empieza a dirigir el Orfeón forma parte de la *Academia de Amadores de Música*³¹¹, enseñando las disciplinas de Iniciación Musical y

³⁰⁹ *Vértice*, N° 89, enero de 1951, p. 458.

³¹⁰ *Jornal Magazine da Mulher*, N° 7, enero de 1951, p. 2.

³¹¹ Academia de Amadores de Música de Lisboa- Fundada en 1884, año en que fueron redactadas las primeras actas de la Real Academia Amadores de Música, se reunían inicialmente en casa de João d’Korth, junto con los Vizcondes de Ataujía, D. Fernando de Souza Cortino, Augusto Gershay, Ernesto, Alfredo Penaguião, entre otros. Esta institución, todavía está en actividad pedagógica y mantiene su Coro Fernando Lopes-Graça.

la Historia de la Música, año este en que empieza también su dirección en la sección del *Núcleo Orfeónico A Voz do Operário*³¹². De estos años de difícil tarea se desahoga con su amiga Irene Lisboa:

«[...] Como usted puede ver por el programa adjunto, era la audición del grupo -y esta vez di un discurso- un discurso escrito, para ser publicado en el periódico *A Voz do Operário*. [...] Siendo mejor el resultado de esta noche que el de la noche de la Academia, fue sobre todo en el sentido de la comunicabilidad que faltó en la otra [...]»³¹³.

De su actividad en esta asociación hemos confirmado las audiciones y el impacto del Orfeón en la comunidad, a través de un boletín³¹⁴ periodístico creado por la misma institución.

Las informaciones dan cuenta de las actuaciones del mismo, así como de sus colaboradores, siendo posible asegurar que éstas se hacían acompañar de conferenciantes como Vieira de Almeida³¹⁵ y Francine Benoit³¹⁶, como también de colaboradores musicales de fuera.

En el periódico se reafirman las dificultades, tantas veces mencionadas por Francine Benoit, para poner en práctica un proyecto serio y digno de su dirección. Por ejemplo, una de las intervenciones de Dr. Vieira de Almeida, titulada *Evasiones Artísticas y Convívio Humano*, con la colaboración del Orfeón,

³¹² N de A. En la *A Voz de Operario* no ha sido posible investigar, una vez que sus archivos no se encuentran accesibles al público.

³¹³ Carta autógrafa de Francine Benoit a Irene Lisboa, 27 de julio de 1951, *P-Ln* – E 24/70.

³¹⁴ *A Voz do Operário* – periódico creado en 11 de Octubre de 1879 boletín informativo a favor de la sociedad proletaria, procuró adoptar un programa de lenguaje accesible y simple fomentando esclarecimientos y preocupaciones de las clases operarias en materia de trabajo colectivo. Para más información consultar: Raúl Esteves dos Santos *Porque se fundou em 11 de Outubro de 1879 o jornal A Voz do Operário: subsídios para a história da benemérita Sociedade de Instrução e Beneficência A Voz do Operário*, Lisboa: [s.n.], 1935.

³¹⁵ N de A. Profesor, autor de romances, poesía y teatro, filósofo, fue una figura nacional importante, destacando su actividad cívica con un notable papel en la vida política portuguesa.

³¹⁶ *A Voz do Operário*, N° 2356, 1 de mayo de 1952, p. 3. *A Voz do Operário*, N° 2356, 1 de enero de 1954, p. 3. *A Voz do Operário*, N° 2393, 1 de mayo de 1955, p. 4.

mereció, por parte del crítico João Cochofel, una crónica en el *Diário de Lisboa*:

*«gracias a todos aquellos que se dedican a esa obra de cultura popular, que se hace urgente llevar a cabo, gracias a los intelectuales y artistas que quieren orientar, y gracias a los amadores que de ella participan»*³¹⁷.

De la intervención del grupo coral destacó la tenacidad y eficiencia de Francine Benoit recordando que la mayoría de los componentes del coro son:

*«([...] personas sin preparación musical y con poco o ningún contacto anterior con formas elevadas de música, y en relación a las cuales todo se ha tenido que hacer desde el principio. Pero su esfuerzo no ha sido en vano, como gratamente podemos decir, pues el Núcleo orfeónico acusa notables progresos, a nivel de afinación, de disciplina y de timbre, refrescado ahora por las nuevas voces infantiles»*³¹⁸.

En una nueva presentación frente al Orfeón, la crítica periodística da cuenta de que es un grupo en franca expansión, con un repertorio exigente para el reducido número de elementos que lo componen³¹⁹.

En realidad, este Núcleo Orfeónico se debatió, desde siempre con un problema de base, la falta de elementos corales de cincuenta y cuatro orfeonistas, apenas quince son del sexo femenino, lo que según Francine era un problema que, además, alejaba a la mujer portuguesa de la convivencia volviéndola retraída y tímida, algo no justificable, ya que sus componentes pertenecían a las clases populares.

³¹⁷ Cochofel, João, *Diário de Lisboa*, N° 10. 549, 14 de abril 1952, p. 10.

³¹⁸ Cochofel, João, *Diário de Lisboa*, Op. Cit, p. 10.

³¹⁹ *A Voz do Operário*, N° 2347, 1 de julio de 1951, p. 2.

Para la pianista Orquídea Quartin, lo lamentable es que:

«en una asociación de millares de personas, tan pocos asociados se hubieran inscrito en su orfeón para cultivo artístico».

El gran problema, según la crítica, estaba, esencialmente, en la falta de una educación musical sería en el país, empezando en la primaria, y la pésima educación coral que se practicaba en los liceos. De esta asociación en particular se apunta un viejo problema, muchas veces mencionado por Francine en su diario:

«[...] el reclutamiento de los orfeonistas en las clases trabajadoras, a las cuales es difícil exigir, ya que después de un día de trabajo y preocupaciones, es de valorar la fuerza de voluntad y buena disposición, no pudiendo pedir todo el esfuerzo mental y físico que el coro requiere»³²⁰.

A finales del año 1951, Francine Benoit hizo un balance musical y cultural del Orfeón en un discurso publicado parcialmente en el periódico de la *A Voz do Operário*, declarando haber aceptado este cargo no con una función esporádica y ocasional sino con un significado social y fraternal. Sin temer a las críticas, expone con claridad los principios de lo que se entiende por *La Chorale Populaire*.

Para esta directora, el progreso de la humanidad se asienta en la participación del canto conjunto y en el entendimiento, no obstante las dificultades dejan ver la necesidad de esfuerzo y el gran espíritu de sacrificio necesarios para llevar a buen fin tal proyecto, reconociendo que, para poder compararse con agrupaciones como la *Donostiarra*, o los *Pequeños Cantores de Viena*, es necesario construir y preparar iniciados.

³²⁰ *A Voz do Operário*, N° 2348, 1 de agosto de 1951, p.3.

Benoit comenta:

«Hay que observar que desde el principio hasta hoy, que somos tan pocos, la proporción se ha mantenido, pudiendo contarse con una joven para cada tres voces de hombre. Muchos han venido, sólo para ver, otros, para divertirse, algunos sin saber por qué, y muchos con una idea ya construida sobre la música que les interesaba, y que sería la que no interesaba a otros, incluso a quien había sido encargado de dirigir el Orfeón»³²¹.

El número reducido de participantes, un total de veinte, llevó a Francine Benoit a adoptar un repertorio accesible y realizable, circunscrito a la cultura peninsular, dada la falta de partes vocales, lo que aumentó, según Francine, la fragilidad de la ejecución.

Por este motivo confirma que el Núcleo vive de soluciones ‘ad hoc’, cantando dos canciones a cuatro voces con un grupo reducidísimo, para que las voces masculinas no se sobrepusieran a las femeninas³²².

El año de 1952, el periodista Tavares Bello transcribe una noticia particularmente curiosa, resultante de una conferencia en la *A Voz de Operario*, proferida por el profesor Vieira de Almeida subordinada al tema: *Evasión Artística y Convivio Humano* que contó con la colaboración del grupo coral. En suma, esta intervención subrayó el bajo nivel artístico e intelectual de los portugueses y el interés redoblado por actividades pseudoculturales.

Como ya hemos referido, se expone la falta de organización educativa en materia de música.

³²¹ *A Voz do Operário*, Nº 2349,1 de Septiembre de 1951, p.2.

³²² *A Voz do Operário*, Nº 2349,1 de septiembre de 1951, p.2.

El Orfeón vuelve a ser centro de fuertes críticas por falta de apoyo de las entidades oficiales, que depositan sus medios en la radio y al cine, aislando el país de las tendencias progresistas de intelectualizar ese gran público, que es el pueblo, a través de una pedagogía colectiva se comenta:

«[...] hace mucho tiempo que es necesaria la creación de un ambiente artístico y cultural entre las masas populares, donde se pueda facilitar la comprensión de grandes obras de espíritu musical y la iniciación metódica y eficaz de una divulgación autentica [...]»³²³.

En 1953 es visible el desanimo de Francine frente a la dirección del orfeón porque:

«[...] Son tan diferentes las perspectivas que tenía que me siento bloqueada, cada vez más. Tengo falta de tiempo para hacer funcionar un orfeón (si es que se puede llamar así donde sale gente y entra, y los 4 o 5 apasionados están más cansados que animados; los ojos me arden en el papel pautado cuando puedo avanzar algunos centímetros en la pieza para la orquesta de Porto; el ánimo me falta cuando los días están ocupados por otras cosas [...]»³²⁴.

Pero la insistencia de Francine es tan fuerte que, en 1954, se confirman sus proyectos y progresos corales con una conferencia subordinada al tema: *Un poco de historia del Canto coral*³²⁵, que contó con la colaboración de su orfeón.³²⁶ En el mismo año, y por falta de voces y asiduidad de sus colaboradores, el Coro empieza a dar verdaderas señales de fragilidad, lo que observa un periodista en la siguiente publicación:

«[...] nuestro orfeón es demasiado pequeño para tener un carácter propio, y también para garantizar convenientemente la seguridad de

³²³ A *Voz do Operário*, N° 2359, 1 de julio de 1952, p.2.

³²⁴ Carta autógrafa de Francine Benoit a Irene Lisboa, 13 de mayo de 1953, *P-Ln* – E 24/93.

³²⁵ Conferencia proferida en 11 de diciembre de 1953 y publicada en A *Voz do Operário*, N° 2378,1 de febrero de 1954, pp. 1-4.

³²⁶ A *Voz do Operário*, N° 2377,1 de enero de 1954, p. 1.

ejecución. [...] Todo esto es un juego de compromisos, enteramente aceptable desde el punto de vista cultural, pero solo episódicamente se pretende integrar en una demostración de grupo coral. [...] ¿Y así, seremos, o ni llegaremos a ser, la afirmación de lo que podríamos ser, de lo que casi hemos sido, con la anulación contenida del casi?»³²⁷.

Del repertorio ejecutado por el orfeón *A Voz do Operario* podemos destacar canciones de: Fernandez, Claudio Carneyro Lopes-Graça, Joaquín Descanio, Virgilio Pereira, *Cancionero de Manuel Joaquín*, *Corales de Bach*, armonizaciones de cánticos populares portugueses, entre otros: *A entrada de Elvas*, *Señora da Póvoa* o *A Portuguesa*.

En definitiva, este proyecto vendría, en los años sesenta a convertirse en un Curso Experimental de Música, considerado una extensión de la Academia, dirigido por Francine Benoit, asistida por Arminda Correira y Orquidea Quartin, en las disciplinas de canto y piano.

Estos cursos fueron concebidos exclusivamente para la población escolar femenina, integrando clases de solfeo, canto y piano. La audición y el programa musical tuvo su recepción al final del año lectivo de 1960, fruto de dos arduos años de trabajo³²⁸.

³²⁷ *A Voz do Operário*, N° 23851 de septiembre de 1954, p. 4.

³²⁸ *A Voz do Operário*, N° 2451, 1 de julio de 1960, p.6.

Fig. 18 - Francine Benoit en *A Voz do Operário*, diciembre 1957 (65 años), APMG.

En la Academia de Amadores, Francine inicia en 1950, lo que debería de ser su periodo más brillante, pues dicha academia constituyó el lugar idóneo para todos aquellos que se dedicaban a la música en su tiempo libre.

La escuela organizaba cursos, siendo las audiciones musicales lo que marcó la vida filarmónica portuguesa, pues más allá de promover audiciones de sus alumnos realizaba conciertos con las más ilustres participaciones, con nombres como los de Viana da Mota, Guilhermina Suggia u Óscar da Silva encabezaron una lista de destacados intérpretes.

Por los cursos de música de la Orquesta y del Orfeón que dirigía el padre Tomás Borba (uno de los grandes amigos y devotos beneficiarios de la Academia) pasaron numerosas señoras de las familias más notables y donde ellas mismas destacaron por sus méritos personales.

Al mismo tiempo que Francine iniciaba su actividad en la referida Academia, también se fundaba la *Gazeta Musical*, cuya dirección fue confiada a Luís de Freitas Branco (director artístico de la Academia, después del padre Tomás Borba), y aceptó la representación en Portugal de la organización *Centre de Documentation de Musique Internationale*, con sede en París y dirigida por Pierre Capdeville, Daniel Lesur y Roland Manuel, de la cual la AAML es representante en Portugal, lo que le permitió dar a conocer en el extranjero compositores portugueses.

Francine desarrolló una notable actividad en esta institución a la cual quedaría unida durante toda su vida por motivos profesionales y afectivos. Testimonio de sus funciones como directora del Coro Infantil es la noticia divulgada en la revista *Os Nossos Filhos* en el transcurso del año 1955 donde se publica:

«Las manifestaciones artísticas infantiles son muchas veces, entre nosotros, un pretexto más para exhibicionismos de niños graciosos, o de algunos prodigios que el maestro moldea a su manera [...]. Referencia merecida y loable, la iniciativa de la Academia de Amadores de Música, por medio de su dedicada y competente profesora Francine Benoit, presentando su Clase Infantil en una tarde de arte que fue para los pequeños participantes, una alegría poco común y, para los adultos, una frescura de aire pri-maveral que da confianza [...]»³²⁹.

Francine Benoit colaboró en los cursos de Historia de la Música en la Universidad Popular Portuguesa dirigida por Bento Jesus Caraça, y con el Coro de Fernando Lopes-Graça, con motivo de la campaña política del MUD³³⁰, que según el profesor Mario Vieira de Carvalho³³¹ se construiría nada más llegar el

³²⁹ *Os Nossos Filhos*, N° 156, mayo de 1955, p. 3.

³³⁰ Movimiento Unidad Democrática – surgió en Octubre de 1945 en Lisboa, trataba se de un movimiento de oposición al gobierno de Salazar, dictador portugués, esta unión se inició con las graves circunstancias que a nivel interno vivía Portugal en esa época. Para mas información consultar diccionario consultar in Rosas, Fernando y Brito, Brandão de (Dir.) *Dicionário de Historia do Estado Novo*, Lisboa: Bertrand Editora, Vol. II, 1996.

³³¹ *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Op. Cit, p. 19.

fin de la guerra, reuniendo en una vasta plataforma política las fuerzas de oposición antifascista, desencadenando el primer gran enfrentamiento de la dictadura³³². Esta inquietud se reveló a partir de la circulación de un cancionero revolucionario relatando la situación que se vivía en Portugal, tales como la disminución del movimiento obrero y de las huelgas.

2.6.7. Labor pedagógica hasta el último día

Los años 60 están marcados por su actividad laboral como profesora y por la muerte de su madre, Marie Victorine Van Gool que era su único familiar en Portugal. La AAML constituye su principal interés y devoción. Francine Benoit trabaja con ahínco en dos obras musicales de gran valor para ella. La *Fantasía-Suite* para orquesta de Cámara con la que logró un Premio Nacional de Composición en el Concurso promovido por la FCG (Fundación Calouste Gulbenkian) en 1965; y *O Caçador e a Princesa*, una Cantata Infantil encomendada por la FCG, en el año de 1966.

A lo largo de los años sesenta y setenta intervino como jurado, en varios concursos nacionales para piano, entre ellos: Concurso Carlos Seixas³³³ (1965), Marcos Garin (1976), así como el Concurso Premios de la Prensa³³⁴ (1966)³³⁵.

³³² *Ibidem*, p. 19.

³³³ Programa musical, *Segundo Concurso de Piano Carlos Seixas, - Programa General*, Coimbra: Tip. Progresso, 1965.

³³⁴ Programa musical, *Concurso – Prémios da Imprensa 1966 Música Erudita*, Concerto no Teatro da Trindade, Lisboa: Fernando Dimas Ramos, Lda, 1967.

³³⁵ N de A. Los programas referenciados presentan algunas anotaciones ms de Francine Benoit e pertenecen al APMG. Para otras informaciones consultar Programas Musicales en la Bibliografía.

Reproducción nº 8 - 1º Concurso Nacional Marcos Garin³³⁶.

Desde 1974, año de revueltas en el contexto social y político, Francine confiesa haber empezado a vivir una nueva vida pues se considera, activista hasta donde su capacidad admite serlo³³⁷. De este modo describe el 25 de Abril de 1974 como un momento de vueltas y revueltas, pero no esconde su alegría de poder proclamar públicamente la importancia de este acontecimiento histórico. Su acción incidió en el campo socio-político de acuerdo con la propia

³³⁶ Programa musical, *1º Concurso nacional Marcos Garin*, Conservatório Nacional de 5 a 9 de enero, Lisboa: Neogravura Lda, 1975.

³³⁷ *A Capital*, Nº 5282, 28 de julio de 1984, p. 23.

visión humana de la artista, no obstante afirmó haber llegado tarde para ella pues ya contaba con una edad muy avanzada para grandes cambios.

Fig. 19 - Francine Benoit trabajando sobre la Cantata, [1965], APMG.

Los años ochenta transcurrieron con mayor tranquilidad dedicada a trabajar y a colaborar puntualmente con diversos periódicos, dando clases particulares de piano, a pesar de su debilitada salud.

En cuanto a su actividad creativa, continuó escribiendo distintos artículos y componiendo.

Su última obra musical tiene fecha de 1984 se trata de una pequeña obra de cámara titulada *Pingas de chuva*. Según Madalena Gomes, Francine era in-

casable como lo había sido siempre, de hecho tenía fijada una clase de piano para el mismo día de su muerte, que tuvo lugar el 27 de enero de 1990.

Fig. 20 - Sepultura de Francine Benoit, Cemiterio de Benfica, Lisboa.

La muerte de Francine Benoit supuso una gran pérdida para la música y la intelectualidad portuguesa, puesto que se trataba de una creadora que había roto con las costumbres al no cumplir con todo aquello que se esperaba de una mujer.

Dos meses después de su fallecimiento, sus amigos quisieron hacerle un homenaje, donde el maestro Fernando Lopes Graça interpretó al piano una obra escrita por él y dedicada a Francine «*Moimento a Francine Benoit*»; del mismo modo, su discípula Maria João Pires completó el concierto con algunas

obras pianísticas de distintos autores, no sin antes haber hecho una exposición biográfica de la autora desaparecida.

Fundação das Casas
de Fronteira e Alorna

A Fundação das Casas de Fronteira e Alorna agradece a colaboração de Fernando Lopes Graça, Maria João Pires e Teresa Moura George, sem a qual não se teria realizado esta Homenagem.

HOMENAGEM A
FRANCINE BENOIT

Palácio Fronteira - L. São Domingos de Benfica, 1 - 1500 Lisboa. telefone: 782023

*À Madalena neste dia eu
meus companheiros o mesmo
degozho, para dar-lhe
um abraço muito afectuoso
e cheio de amizade* *Marcel*

Francine Germaine Van Gool Benoit, filha de pai francês e mãe belga, nasceu em Périgueux a 30 de Julho de 1894 e morreu em Lisboa a 27 de Janeiro de 1990. Viveu quase toda a sua vida em Portugal, tendo-se naturalizado em 1929.

Foi discípula de Rey Colaço no Conservatório Nacional de Lisboa e de Vincent D'Indy na Schola Cantorum de Paris.

Apesar das mais altas qualificações, Francine Benoit nunca viu reconhecido o seu mérito pelas instâncias oficiais do seu país de adopção mas teve peso real na cultura musical portuguesa.

O seu espírito lutador, sempre dinâmico e vivo, a finura da sua inteligência e a sua disponibilidade intelectual revelam-se na densidade das suas composições, na agudeza e sentido de justiça das suas críticas musicais, e na severidade entrecortada de ternura do seu magistério de que se destaca a sua acção na Academia de Amadores de Música.

HOMENAGEM A FRANCINE BENOIT

PALÁCIO FRONTEIRA - 20 de Março 1990

com a participação de

Fernando Lopes Graça que dirá algumas palavras e nos oferecerá, na sua despedida pianística e em primeira audição, uma obra de sua autoria: "Moimento a Francine Benoit"

e

Maria João Pires que tocará os "Momentos Musicais" de F. Schubert e a Partita nº 1 em si bemol de J.S. Bach.

Reproducción nº 9 - Homenaje a Francine Benoit después de su muerte,
con la colaboración de Lopes-Graça y Maria João Pires³³⁸.

³³⁸ Programa Musical - *Homenagem a Francine Benoit*, Lisboa: Palácio Fonteira, 20 de marzo, 1990.

3.FRANCINE BENOIT

Y EL DESPERTAR DEL FEMINISMO

3. FRANCINE BENOIT Y EL DESPERTAR DEL FEMINISMO

*Como mujer no tengo ningún país.
Como mujer no quiero a ningún país.
Como mujer mi país es el mundo.*

Virginia Woolf, *Three Guineas*

A pesar de haber nacido en Francia y adoptado Portugal como su última morada, Francine vivió en varias capitales europeas y en el continente africano, desvelando mundos y círculos culturales diferentes.

Partiendo del presupuesto de que la epistemología y metodología femininas no son unánimes entre los demás, nos gustaría enfocar la perspectiva de Liz Staney y Sue Wise, citadas por la investigadora Ana Vicente, cuando defienden que la búsqueda feminista es aquella que debe establecerse «*sobre, por y para las mujeres*»³³⁹, en este caso concreto sobre Francine Benoit en el contexto histórico, político y social del cual tomó parte.

De los estudios consultados, sabemos que hay un entusiasmo creciente sobre la temática, como forma de recuperar mejor o armonizar la condición social femenina.

En este sentido, fue a partir de las afirmaciones de Helena Araújo, Maria José Magalhães y Laura Fonseca, citando a Sandra Harding que centramos nuestras observaciones.

³³⁹ Vicente, Ana, *Direitos das Mulheres/Direitos Humanos*, Lisboa: Minerva do Comercio, Lda (Cader nos Condição Feminina), Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 2000, pp. 654-655.

Una vez que el lugar común de la vida de Francine y las circunstancias que le dieron origen, parten de su experiencia como mujer en un proceso de transformación en el contexto de la epistemología femenina:

«[...] para que una posición cuente como perspectiva [...] sobre la importancia de oír lo que las mujeres nos cuentan de sus vidas, precisamos insistir en una localización objetiva, las vidas de las mujeres, como lugar a partir del cual la investigación feminista deberá empezar»³⁴⁰.

Sabemos que la mujer en el trabajo es un producto de la Revolución Industrial. Su papel en el ámbito laboral, fruto de la necesidad, resultó un problema cuando implicaba compatibilidad entre trabajo y hogar, y más concretamente cuando la diferencia entre hombres y mujeres se media por el sexo. El fin de siglo marca un viraje en las actitudes y formas de cuestionamiento sobre los papeles feministas.

Tales transformaciones operan por toda Europa, empezando a establecerse las categorías y atribuciones para cada uno —cada sexo a su sexo—exigiéndose a la mujer que interpretara lo que le estaba destinado tradicionalmente. Es preciso tener en cuenta la visión de investigadora Irene Vaquinhas sobre la mujer, cuando afirma que el acceso a la educación:

«surge delimitado por criterios de naturaleza socio-política consecuencias del papel que se le atribuye en el cuadro de la familia y en estricta articulación con la progresiva secularización y laicización de la sociedad»³⁴¹.

³⁴⁰ *Ibidem*, pp. 136-137.

³⁴¹ Vaquinhas, Irene, *As mulheres no mundo contemporâneo: história comparada*, Coimbra: Faculdade de Letras, 2005, p. 49.

Confirmando que el camino a tal formación proviene de la burguesía. Los hombres no posibilitaban que las mujeres acudieran a cursos superiores de artes, por lo que el proceso de aprendizaje tenía que realizarse con clases particulares o en academias privadas, estándoles reservado un papel de simpatizantes, y para llegar a puestos más altos había que imponerse a un mundo donde la profesionalización de la mujer era como una quimera³⁴².

Cuando las preocupaciones de las mujeres portuguesas, dieron lugar a auténticos proyectos femeninos, ya en Reino Unido, a mediados del siglo XIX las mujeres habían luchado por el derecho a la educación, pensando que los restantes vendrían al aumentar su formación como ciudadanas³⁴³. Solamente en la década de los setenta se crearon las primeras escuelas femeninas, promovidas por el Estado, pero la educación de la mujer siempre tenía como fin el desempeño de una buena madre y esposa.

Comprobamos una insistencia en el discurso del régimen; concediéndole a los hombres, el cerebro la inteligencia, o la capacidad de decisión; mientras que las mujeres representan el corazón, la sencillez de los sentimientos, sobreponiendo, como afirma Irene Vaquinhas³⁴⁴ la racionalidad al sentimentalismo³⁴⁵.

El Siglo XIX surgió como un período de florecimiento de asociaciones feministas que intentaban diversificar su campo de acción pasando a coexistir

³⁴² Cfr. Aurélia de Sousa em contexto a cultura artística no fim de século, Op. Cit. p. 77.

³⁴³ Vicente, Ana, *Os Poderes das Mulheres, Os Poderes dos Homens*, Lisboa: Gótica, 2002, p. 128.

³⁴⁴ Vaquinhas, Irene, “*Senhoras e Mulheres*” na Sociedade portuguesa do Século XIX, Lisboa: Edições Colibri, 2000, p. 21.

³⁴⁵ N de A. Así, evoca la *Declaración de los Derechos del Hombre y el ciudadano* (1822) como uno de los ejemplos más provocadores La Declaración Portuguesa de 1822 surgió de la probación y suceso de la Declaración de los Derechos del hombre y del ciudadano francés, llevando Portugal a crear una Constitución. En suma, a pesar de constituida por 240 artículos y seis títulos, los principios de la primera Constitución asentó en cuatro puntos: Democrático, Representativo, Separación de Poderes e Igualdad Jurídica.

con una prensa autónoma³⁴⁶. Varios fueron los movimientos de emancipación, alimentados por sueños y esperanzas, tomemos como ejemplo a Elisabeth Stanton y Margaret Fuller como las primeras mujeres que desarrollaron su actividad en la redacción de críticas literarias.

En Portugal, las mujeres que se han destacado en las Artes y las Letras fueron muy escasas y de ámbito muy restringido, retratadas en el estudio de Cecília Barreira³⁴⁷, donde a pesar de acentuar el papel de la mujer en la pintura, el teatro y literatura, aparece con muy poca representación en la música.

Recordemos que en estos primeros movimientos en Portugal, el papel de los estadistas Bernardino Machado y Alice Pestana³⁴⁸ contribuyeron en gran medida a la instrucción y promoción de la mujer portuguesa por la vía de la educación, véase como ejemplo con base a los principios de una educación liberal e igualitaria, la preocupación del estadista en crear los primeros liceos femeninos y de cuyos principios de los que se ha apropió la primera República³⁴⁹.

Es a principios del siglo XX cuando podemos registrar el primer periódico que defiende los Derechos Políticos de la Mujer, el diario *Le Mouvement Féministe*, fundado por Émile Gourd. No obstante, también se asiste en pleno siglo a la elaboración de leyes represivas relativas a la prensa femenina en

³⁴⁶ Scott, Joan W., «A Mulher Trabalhadora» in *Historia das Mulheres Ocidentais*, Georges Duby y Michelle Pierrot (dir.), Porto: Edições Afrontamento, 1994, p. 546.

³⁴⁷ Barreira, Cecília, *Universos Femininos em Portugal Retrato da Burguesa em Lisboa (1890-1930)*, (Tese de Doutoramento em Historia Cultural das Mentalidades), Universidade Nova de Lisboa: FSCB, 1991.

³⁴⁸ N. de A. Alice Pestana, escritora y pedagoga portuguesa, estudió música con Alexandre Rey Colaço. Se ha dedicado al estudio de los problemas en la enseñanza, no sólo en Portugal sino también en España. En 1888, el gobierno portugués le encargó realizar un viaje por Europa para observar, y llevar a cabo un análisis pormenorizado sobre la enseñanza en los Liceos femeninos, comparándolo con la realidad portuguesa. Autora de varios libros de cuentos, ha traducido varias obras literarias a la vez que ha dirigido la *Revista Branca*.

³⁴⁹ Machado Rosa, Elzira, *Bernardino Machado, Alice Pestana: a educação da mulher nos finais do século XIX*, Nº 27, Lisboa: Cadernos da Condição Feminina, p. 11.

Alemania y Francia, fruto de las dictaduras e inestabilidad política que se vivía.

En este ambiente, la madre de Francine, a pesar de simbolizar un estereotipo de mujer del siglo pasado, tendrá un papel fundamental en la educación de hija, ya que, como Francine afirmó, preconizaba una independencia y personalidad única, fue una referencia para ella, transmitiéndole fuerza y confianza, depositando en su hija un papel profesional nunca desarrollado, ya que sus aspiraciones de mujer de letras se habían manifestado solamente de forma muy superficial.

Los ideales republicanos inculcados por su madre, se pusieron a prueba a lo largo de su vida, siendo reconocida, por su individualidad, el inconformismo y los valores humanos que preconizó a lo largo de su vida, comentando:

«Cuando me fui a vivir a Setúbal, muy joven, ya era republicana, así como mi familia. Y había allí mucha gente pobre que nacía sobre pajas, y no tenía siquiera leche, lo que me impresionaba mucho. Mi propia madre ya tenía ideas socialistas [...] Anteriormente, no era consciente de la revolución rusa de 1917, [...] no me preocupé mucho por ella. Solo he leído el 'Capital' de Marx mucho más tarde. Sólo entonces aprendí lo que era el marxismo. Soy marxista de sangre, pero marxista de teoría sólo cuando he leído ese libro»³⁵⁰.

En 1916, Francine se encontraba estudiando en la capital francesa, periodo que coincide con la Gran Guerra, asistiendo a una mayor liberalización del papel de la mujer, en funciones cívicas y militares, confiriéndole mayor libertad de tendencias y de expresión que después de 1919, momento en el que se volverá a los patrones tradicionales, continuando la lucha de la mujer portuguesa hasta la Revolución de Abril.

³⁵⁰ A *Capital*, Nº 5282, 28 de julio de 1984, p. 23.

Sin embargo, debemos manifestar que es en los años veinte cuando las mujeres entraron en la esfera pública para no abandonarla³⁵¹.

3.1. Consejo Nacional de Mujeres Portuguesas

Este movimiento, fundado en 1914, tenía como presidente a Adelaide Cabete³⁵² y desarrolló una importante actuación en el plano nacional e internacional, pudiendo considerarse la organización más eficaz, a pesar de su efímera existencia, puesto que se extinguió en 1947.

La idea tuvo como mentora a Carolina Michaëlis³⁵³ y este movimiento unido al *International Council Women*, dirigido por Condesa Aberdeen vió reconocido sus estatutos en 30 de mayo del mismo año.

*«La movilización e implantación del Consejo en la sociedad lisboeta fue lenta, tal vez por constituir una ruptura, tanto de liderazgo, como de organización con los feminismos republicanos y pacifistas de la primera década del siglo XX. Partiendo de la premisa de 'que la liberación de la mujer ha de ser obra de ella misma, porque es intuitivo y lógico que no van ser aquellos que se encuentran en posesión de todos los privilegios y regalías, los que se van a prestar a cederlos espontáneamente'»*³⁵⁴.

³⁵¹ Estas voces quedaron reflejadas en la primera conferencia en Leipzig sobre una postura y posición que ya se había iniciado antes de la I República.

³⁵² Adelaide Cabete (1867-1935) – profesora, médica, pacifista y humanista portuguesa. Fue una de las primeras mujeres a reivindicar los derechos de las mujeres, siendo presidente del Consejo Nacional de las Mujeres. De sus primeras conquistas puede apuntarse el derecho a voto femenino (1933) entre otras.

³⁵³ Carolina Michaëlis (1851-1925) – profesora, escritora y historiadora de literatura portuguesa, fue la primera mujer portuguesa a impartir clases en una Universidad, dedicando gran parte de su vida como investigadora en áreas como Literatura, Filología entre otras. Fue socia honoraria del Consejo Nacional de las Mujeres, publicando una revista titulada *Alma Femenina*, 1926, así como varios artículos en periódicos

³⁵⁴ Esteves, João, «Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (1914-1947)» in *Faces de Eva*, Nº 15, Lisboa: Colibri, 2006, pp. 113-135.

Como proyecto feminista, su propósito fue reunir a todos los grupos que coexistían en el país, clandestinos o ilegales, poniendo fin al silencio obligatorio del que las mujeres eran víctimas, en virtud de los acontecimientos internacionales.

Rápidamente, sus intentos reunieron más de quince agrupaciones, siempre dirigidas a la educación, la formación de los niños y las mujeres; estaba claro que con una acción tan firme, convincente y dinamizadora en un contexto político, social y cultural tan difícil (hablamos de los años de la República) esta asociación tuvo sus días contados.

Sin embargo, es importante decir que ésta tuvo varias fases de acción en la década de los veinte hasta los treinta, con organización de Congresos, publicaciones, movimientos de toda índole, cambiando los nombres de dichos grupos, pero manteniendo los rostros de sus mandatarias y sus objetivos. A título de ejemplo, véase la creación de la *Liga da Bondade*, orientada por Ana Castro Osorio³⁵⁵ y la participación de Adelaide Cabete, entre 1923 y 1925 quien desarrolló en los Congresos Internacionales de Mujeres, la idea de que eran imparables.

La dictadura llegó, y con ella todas las dificultades aumentaron, dado que con las nuevas organizaciones y asociaciones del Estado Nuevo: la *Obra de las Madres para la Educación Nacional* (1936); *Mocedad Portuguesa Feminina* (1937) y, por ejemplo *Juventud Independente Católica* (1934), conducirán y condicionarán la actuación del Consejo Nacional, que se sentía amenazado con la fuerza de actuación de este nuevo movimiento.

³⁵⁵ Ana Castro Osório (1872-1935) – escritora para la infancia, feministas y activista republicana, fue autora del primero manifiesto feminista portugués, siendo pionera en la lucha por la igualdad de derechos entre hombres y mujeres.

En los años cuarenta, renovado este consejo tiene como presidenta a Isabel Cohen Von Bonhorst (1944), representante de una nueva generación de mujeres. Más tarde, en 1945, fue dirigido por María Lamas³⁵⁶, que sintetiza la perspectiva feminista centrada en el activismo más diversificado, proyecto dirigido a las mujeres en activo³⁵⁷.

Igual que Francine, María Lamas también fue presidenta de honor de MDM (Movimiento Democrático de las Mujeres) después del 25 de Abril. Como afirma la investigadora Vanda Gorjão:

*«se levantaron contra la cerrazón dominante, inscribiéndose en un movimiento social de masas»*³⁵⁸.

La revitalización del Consejo tenía como objetivo descentralizar la asociación que comenzaba a tener representantes en varias ciudades como: Oporto y Coimbra entre otras.

A partir de los años sesenta, y con el avance de la Guerra Colonial, se presentaron los tiempos más difíciles para la mujer, lo que condujo a fuertes agitaciones estudiantiles y artísticas. Esta circunstancia tiende a desarrollarse lentamente; sin embargo, la función maternal nunca fue desvalorizada como defiende el observador José Viegas, tal vez por este motivo, solamente la tasa de actividad femenina haya triplicado entre 1960-1991³⁵⁹.

³⁵⁶ Maria Lamas (1893-1983) – escritora, dirigió durante 20 años la revista *Modas & Bordados*, luchando por la dignificación del estatuto de la mujer, lo que le valió la distinción de la *Orden de la Libertad*. Fue presidente del *Consejo Nacional de las Mujeres* (1945) y *Miembro del Consejo Mundial de la Paz* (1961).

³⁵⁷ Gorjão, Vanda, *Mulheres em tempos sombrios...* p. 153 y ss.

³⁵⁸ Mascarenhas, João Mário (coord.), *Abril Mulher*, Lisboa: Tip. Esc. ADFA (Câmara Municipal de Lisboa), 1999, p. 9.

³⁵⁹ Leite Viegas, José Manuel e Faria, Sérgio, *As Mulheres na Política*, Lisboa: Celta Editora, 2001, p. 15

No se puede negar que en 1975 con la ratificación sobre la *Eliminación de todas las formas de Discriminación de las Mujeres* se había un largo camino por los movimientos sociales, a través de las organizaciones específicas que se fueron infiltrando e instalando gradualmente, conquistando varios niveles no sólo en el plano social sino también político.

3.2. Orfeón Infantil de la Asociación Femenina de la Paz

Fundada en 1936, esta asociación (juntamente con otros organismos internacionales), desarrolló su actividad interrelacionada con la condición femenina. Como reitera Vanda Gorjão: no fue una coincidencia que ésta se instituyera al mismo tiempo que la Guerra Civil Española ya que establecía contactos con los republicanos vecinos.

De su formación, se conocen dos momentos de desarrollo, uno en los años veinte y otro en la década de cuarenta apoyado en el pensador y defensor de la democracia Bento de Jesus Caraça, quien promovió su reorganización basándose en principios humanistas de combate a la guerra y al fascismo, trabajando en la AFPP (Asociación Femenina Para la Paz) con varias asociaciones.

A pesar de ser reconocida por el Estado Nuevo, en un momento de represión redoblada por el salazarismo, esta organización independiente se convirtió en un obstáculo, por ser considerado foco de propagación de voces disonantes hacía de la situación social y política. Pronto se apreció que la propagación del Consejo Nacional de las Mujeres Portuguesas estaba presente en AFPP pues ésta última tenía su Boletín Informativo dando continuidad a la lucha por la emancipación.

Durante los años cuarenta, la A.F.P.P. tuvo que dirigir su actividad de intervención a materias culturales, intentando llegar a las mujeres portuguesas, promoviendo acciones de formación cultural, debates, lectura y charlas de música, en las cuales intervino Francine Benoit.

De la actividad desarrollada por Benoit en la A.F.P.P. poco o casi nada se conoce, pues en su cierre gran parte del material fue destruido.

Se sabe, sin embargo, a través del *Movimiento Democrático de las Mujeres*, que esta asociación organizaba cursos de alfabetización, mecanografía, taquigrafía, primeros auxilios, costura y puericultura; tenía una biblioteca domiciliaria, una sala de lectura para los niños y un *Orfeón Infantil* dirigido por Francine Benoit.

Desde la década de los cuarenta Francine fue fundadora y directora de un *Orfeón de Niños* en la A.F.P.P., que funcionó muy bien hasta 1952, año en que fue cerrado por la PIDE³⁶⁰, pero según palabras de ella:

«Los niños se reunían los domingos en un bajo alquilado, hasta que la propietaria se asustó por la evolución de la política, y los ensayos pasaron a tener lugar en mi casa. Razón o razones tenía la propietaria, en breve el Gobierno salazarista cerró la Asociación[...]»³⁶¹.

De sus dificultades hay un dato importante en una carta que dirigió a su amigo Cochofel que retrata la falta de familiarización, por parte de los niños con el canto coral, e incluso con los sonidos:

«[...] en el coro de la A.F.P.P., tengo problemas con los niños que tienen tendencia a cuchichear (alguna cosa haré pero no de repente ni nada que se compare) con una selección de las niñas más crecidas

³⁶⁰ Cf. Procesos de la unidad/PIDE/DGS- P-Ln-212017976; P-Ln-12011/3644; P-Ln-2101/75-M/71-O; P-Ln-1079/44S.S.

³⁶¹ Cfr. *O Jornal de Educação*, Op Cit, p. 45.

que no son suficientes para hacer grupo, pero que serán capaces de cantar, a solo y en dueto. Estoy apenada con el repertorio, las canciones parecen estar destinadas para marcar el paso! Pero esto es menos transcendente que la historia política actual [...] pero es necesario solucionarlo; [...] Todo esto es tan serio como es posible»³⁶².

De estas palabras, se puede deducir que el periodo referido por Francine esta subyacente en las acciones del MUD³⁶³, organización que surge al final de la II Guerra Mundial, fundada en Octubre de 1945 para combatir el régimen.

Era un movimiento de oposición legalizado, y que exigía la apertura política por parte de los responsables del gobierno, integrándose unas pocas mujeres entre las que cabe destacar a Francine Benoit y sus amigas Irene Lisboa, Maria da Graça Amado da Cunha, Manuela, así como Maria Isabel Aboim Inglez, Maria Palmira Tito Moraes Manuela Porto o Maria Lamas, referenciadas por Vanda Gojão³⁶⁴.

El MUD recibió también el apoyo de Bento Jesús Caraça, que se inclinó por una lucha democrática, política, cultural y social, habiendo sido, después de tantas peripecias, declarado ilegal por colaborar con el partido Comunista³⁶⁵.

El veto que sufrió posteriormente por sus convicciones políticas tendrá su base en esta asociación por ser considerada revolucionaria, lo que solamente le permitió tener un reconocimiento de diplomas a nivel particular y cooperativo no oficial.

³⁶² Carta autógrafa de Francine Benoit a João Cochofel, 9 de Enero de 1949, P-Ln-E23/267.

³⁶³ MUD- Movimento de União Democrática.

³⁶⁴ Cfr. *Mulheres em tempos sombrios*, Op. Cit, pp. 172. – 188.

³⁶⁵ Pedroso, Alberto, «Bento Caraça e a extinção do MUD» in *Vértice*, Nº 6 II Série, septiembre 1988, pp. 83-92.

La posición ideológica de Francine, seguidora de la ideología del MUD, marcadamente de izquierdas y opositora al régimen, le causó algunos sinsabores y dificultades en la evolución de su carrera, ya que, como sabemos fueron vetadas varias funciones oficiales³⁶⁶ y según sus propias palabras:

«mi vida fue diferente y nadie tiene la culpa de que yo no haya movido siquiera un dedo para cambiarla»³⁶⁷.

Testimonio de lo dicho es el anuncio publicado en uno de los Boletines de la Asociación:

«Ya aceptó nuestra invitación para dirigir el Orfeón de la A.F.P.P., nuestra socia Francine Benoit. Por no tener de momento, en la sede de la Asociación, sala que admita el número de niños necesario para ese efecto, las sesiones se realizarán, por tanto, en la sede del “Consejo Nacional de Mujeres Portuguesas” en la Travesía de la Fábrica de las Sedas, 1, las Moreras, todos Los domingos, a las 11 horas»³⁶⁸.

Maria Leticia, su gran amiga, recuerda el arduo papel de Francine frente a este organismo:

«Francine Benoit hizo el curso de canto coral, organizó el coro y eran nuestros hijos e hijas quienes lo frecuentaban. Y la gente de fuera entraba porque los conocíamos»³⁶⁹.

Un año mas tarde, concretamente en 1948, Francine Benoit procede al balance del trabajo desarrollado, así como a los principios pedagógicos que regían este Grupo Coral Infantil dividido por edades: de 4 a 6 años; de 7 a 9; y

³⁶⁶ N de A. A pesar de solamente constar ficha política en el final de los años treinta, es de nuestro conocimiento que Francine ya tomaba parte en reuniones clandestinas del Núcleo Intelectuales de PCP, designado de N.I.S. (Núcleo de Intelectuales Simpatizantes), descrito en varias actas de los años de 1931 y 1932, momentos en que la investigada no ha podido desempeñar cargos públicos. Cfr. Vilaça, Alberto «Núcleo de Trabajadores Intelectuales de PCP en 1931-1932» in *Vértice*, Nº 70, 1996, p. 55-60.

³⁶⁷ *A Capital*, Nº 5282, 28 de julio 1984, p. 23.

³⁶⁸ *Boletim da Associação Feminina Para a Paz*, Nº 4, febrero de 1947, p.4.

³⁶⁹ Cfr. *Mulheres em tempos sombrios*, Op. Cit, p. 162.

de los 9 a los 13. Según la directora, es en las escuelas primarias e infantiles donde se debía empezar la práctica musical:

«en todas las escuelas primarias y jardines infantiles, se debía dar lugar a una verdadera práctica musical, y sería óptimo, que no fuera sólo por medio del canto conjunto»³⁷⁰.

Para Francine Benoit lo más importante de estas sesiones era familiarizar a los niños con el mundo de los sonidos. De esta asociación, el Boletín escribe:

«La «Asociación Femenina» hizo el experimento y los resultados fueron alentadores, de ahí que los domingos se dedicaron 50 minutos al canto coral para niños, a pesar de que el espacio no poseía grandes condiciones físicas [...]»³⁷¹.

Fig. 21 - Francine y su Grupo Coral, 19 de junio de 1947.³⁷²

³⁷⁰ Boletim da Associação Feminina Para a Paz, Nº 5, febrero de 1947, p.4.

³⁷¹ Ibidem.

³⁷² N de A. La fotografía corresponde a una presentación pública de Francine Benoit y los niños de la Escuela João Deus en 1947. APMG.

Sobre la presentación del grupo coral A.F.P.P. la revista *Os Nossos Filhos*, aplaude, en Septiembre de 1947, la iniciativa de esta institución, señalando el alcance pedagógico y cultural de Francine Benoit, pidiendo que ejemplos como éste se multiplicasen, de forma que de ellos pudiera beneficiarse un público diversificado:

«[...] ya una vez nos referimos al interés que la Asociación Femenina Portuguesa Para la Paz, manifiesta por los problemas pedagógicos. Una de sus iniciativas más interesantes, es sin duda, la creación de un grupo coral infantil, dirigido por la profesora D^a Francine Benoit. Recientemente, y al final de unos pocos meses de trabajo, con este grupo dio una clase en público, en la sala João de Deus, llena a rebosar. Francine Benoit antes de iniciar la clase «conversó» con el auditorio, exponiendo sus puntos de vista sobre la educación musical infantil y los métodos de enseñanza a seguir, demostrados de modo que pudiera convencer y encantar a los oyentes [...]»³⁷³.

En efecto, la repercusión que tuvo en la prensa de la época fue grande de hecho el trabajo de Francine Benoit como directora del grupo coral no permaneció alejada del interés de los medios de comunicación. En la revista *Vértice*, João Cochofel define la labor de Francine como un despertar de curiosidad y de interés por la música. La intención era educar la sensibilidad auditiva para la recepción del arte de los sonidos, y no la formación de profesionales, ya que el Canto Coral era prácticamente inexistente en las escuelas. Para el crítico se trataba de un programa de especial utilidad en un:

«[...] país donde el canto coral en las escuelas no existe, porque es una utopía [...]. Creemos que reside aquí una de las principales causas, que es también, un efecto, del insignificante papel que la música desempeña en la vida portuguesa [...], Cantando en conjunto los niños pierden la timidez, ganan hábitos de disciplina y de solidaridad y adquieren sentido colectivo. Causa algún espanto, y mucho más el recuerdo de que los niños portugueses casi no tienen convivencia con la

³⁷³ *Os Nossos Filhos*, N° 76, septiembre de 1948, p. 17.

música, la afinación, la compostura, y el entusiasmo de aquellas doce pequeñas cantantes, que han entonado las melodías sin desfallecimiento y sin dejarse confundir por la parte instrumental»³⁷⁴.

Con un propósito tan noble, no se puede aceptar que una iniciativa como esta tenga una duración tan efímera, dado que este trabajo fue después continuado por Francine en otras tantas instituciones como el Grupo Coral Educativo João de Deus, el Colegio Francés, A Voz de Operário y Academia de Amadores.

3.3. Una Mujer de causas: opositora al régimen

Portugal surge en la vida de la familia Benoit más que como un destino, como una ciudad para vivir. La educación de la pequeña pasa por grandes experiencias sociales y culturales, por el contacto con varios países Europeos. Su madre intenta inculcarle valores humanistas y políticos, por medio de una educación orientada a la lectura puesto que ella había abdicado de su vertiente de escritora para acompañar y cumplir los designios de esposa.

En realidad, la formación de la joven Francine evoca una educación más libre, más abierta en lo que respecta a los valores y modelos de comportamiento femenino, reconociendo en la mujer un estatus social más independiente y libre, papel que la joven manifestará a la muerte de su padre.

Para Francine y también para Vanda Gorjão es importante reconocer que el proceso de socialización iniciado en la infancia se asume como fundamental en la actitud política del futuro; tal es el caso de la embestida cul-

³⁷⁴ *Vértice*, N° 72, agosto de 1949, p. 112.

tural que las familias desempeñaban en la infancia de sus hijos³⁷⁵. De ahí que la música tenía un papel lúdico en la formación de Francine, para después asumirla como una profesión; no era muy normal que una mujer:

*«de alma generosa, espíritu progresista de noble corazón de mujer
sin egoísmos y sin pretensiones»³⁷⁶*

Tal y como se pensaba, hubiera adoptado el celibato como una forma de vida³⁷⁷, adoptando una existencia profana, que se revistió de modernidad para su época.

Por otro lado, Fernanda Damas Cabral la describió de la siguiente forma:

*«[...] Su presencia es siempre la de una ciudadana atenta y em-
peñada. Una mujer que acompaña a su tiempo. Que no se agarra, ni
somete al pasado. Una mente y un corazón que no paran de enco-
ntrarse con los placeres de la vida»³⁷⁸.*

Hablar de la cuestión del reconocimiento a Francine, de su condición de mujer, en el contexto de la memoria individual y colectiva que todavía no ha encontrado la luz necesaria, se convierte en un trabajo de reflexión interior, ya que esta lectura solamente se podrá hacer a partir de documentos, análisis y pequeños apuntes que ésta ha dejado, llegando hasta nuestros días.

Su forma de lucha se dirige a la liberación de la palabra, siguiendo la trayectoria de la expresión artística, donde conceptos como creación estaban

³⁷⁵ Cfr. *Mulheres em tempos sombrios*, Op. Cit., pp. 49-50.

³⁷⁶ *Eco Musical*, N° 513, 25 de diciembre de 1924, p. 1.

³⁷⁷ Hérítier, François, *Masculin/Féminin: la pensée de la différence*, Paris : Editions Odile Jacob, 1966, p. 239.

³⁷⁸ *O Diário*, N° 2822, 12 de Agosto de 1984, p. 6.

ocultos. Por eso se debatió para universalizar el papel de la mujer en el trabajo, retirando el término de discriminación; conceptos que seguramente son evidentes en los límites socialmente impuestos a la persona del sexo femenino:

*«los indicios, operativos en el sentido común sobre masculino y femenino, y visibles en las interacciones sociales, tienden a transformar las diferencias entre sexos, una realidad aparentemente concreta y universal que las mujeres no dejarán perpetuar »*³⁷⁹

La subsistencia familiar, asumida por Francine que tuvo que buscar trabajo y desempeñar el papel de mantener su estructura familiar, representando diversos papeles en desacuerdo con el cuadro social, y que no tenían que ver con las actividades de una joven en su época, ni tampoco eran comprensibles, dado que su madre no había asumido el liderazgo familiar, para facilitar a su hija otro cometido, otra historia de vida.

Así, analizados todos los indicadores posibles y disponibles, afirmamos convincentemente que su madre depositó en ella la carga emotiva de su viudedad, la frustración de una vida literaria por realizar, a pesar de que sabemos que la escritora Madalena Gomes tiene varios romances inéditos de Victorine Van Gool y que confirman todas y las más destacadas expectativas de la carrera profesional y intelectual depositada en su única hija.

En suma, este papel que aparentemente aceptó de forma pasiva, le han conducido a una postura psicológica y masculina³⁸⁰. Rápidamente entendió que la creencia en si misma y sus conocimientos profesionales eran el único medio de obtener su independencia, lo cual le permitió registrar una marca profesional personal; no obstante, y en este caso particular de Francine Benoit,

³⁷⁹ Amâncio, Lúcia, *Masculino e Feminino, a construção social da diferença*, Lisboa: Edições Afrontamento, 1998, p. 33.

³⁸⁰ N de A. Tales conductas, como afirma Lúcia Amancio, no sólo chocan como también armonizan desde el punto de vista funcional.

es posible deducir las implicaciones sociales que ésta estuvo obligada a representar frente a sus posiciones profesionales, sociales y familiares.

Sin embargo, su educación tuvo como base la de una niña lúcida, consciente de la vida, basada en ideales republicanos, procedentes de sus padres; tal educación permitió una visión de la libertad muy diferente a la de otras niñas de su época; así, Rita Mae Nelly y Mary Boutilier, citadas por Vanda Gorgão, apuntan que la implicación de las mujeres en movimientos políticos surge:

«en la toma de conciencia de la niña, en la infancia o en la juventud, de la existencia de discriminación sexual en el rechazo de asumir los papeles de madre y esposa asociados a la mujer»³⁸¹.

De las investigaciones llevadas a cabo podemos destacar qué comportamientos han sido adecuados a los patrones exigidos por la esfera pública; sin embargo, las implicaciones psicológicas atestiguadas en su diario personal son reveladoras de desequilibrios emocionales fortísimos, que le provocaron grandes inseguridades, por no poder mostrar su condición femenina y donde se aprecia una vida donde sólo parecen existir aspectos negativos. Afirmaciones como esta dominan su vida personal. Obsérvese la forma en la que se desahoga con su amiga Irene Lisboa:

«[...] Estoy de hecho presa, y bien presa, y bien vistas las cosas por una única persona, directa o indirectamente, que es mi Madre ... Dentro de esa prisión, no dejo de tener muchas horas de verdadera y gustosa soledad. Pero son horas...»³⁸².

Es en este contexto en el que Francine Benoit después de la muerte de su padre, y alejada la posibilidad de encontrar un marido capaz de cubrir las necesidades familiares, se ve obligada a buscar trabajo, contrariando la regla

³⁸¹ Cfr. *Mulheres em tempos sombrios*, Op. Cit, p. 55.

³⁸² Carta autógrafa de Francine a Irene Lisboa, 26 de septiembre de 1951, p.2. P-Ln-E 24/74.

general. Sus preocupaciones de formar un matrimonio y, consecuentemente, la maternidad, empeoran con el infortunio de una viudedad interiorizada.

Así, todos los planes de estudio ideados para su futuro, en un momento de la historia nacional donde los cursos superiores constituían una excepción, y la formación musical dentro y fuera del país eran para familias con poder económico, fueron olvidados.

De ahí se podría deducir que toda su educación cultural y literaria sería deficitaria, pero se verificó lo contrario, logrando una formación construida por ella, con ahínco y mucha dedicación. Del mismo modo la periodista y activista de lo MDM, Helena Neves, publica en la revista *Perfil*, un artículo que revela que su personalidad y emancipación nunca sería vista con buenos ojos, dado que como ella misma afirmó se consideraba una mujer alejada de las labores domésticas:

«son tan machistas los Hombres! Siempre fui y soy muy rebelde, por eso perdí muchas cosas buenas, aunque logré otras»³⁸³.

Este papel asumido por la compositora, de personaje-hombre, observadora activa de la realidad femenina, según su propio punto de vista, se reveló para ella expectante en relación al momento y luego enseguida se convirtió en la memoria pasada, de lo cual podemos reconocer en ella un envejecimiento prematuro³⁸⁴.

Sin embargo, la actitud preconizada por Francine es la de una mujer moderna, a quien gusta el tabaco y de los cabellos cortos, hábitos casi exclusivos

³⁸³ Neves, Helena, *Perfil*, s.f., APMG.

³⁸⁴ Magalhães, Isabel Allegro *O Tempo das Mulheres*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa-Moeda, 1987, p. 507.

de hombres, sinónimos de pérdida de femineidad y que para Gabriela Marques están asociados a:

«la apropiación femenina de un universo hasta entonces estrictamente masculino»³⁸⁵.

Esta imagen natural de Francia y E.U.A. supone la llegada de la modernidad y el proceso de mutación, propio de la vanguardia a la que Francine se unió. Este cambio provocado por la Primera Guerra Mundial impuso una ruptura con el orden familiar y social, abriendo caminos a nuevas actividades laborales femeninas, en un momento en que la mujer era vista como una compañera inseparable del hombre, el cual no la consideraba dotada para los trabajos masculinos; en caso contrario provocaría efectos irremediables en la moral.

Como ya hemos dicho, países como Francia e Inglaterra fueron durante la guerra, escenarios de grandes alteraciones en este campo. En este período, Francine se tuvo que amoldar unos salarios mucho más bajos que los del hombre. Esta experiencia de libertad constituyó un paréntesis en la vida de la mayor parte de las mujeres, pero para nuestra protagonista, «*vivir sola, salir sola, asumir sola las responsabilidades familiares*» es como se afirma en *As Mulheres na União Europeia*, un proceso que nunca más ha podido dar marcha atrás, dado que esta postura propuso un aprendizaje colectivo e individual³⁸⁶.

³⁸⁵ Mota Marques, Gabriela, “*Cabelos à Joãozinho*” *A Garçonne em Portugal nos anos vinte* in *Entre garçons e fadas do lar: estudos sobre as mulheres na sociedade portuguesa do século XX*, (Irene Vaquinhas coord.), Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Novembro 2004, pp. 32-33

³⁸⁶ Ballarin, Pilar, Euler, Catherine, Le Feuvre, Nicky y Raevaara, Eeva, *A Mulheres Europeias, História, Trabalho e Emprego*, Lisboa: Ela por Ela, 2005, p. 43.

Fig. 22 - Francine Benoit, 1923 (¿), APMG.

Durante el período de la Dictadura, y a medida que ésta se consolidaba, surgieron movimientos cuyo principal objetivo se relacionaba con la doctrina y movilización de las mujeres, funcionando estas como eslogan político y unidad nacional, teniendo su campo de acción ideológico en la élite femenina y en las trabajadoras³⁸⁷.

Tal ideología tuvo como punto de partida otros regímenes dictatoriales que operaban en Europa, donde el papel de la mujer era el de la casa. Tales movimientos se establecieron, según parámetros españoles, en el sentido de crear organizaciones femeninas, siendo la escuela el espacio de doctrina, generador de moral y educación, convirtiéndose en auténticas obsesiones de represión.

³⁸⁷ Neves, Helena, Calado, Maria, *O Estado Novo e as Mulheres. O género como investimento ideológico e de mobilização*, João Mascarenhas (coord.), Lisboa: Grafispaço, 2001, p. 7.

Delante de este panorama el feminismo es como un ejercicio de combate y el comunismo su principal enemigo ya que para estos últimos:

«la emancipación de la mujer solo empezará cuando las mujeres inicien una lucha de masas y asistan a la transformación de la economía socialista»³⁸⁸.

Lo que hay de nuevo en la política de intervención de éste régimen, en un momento en que la Democracia ganaba fuerza, es:

«haber conseguido una filosofía de gobernación de pueblos, que asume como uno de los pilares fundamentales el refuerzo de conceptos y mecanismo de segregación»³⁸⁹

La mujer sigue siendo una víctima por las reminiscencias heredadas de sus antepasados, donde carrera profesional y matrimonio no conjugan bien, prevaleciendo la idea del *«sacrificio y la resignación»³⁹⁰*. Con el Estado Nuevo tales premisas acrecentaron la disparidad entre sexos en materia de igualdad, por lo que Francine padeció a lo largo de su vida una desigualdad secular. La *Mocedad Portuguesa Femenina* defendió desde siempre, la idea de que los caminos prioritarios de su asociación se asentaban en la Iglesia y en Dios³⁹¹.

Este sería en el que solitariamente, o en las conversaciones con intelectuales y artistas de intervención política, Francine luchó, casi aisladamente, por la condición de la mujer, contrariando la ideología imperante.

³⁸⁸ Marx, K., Engels, F., Lenine, V.I., *Sobre a Emancipação da Mulher*, (cadernos de Cultura Popular), Lisboa: Publicação Nova Aurora, 1975, p. 36.

³⁸⁹ Cfr. *O Estado Novo e as Mulheres. O género como investimento ideológico e de mobilização*, Op. Cit, p. 23.

³⁹⁰ Kennedy, Joan, *Emancipação da Mulher*, Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, s.f., p. 34.

³⁹¹ Almeida, Maria Joana Emiliano de, *A Mocidade Portuguesa Feminina e o ideário de rapariga portuguesa*, Lisboa: Sociedade de Papartex Lda, 1963, p. 7.

Por tanto, en la década de treinta la instrucción femenina era muy deficitaria, en realidad el mundo laboral no le estaba vetado, pero con mucho esfuerzo y reconocimiento de su capacidad, determinadas profesiones eran consideradas auténticas torres de marfil que no podían derribar³⁹².

La consideración de la persona venía determinada por su biología hecho que afectaba a sus pretensiones profesionales en la esfera social, ligándola a la familia y aprovechada por la política del Estado Nuevo³⁹³.

Afirmaciones como esta dominaban la sociedad desde siempre. Para Antero Figueiredo³⁹⁴, en una conferencia dedicada al *Arte na Educação da Mulher*, en el inicio del siglo, uno de los mayores males de aquel momento residía en el hecho de que los dos sexos se encontraran en los extremos, convergiendo en varios problemas de excesos feministas.

Así, Figueiredo describe a la mujer como:

«un ser ultra frágil, nacida, y creada para vivir en el lar, educada en la elegancia y en la moral a través de la música y de las otras artes»³⁹⁵.

Sólo así se entiende que tal segregación sexista se haya convertido en la legitimación de orden social y político en el gobierno del Estado Nuevo. Su

³⁹² Ferreira, Cândida Florinda, *A Mulher portuguesa contemporânea*, Série de artigos publicados na revista Modas & Bordados (Vida Feminina), Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1935, p. 26.

³⁹³ N de. A La Concordata de 1933, artigo 5º confirma las diferencias de la mujer resultantes de su naturaleza a bien de la familia. Cfr. Baptista, Luís A. Vicente, «Valores e imagens da família em Portugal» in *A Mulher na sociedade portuguesa, visão histórica e perspectivas actuais*, Coimbra: Instituto de História Económica e Social (FLUC), Vol. I, 1986, p. 195.

³⁹⁴ Antero de Figueiredo (1866-1953), escritor portugués, autor de obras literarias como *Fátima* (1936), *Traição à Arte* (1952) entre otras. Fue ministro do Brasil en Washington.

³⁹⁵ Figueiredo, Antero, *A Arte na Educação da Mulher (conferencia lida pelo autor, a convite da Sociedade de Belas Artes do Porto, na Oficina do Insigne escultor António Teixeira Lopes, 26 de Abril 1914)*, Lisboa: Livrarias Aillaud & Bertrand, 1916.

papel, su vida tuvo una participación muy condicionada por las exigencias del aparato represivo, esta situación hizo que fuese vetada.

Durante gran parte de este periodo cualquier feminismo fue combatido e ignorado, pero como afirma la investigadora Elina Guimarães nunca ha desaparecido totalmente³⁹⁶. A pesar de que Francine vivió en este ambiente, ninguno de estos clichés encajan con lo que realmente fue su vida.

En una sociedad donde la mujer debía ser educada para la misión de ser madre, esposa y ama de casa³⁹⁷; el papel que nuestra investigada eligió representar, fue el de una profesión liberal lo que resultó ser un caso excepcional, que otras mujeres lograrían tras la revolución de Abril de 1974, momento en el que las mujeres habían olvidado opinar, y Francine ya tenía setenta³⁹⁸, fue entonces cuando se conquistaron los primeros puestos de trabajo, públicos o privados.

Sólo en 1976, ya pasada la dictadura, se observa un porcentaje homogéneo de mujeres y hombres con profesiones liberales, donde 46 de cada 100 trabajadores eran mujeres³⁹⁹, en realidad pocos meses después del 25 de Abril, ellas fueron las grandes protagonistas de todas las acciones desarrolladas, como escribe la especialista en estudios de las mujeres Manuela Tavares⁴⁰⁰.

En los años sesenta y setenta en Portugal, el movimiento feminista fue poco importante y efímero; no obstante, María José Magalhães a través de un

³⁹⁶ Guimarães, Elina, *Sete décadas de Feminismo*, Lisboa: Comissão para a Igualdade de Direitos das Mulheres, [1991], Nº 2, p.16

³⁹⁷ Cunha, Pedro José da, *A Educação da mulher* (Conferencia realizada na Socied. de Geografia, por iniciativa da Sociedade de estudos Pedagógicos), Lisboa: Tip. Seara Nova, 1934, p. 24.

³⁹⁸ Mascarenhas, João Mário (coord.), *Abril Mulher*, Lisboa: Tip. Esc. ADFA (Câmara Municipal de Lisboa), 1999, p. 9.

³⁹⁹ Romão, Isabel, *Mulheres portuguesas alguns dados estatísticos*, Lisboa: Comissão Feminina, s.f..

⁴⁰⁰ Cfr. *Movimentos de Mulheres em Portugal décadas de 70 e 80, Op. Cit.*, p. 27.

trabajo de investigación, considera que éstas tuvieron objetivos comunes, a pesar de su desunión, siendo uno de los más destacados el de la autonomía política, junto al de la educación nacional y a pesar de la discriminación, la diferencia fue tan acentuada⁴⁰¹. Como sabemos, a partir del 25 de Abril, la escuela fue vista como una esperanza en el futuro profesional, sinónimo de mayor democracia⁴⁰².

La revolución hizo que las mujeres participasen en manifestaciones, interviniendo en sindicatos, como fue el caso de Francine Benoit, liderando organizaciones populares y creando movimientos activistas⁴⁰³. Pero en realidad, tras los cambios estructurales en el plano legislativo (tal y como había sucedido durante la Implantación de la República), volvieron a ser relegadas a un segundo plano por ser consideradas una amenaza para la política⁴⁰⁴. En un estudio realizado entre enero y abril de 1975 se comprobó que solamente existían once artículos de prensa escritos por mujeres y catorce ligados a la cultura⁴⁰⁵.

En una sociedad en completa efervescencia, Francine Benoit nunca se cohibió de representar su papel y de intervenir primero como mujer y después como pensadora. Se consideraba una persona poco sumisa, pero estuvo muy controlada por su madre, dada la situación que le tocó vivir; de hecho, tuvo varios momentos en los que para mantener la libertad tuvo que adoptar una postura moderada, so pena de ser vista como una agitadora social.

⁴⁰¹ Magalhães, Maria José, *Movimento Feminista e Educação, Portugal décadas de 60 e 70*, Oeiras: Celta Editora, 1998, pp. p. 59, 94, 98.

⁴⁰² *Ibidem*. Cfr. Las preocupaciones feministas en la educación en los años 60-70 son apuntadas en las pp. 101 y ss.

⁴⁰³ Cfr. *Movimentos da Mulher em Portugal – Década de 70-80*, Op. Cit., p.175.

⁴⁰⁴ Para más información consultar el trabajo de Rosa, Elzira Machado, *A Educação na Obra de Pedagógica de Bernardino Machado – Proposta a Favor da Igualdade e da Emancipação das Mulheres*, Museu Bernardino Machado – Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, 1999.

⁴⁰⁵ Barreno, Maria Isabel, *A Imagem da Mulher na Imprensa*, Lisboa: Comissão da Condição Feminina, Ministério dos Assuntos Sociais, 1976.

Francine aportó personalidad a todo lo que hizo, criticando la situación cultural de la Nación:

«[...] me afligen las barahúndas que se desencadenan a cubierto de las expresiones Justicia, Libertad y Democracia. No me siento preparada para formular los procesos de engaños y desengaños. No estoy dotada de experiencia, pero es muy pequeña o muy atravesada mi dosis de sangre latina. [...] Pero merecí del profesor Bento de Jesus Caraça, figura de mí mayor veneración [la siguiente dedicatoria]. [...] a Francine Benoit, mujer de buena voluntad” en un opúsculo editado en 1939 por la Seara Nova “A Cultura Integral do Indivíduo”, [...]. No se confunda “buena voluntad” con “buenas intenciones”. Son incalculables las luchas necesarias para conquistar o salvaguardar la paz verdadera, irreduciblemente antagónica de la paz podrida»⁴⁰⁶.

Su lucha por la autonomía y por los valores de la democracia fue reconocida, cuando cumplió 86 años, y fue admitida en el Consejo del MDM, cuando corría el año 1980, donde demostró su empeño en la lucha por los ideales a los que nunca renunciaría⁴⁰⁷.

Este movimiento fundado en 1968 fue imprescindible para sus actividades en el plano nacional e, integrando las conmemoraciones del ocho de marzo (Día Internacional de la Mujer), asociadas a la situación de la mujer, siempre

⁴⁰⁶ Benoit, Francine, *A propósito de* 25 Abril, doc. mecanografiado, 1984, p. 2.

⁴⁰⁷ Discurso de lo MDM y Academia de Amadores de Música en 27 de julio de 1984, leído a sus 90 años en la Casa del Alentejo: «A ensinar, a componer, Francine concedió una forma diferente de mirar el mundo. Pero también nos contemplo con su coherencia – pues su arte ha sido una vía de emancipación para la mujer y de conquista de la Paz. En 1932, con 32 años candidata al Conservatorio, ganó un concurso, pero este fue invalidado por ser una mujer coherente, y por asumir ser antifascista. Su intervención social se desarrolló también en otras organizaciones féminas. En 1945 integra el Consejo Nacional de las Mujeres Portuguesas, También es miembro del Consejo Nacional de las Mujeres Democráticas desde 1977. Francine no es solamente una amiga, es también una compañera que eligió nuestro país como suyo. Realizó así, un camino de lucha por la Igualdad, por la democracia, y por la Paz. Benoit es vista como una mujer de lucha por los directos y reconocimiento en la sociedad en que su actitud es considerada un reflejo de fuerza y coraje, visible en su creatividad, vida y obra. Su arte ha sido el arma de emancipación de la mujer, de la conquista de la paz y de lucha por la Democracia». P-Ln- N33/1703.

en constante acción y actualización de los derechos femeninos y humanos en general⁴⁰⁸.

Fig. 23 - Francine Benoit y Lopes-Graça, en el homenaje de su 90º aniversario, Casa do Alentejo, Lisboa.

En las fiestas de homenaje por sus 90º aniversario la prensa la describe como:

«mujer que nunca silenció lo que tenía que decir, que nunca se acomodó, ni pidió nada a nadie; y que se definía como poco ponderada pero muy controlada».

En 1977, la propia Francine había afirmado en una entrevista:

«si yo no me controlara, pienso que ya me habría suicidado, porque no tenía hermano ni tampoco marido»⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ Cfr. *Movimentos de Mulheres em Portugal décadas de 70 e 80, Op. Cit.*, p. 59.

⁴⁰⁹ *A Capital*, Nº 6934, 27 de enero de 1990, p.36.

Con ello quiso decir que había tenido que subordinarse más de lo deseado, dado que tenía que vivir de su trabajo (a veces precario) pues no tenía quien la mantuviera.

Fig. 24 - Francine Benoit, 28 de Julio 1984, APMG.

Francine formó parte del MDM⁴¹⁰, movimiento que vino a sustituir otras asociaciones en la clandestinidad, pero que dará continuidad en la defensa intrínseca de los derechos y la igualdad de la mujer; realizó y asumió una de sus grandes ambiciones en la defensa por una sociedad justa y equitativa utilizando su voz social y culturalmente activa para ayudar a quienes no tenían el derecho profesional, cultural, ni legislativo en Portugal, y como defensora de esos derechos es como esta mujer quería ser reconocida y recordada. En pala-

⁴¹⁰ N de A. Consultado el archivo del MDM fueron encontrados algunos datos biográficos, fotografías del coro de la «Asociación Fémina para la Paz» (1923), así como el folleto del *I Congresso do Movimento Democrático de las Mujeres* (1945), realizado en Lisboa, entre los días 12 y 13 de abril de 1980, con la propuesta de miembros a elegir para el Consejo Nacional, y sus respectivas biografías y fichas de inscripción, habiendo sido agraciada con la Orden de la Libertad, después de haber sido vetada para cargos públicos durante largos años. AMDM.

bras del periodista Nuno Barreiros, cuando pronunciamos su nombre, reconocemos:

«[...] una mujer de apariencia frágil, pero de una gran resistencia física, cuyo mirar tenía una mezcla de expresión soñadora y de ironía distante y un poco triste, voluntariosa, pero aceptando, a veces, con no disimulado disgusto, las contrariedades de su existencia que no siempre transcurrió de una forma fácil; esta mujer que no pasó desapercibida en nuestra historia musical [...]; esta [...] contribuyó a la formación de la generación musical futura, y que suscitó aversiones pero también firmes y apasionadas admiraciones; esta mujer que quedó indeleblemente ligada al movimiento musical de este país»⁴¹¹.

⁴¹¹ Nuno Barreiros, «Na morte de Francine Benoit: uma grande independência» in *Boletim Associação de Educação Musical*, abril/junio, Nº 65, p. 15.

**4. DE LA COLABORACIÓN
EN PERIÓDICOS FEMENINOS
A UNA CARRERA PROFESIONAL**

4. DE LA COLABORACIÓN EN PERIÓDICOS FEMENINOS A UNA CARRERA PROFESIONAL

4.1. La prensa femenina: *Os Nossos Filhos* y otras colaboraciones

*La música, - la música de los otros!
Siempre música, de toda la naturaleza,
buena y mala [...]»⁴¹².*

La crítica fue, sin duda, la actividad ejercida con más continuidad, en la cual Francine asegura haber mantenido la independencia dentro de sus limitaciones y del medio donde vivió, con ciertas dificultades. De todas maneras, sabemos que la realidad no era la profesión idealizada, como dice Francine; no obstante, ella se sintió bien:

«[...] a pesar de haberme manifestado muy poco como compositora, tal vez sea extraño que me haya sentido, parcialmente, tan realizada [...] siendo necesario no confundir sensación de realización, con sensación de extensión por la función ejercida [...]»⁴¹³.

La prensa femenina que existía, a finales del siglo XIX, pretendía ofrecer a las mujeres un espacio de expresión cultural que terminaba con el ostracismo al que había sido sometida la mujer.

En Portugal, y sobre todo en la prensa portuguesa se procuraba destacar el derecho de las mujeres a la opinión y al trabajo. Surgen las primeras revistas, tales como *Sociedade Futura* que intentaba ofrecer una imagen positiva de la

⁴¹² Carta autógrafa de Francine Benoit a Irene Lisboa, 13 de mayo de 1953, *Pn-Ln* – E 24/93.

⁴¹³ *Vértice*, N° 293, febrero 1968, p.150.

mujer que intentaba instaurar, a través de sus escritos, una nueva cultura feminista indisolublemente, unida a la construcción de la identidad femenina⁴¹⁴.

Las primeras mujeres que firmaron un manifiesto portugués dedicado a su causa, fueron entre otras: Adelaide Cabete, Ana Castro Osorio, Virginia Cuaresma, responsables por su divulgación en la prensa, de la situación femenina.

Al mismo tiempo las publicaciones que daban cuenta de una tímida literatura para mujeres (de temas domésticos y sociales), llegaron a un total de 30 revistas hasta el año 1927, trataban sobre una intervención limitada a la tarea de la pedagogía social⁴¹⁵.

Los años treinta quedarían marcados por varias conquistas, entre ellas el derecho al voto de la mujer que tuvieran la educación secundaria, una de las figuras subrayadas, fue María Lamas, colaboradora de la revista *Modas & Bordados*, que tuvo la pretensión de consagrar a la mujer portuguesa, prestando un homenaje “digno” a su condición de género, contaba con todas las mujeres que trabajaban en las más variadas facetas artísticas, culturales y sociales⁴¹⁶. Su intervención representó el valor cultural e informativo de la prensa femenina y consecuentemente una gran responsabilidad en el cambio de las mentalidades⁴¹⁷.

Su labor a favor de la mujer dio lugar a una conferencia-concierto homenaje a María Lamas que contó con la lectura de versos de António Sardinha

⁴¹⁴ Seixas, Maria Augusta Anselmo, *Virgínia Quaresma (1882-1973): a primeira jornalista portuguesa*, (Texto Policopiado), Coimbra: 2004, pp. 59-60.

⁴¹⁵ Emonts, Anne Martina, *Onde há galo não canta galinha» Discursos Femininos, Feministas e Transgressivos nos Anos Vinte em Portugal*, (O caso do Suplemento Literário Ilustrado de *A Batalha* – 1923-27), Lisboa: Gráfica, 2000, p.39

⁴¹⁶ Prates, Maria Luíza Fouto, *O jornalismo feminino nas décadas de 30 e 40 na revista Modas & Bordados e a personalidade de Maria Lamas* (Texto policopiado), [Lisboa]: 2003, p. 27.

⁴¹⁷ Vaquinhas, Irene, *Entre Garçons e fadas do lar: estudos sobre as Mulheres na Sociedade Portuguesa do século XX*, p. 72.

y la música de Francine Benoit⁴¹⁸. También la revista *Jornal da Mulher/O Mundo* (1906-1910) ayudó a la construcción de un proyecto femenino, valorando el intelecto de la mujer. Las colaboraciones de Francine Benoit tuvieron lugar en un periodo en que, la prensa en general y la feminista en particular, pasaban por una censura previa, debido al régimen dictatorial que se vivía.

De las décadas del treinta al cincuenta, Irene Vaquinhas recuerda un total de 24 publicaciones periódicas, donde se trata sobre el papel de la mujer en casa. No obstante, y con relación a los periódicos femeninos en que Francine colaboró, entre los años de 1933 a 1955, si bien se produjo una amplia disminución, según la investigadora:

«por la censura previa ejercida sobre la prensa y los requisitos necesarios para fundar o dirigir una publicación»⁴¹⁹.

Durante este tiempo de dictadura, las políticas ejercidas se apoderaron de la fragilidad, sentimientos y afectos, impregnados en el estereotipo de la mujer, haciéndolo a través de las organizaciones e instituciones encargadas de proceder al perfeccionamiento de la sociedad. En cierta medida, y como defiende la estudiosa Anne Emonts, en la *Mocedad Portuguesa Femenina* estaba ya muy avanzada en relación a la mentalidad portuguesa. Este trabajo fue facilitado puesto que en los años veinte, la exaltación de la madre, la casa y la familia seguían siendo fundamentales para los creyentes católicos cuya religión fue utilizada como catalizador, para que estas mujeres reconocieran su unidad⁴²⁰.

⁴¹⁸ Cfr. *O jornalismo feminino nas décadas de 30 e 40 na revista Modas & Bordados e a personalidade de Maria Lamas Op. cit.*, p. 32.

⁴¹⁹ Cfr. *Entre Garçons e fadas do lar: estudos sobre as Mulheres na Sociedade Portuguesa do século XX, Op. Cit.*, p. 78.

⁴²⁰ Cfr. *Onde há galo não canta galinha» Discursos Femininos, Feministas e Transgressivos nos Anos Vinte em Portugal, Op.Cit.*, p. 40.

Como se ha dicho, Francine colaboró en varias revistas de carácter femenino, entre ellas: *Jornal Magazine da Mulher*⁴²¹, *Os Nossos Filhos*⁴²² y *Eva*⁴²³, con crónicas de gran poder comunicativo, incidiendo sobre temas musicales de carácter pedagógico, artístico y cultural. Sus contribuciones en estas revistas, ya en los años veinte y treinta, se mostraba la singularidad de su trabajo, intuyéndose a una ciudadana llena de ideales, atenta y combativa con la emancipación de la mujer.

Reproducción nº 10 – *Eva*, enero 1943.

⁴²¹ *Jornal Magazine da Mulher* - se trata de una revista femenina dirigida por Lília da Fonseca, dedicada a las mujeres de Portugal, donde se valora su papel en la sociedad portuguesa, presentando las novedades, tendencias, hábitos y costumbres nacionales y europeas, Francine colaboró muy puntualmente en esta revista.

⁴²² *Os Nossos Filhos* – se trata de una revista mensual de gran tiraje dirigida por Maria Lúcia Namorado. Esta revista era direccional a las madres de Portugal. Su contenido reflejaba sobre consejos de foro social, educacional y cultural.

⁴²³ *Eva* – revista fémina dirigida a las mujeres portuguesas.

Estas revistas tenían la pretensión de captar la atención de la mujer y, por ese motivo, no se limitaron a tratar asuntos puramente culinarios o de belleza sino que su intervención al ser de carácter cultural desarrolló un papel protagonista, para una mayor recepción del feminismo en la sociedad portuguesa. A pesar de su colaboración, muy efímera, en la revista *Eva*, es bien conocido su artículo dedicado a un personaje femenino: *Una gran figura de la música, Clara Schumann*, este texto constituyó un llamamiento a las mujeres por su singularidad:

«Es una heroína del siglo XIX. Su vida íntima abrió otro capítulo, en los derechos de la mujer, sumamente artista e interesante, [...]»⁴²⁴.

Reproducción nº 11 - *Os Nossos Filhos*, noviembre 1942.

⁴²⁴ Benoit, Francine, *Eva*, enero de 1948, pp. 46.

Es de destacar, que en los años cuarenta y cincuenta, las noticias dadas en la revista *Os Nossos Filhos*, donde Francine tuvo una participación más prolongada, trataba la actividad musical de los niños y para ellos; dedicando, paralelamente, páginas en la *Gazeta Musical* a *La infancia y a la música*; entrevistas a jóvenes prodigios, comentando problemas relativos a su enseñanza, pasando por la concepción de los respectivos exámenes, hechos que tuvieron su reflejo en sus métodos de educación musical y homenajes a compositores.

4.2. Revistas de Arte y Cultura: de la *Ilustração* a *Vértice*

Su trabajo en la revista *Actualidades* también fue muy puntual, encontrándose un artículo sobre el tema del: *El problema del Teatro Lírico*, fechado el de 24 de marzo de 1929.

La revista *Ilustração*⁴²⁵ fue una de las publicaciones donde Francine colaboró entre los años de 1927-1929, escribiendo artículos de temática musical, disponía de un apartado con el título: *Crónica Musical-Factos-Impresiones-Opiniones*.

En esta revista aparecen artículos sobre vidas y obras destacadas de compositores portugueses caso de Alexandre Rey Colaço y extranjeros como Schubert, Alexandre Glazunov, Oscar Fried, dando cuenta de algunos aspectos de la vida musical del país, por ejemplo *Nuestra Alegra Compañera - A canción; Crítica y críticos musicales; Músicos Bohemios y Músicos Amadores, A Arte Musical Portuguesa*⁴²⁶.

⁴²⁵ *Ilustração*, revista de publicación quincenal, siendo Augusto Brito, (editor) José Carlos Silva (dirigido) y João de Sousa Fonseca (dir.), Conocida como una de las revistas de mayor tiraje y expansión a nivel nacional.

⁴²⁶ Cfr. *Ilustração*, Nº 46, 16 de noviembre de 1927, pp. 23-24; *Ilustração*, Nº 59, 1 de junio de 1928, p. 36; *Ilustração*, Nº 55, p. 35; *Ilustração*, Nº 65, 1 de septiembre de 1928, p.33; *Ilustração*, Nº 67, 1 de

Reproducción nº 12 - *Ilustração*, 16 de noviembre 1947

Las revistas portuguesas *Seara Nova*⁴²⁷ y *Vértice*⁴²⁸ fueron las últimas donde Francine participó asiduamente; no obstante, dichas publicaciones se

octubre de 1928, p. 21; *Ilustração*, Nº 71, 1 de diciembre de 1929, p. 37; *Ilustração*, Nº 76, 1 de marzo de 1929, p. 20, entre otros.

⁴²⁷ *Seara Nova* – revista fundada en Octubre de 1921 a Enero de 1979, con continuidad entre los años de 1980-82. Tratase de una revista de doctrina crítica donde Francine Benoit colaboró por invitación de Antonio Sergio. Cfr. *Dicionário das revistas Literárias Portuguesas do Século XX, Op. Cit.*, pp. 273-275.

⁴²⁸ *Vértice* – revista fundada en Coimbra en 1942, teniendo como editores João Cochofel Carlos de Oliveira, entre otros. Tratase de una revista de cultura y arte, donde Francine participó por invitación

mostraban poco receptivas a los temas ligados a la mujer. Por ello, escribió pequeñas crónicas sobre la actividad musical lisboeta, pasando por los conciertos sinfónicos; curiosamente, Francine fue invitada a colaborar en estas revistas junto a un grupo muy elitista de antifascistas que estaban considerados como hombres de la *Seara Nova*, pero que no reconocían la capacidad de la mujer para intervenir ni política ni socialmente⁴²⁹.

Reproducción nº 13 - *Vértice*, enero 1948

de un grupo de amigos. Cfr. *Dicionário das revistas Literárias Portuguesas do Século XX, Op. Cit.* pp. 304-308.

⁴²⁹ Cfr. *Onde há galo não canta galinha» Discursos Femininos, Feministas e Transgressivos nos Anos Vinte em Portugal, Op. Cit.*, p. 225-226.

4.3. Los periódicos: *A Batalha*, *Informação*, *Fradique*, *O Século*

La crítica asidua y sistemática en los periódicos comentados no impidió que Francine colaborase puntualmente con otras agencias de noticias como: *Informação*⁴³⁰, *Comércio do Porto*⁴³¹, *Fradique*⁴³², *Batalha*⁴³³.

La participación de la compositora en el periódico *A Batalha* aún siendo muy corta, está relacionada con los principios que le dieron origen, en este caso se trataba de un periódico que defendía, como posición ideológica la lucha de clases y que se inclinaba por una conducta legal, haciendo crítica y denunciando los problemas de la vida política.

Reproducción nº 14 - *A Batalha*.

Estos principios, llevaron a crear un suplemento diario:

«que aglutinó sectores progresistas de la burguesía, siendo numerosos los periodistas e intelectuales que colaboraron en sus páginas»⁴³⁴.

⁴³⁰ *A Informação* – periódico de tendencia republicana, inicio su actividad en 1926 hasta 1927, habiendo sido dirigido por Homem de Cristo hijo. Cfr. *Jornais Diários Portugueses do Século XX*, Op. Cit., pp. 366-367.

⁴³¹ *O Comércio do Porto* – periódico de información general, fundado el 1854, dirigido y escriturado por su propietario Silva Pereira. Mário Matos Lemos, *Jornais Diários Portugueses do século XX*, Coimbra: Ariadne Editora, 2006, pp. 170-174.

⁴³² *Fradique* – periódico de información, fundado en Lisboa por Thomaz Ribeiro Colaço y Manuel Cayolla fundado en 8 de Febrero de 1935 hasta 1937, contando con un total de 99 números publicados. Cfr. *Dicionário das Revistas Literárias Portuguesas do Século XX*, Op. Cit., pp. 153-155.

⁴³³ *A Batalha* – periódico que tuvo su primera edición en 1919 hasta 1927, se trataba de un periódico sindicalista. Cfr. *Jornais Diários Portugueses do Século XX*, Op. Cit., pp. 153-156.

⁴³⁴ Cfr. «Onde há galo não canta galinha», *Discursos Femininos, feministas e Transgressivos nos Anos Vinte em Portugal*, Op. Cit., p. 53.

Entre sus colaboradores Francine Benoit participó con algunos artículos sobre música.

En *O Século*⁴³⁵ se observa una participación más continuada, pero también condicionada por la década de los veinte, periodo que coincidió con su llegada a Portugal para iniciar su actividad profesional. Recordamos algunos títulos como: la ópera de Italo Montemezzi, *Amore di tre re*, bajo la dirección de Canelli el 26 de Febrero 1920 y *Tristão e Isolda*, 24 de Febrero de 1934, bajo la dirección de Luigi Marinelli.

Reproducción nº 15 - *O Século*, años 20.

El periódico *Informação*, a pesar de una colaboración fugaz de 1926 a 1927, contó con la colaboración de Francine⁴³⁶. Se trataba de un periódico que pretendía identificar el Estado con la Nación, crear el Estado Nacional⁴³⁷, y se definía apolítico.

A pesar de inscribirse en la línea republicana contra la Dictadura militar con especial interés en la actividad financiera y literaria, se mostraba como un periódico de actualidad nacional e internacional.

⁴³⁵ *O Século* – periódico republicano que inició su actividad en enero de 1881, dirigido por uno de sus fundadores João de Magalhães, António Pinto Leão, Anselmo Xavier, Joaquin Trigueiros. En los años veinte, en que Francine ha colaborado con este periódico, coincide con la nominación de un nuevo director Ingeniero Cunha Leal, momento en que pasa al órgano representativo del Partido Liberal. Má-rio Matos Lemos, *Jornais Diários Portugueses do século XX*, Coimbra: Ariadne Editora, 2006, pp. 161-164.

⁴³⁶ Cfr. Artículos publicados en el periódico: *Informação*, Nº 74, 24 de septiembre de 1926; Nº 96, 29 de octubre de 1926 y Nº 142, 23 de diciembre de 1926.

⁴³⁷ Cfr. *Dicionário das Revistas Literárias Portuguesas do Século XX*, Op. Cit., p. 366

Reproducción nº 16 - A Voz, años 30.

Durante esta década de treinta, podemos añadir alguna crónica coyuntural para el periódico *A Voz*, como es el caso del artículo dedicado a la opera *Fátima* de Ruy Coelho, con texto de Afonso Lopes Vieira, representada en la Sociedad de Conciertos, el 5 de mayo de 1931.

Reproducción nº 17 - *Fradique*, marzo 1934.

En el periódico *Fradique*, solamente tenemos información de dos artículos puntuales de Francine en la sección musical, el primero de ellos el 8 de febrero de 1934 y el segundo el 22 de febrero del mismo año⁴³⁸, artículos musicales dirigidos por Ivo Cruz.

El periódico *Expresso* fue una publicación que surgió en 1973, fundada por Pinto Balsemão, editada semanalmente y que para Francine Benoit constituyó un cauce para fomentar su actividad crítica de forma menos habitual, dada su edad avanzada. Creemos que esta colaboración fue compatibilizada con la del periódico *A Capital*, durante los años de 1973-1975, dando por

⁴³⁸ *Fradique*, 8 de Febrero de 1934, Nº 1, pp. 3-6 y Nº 3, 22 de Febrero de 1934, p. 3.

finalizada su actividad en dicho periódico y un lustro mas tarde, con ochenta años de edad, terminaba su colaboración en el *O Diário*⁴³⁹.

4.4. Actividad periodística: *Diário de Lisboa* y *A Capital*

La decisión de analizar la evolución prolongada de su actividad como crítica musical, durante una determinada época, va dirigida a una gran variedad de público, utilizando distintos registros, según la temática abordada y el periódico para el que escribió. En uno de los escasos manuscritos donde habla sobre su vida, se puede leer:

«Mi colaboración más asidua ha sido en el *Diario de Lisboa*, donde empecé a escribir en 1925, perteneciendo a la plantilla del periódico desde 1927»⁴⁴⁰.

Una vez analizados los periódicos mencionados, hemos observado que las crónicas más asiduas se dieron en el *Diário de Lisboa*⁴⁴¹, seguido de *A Capital*⁴⁴² y con menos frecuencia en *O Século*, *Expresso* y *O Diário*.

⁴³⁹ *O Diário* - periódico de tendencia comunista, fundado en 1976 se extinguió en 1990. Cfr. Matos Lemos, Mário, *Jornais Diários Portugueses do século XX*, Coimbra: Ariadne Editora, 2006, pp. 227-229.

⁴⁴⁰ Este doc. ms no tiene fecha referencial, pero como afirma estar colaborando con la *Revista de Portugal*, creemos estar en el año de 1937.

⁴⁴¹ *Diário de Lisboa* – periódico de tendencia republicana, inició su actividad en 7 de Abril de 1921. La idea de publicar un periódico ha partido del banquero Antonio Vieira Pinto. En 1925, las acciones de la prensa se quedan en manos de Joaquín Manso, Pedro Bordalo Pinheiro, Antonio y Alfredo Vieira Pinto. «En un artículo de fondo se afirmaba que sería “un periódico moderado” pero mas pareciendo “revolucionario». Mário Matos Lemos, *Jornais Diários Portugueses do século XX*, Coimbra: Ariadne Editora, 2006, pp. 256-260.

⁴⁴² *A Capital* – periódico de información general, fundado en 21 de febrero 1968 con introducción de un suplemento de literatura y Arte. Prensa fundada por diez periodistas, entre ellos dos miembros del periódico *Diário de Lisboa* Norberto Lopes y Mario Neves. Mário Matos Lemos, *Jornais Diários Portugueses do século XX*, Coimbra: Ariadne Editora, 2006, pp. 160-164.

La confirmación del inicio de su trabajo en el *Diário de Lisboa*⁴⁴³, se manifiesta en una carta de Luís de Freitas Branco, con fecha de 1921, comunicando al periódico su retirada y proponiendo al Director del mismo a Francine Benoit como colaboradora⁴⁴⁴:

«[...] Como yo tengo muchísimos compromisos para hacer toda la crítica, le propongo asegurar su lugar con un contrato anual, de manera que su crítica [musical] libere a nuestro magnífico director [...] de la función de distribuir nuestro trabajo [...]»⁴⁴⁵.

Este periódico vendría a constituir su segunda casa. Como explica Albino Lapa, la creación del *Diário de Lisboa*, surgió dentro de un contexto muy especial, en 1921, caracterizado por una independencia absoluta en el trabajo, lo que impuso una verdadera escuela de periodismo inédita entre nosotros. Reunía:

«una juventud prometedora y apasionada, inteligente y sobre todo dinámica, lo que nunca había acontecido en la fundación de un nuevo [diario] vespertino»⁴⁴⁶.

4.5. El papel de la crítica musical: un proyecto declarado, una profesión vivida

La labor de periodista que Francine desarrolló a lo largo de su vida, puede decirse que tiene sus bases en la educación que recibiera de sus padres. El

⁴⁴³ N. de A. En este periódico Francine Benoit fue dimitida de sus funciones tres veces, siendo readmitida otras tres. En 1969 fue para el periódico *A Capital*, se dimitió de sus funciones de periodista por solidaridad con Mario Neves. Cfr. *Diário de Notícias*, 23 de Agosto 1977, Nº 39.831, p.8.

⁴⁴⁴ Carta autógrafa de Luís de F. Branco a Francine Benoit, 16 de febrero de 1921, *P-Ln*-N33/343.

⁴⁴⁵ Carta autógrafa de Luís de F. Branco a Francine Benoit, 16 de febrero de 1927[?], *P-Ln*- N33/343.

⁴⁴⁶ Lapa, Albino, *A Palavra 'Lisboa' na História do Jornalismo*, Lisboa: Publicações culturais da Câmara Municipal, 1967, pp. 158-162.

gusto por la música y la lectura fueron, desde muy pronto, resultado de su formación infantil, en un momento en que la educación femenina estaba totalmente adormecida y con conceptos culturales y musicales del siglo anterior.

El caso particular de la prensa musical, las ediciones periódicas de música sólo proliferaron en el siglo XIX, donde educar el interés musical y el enriquecimiento cultural pasaba por la divulgación del gusto por el arte. Escuelas de verdadero pensamiento musical constituyeron, en el siglo XIX solamente un ideal, donde para el crítico musical saber leer una partitura o tener alguna formación auditiva y académica no era condición para ser crítico musical.

Se practicaba un periodismo basado en la interpretación y no en la obra propiamente dicha, dado que esta ya tenía siglos de análisis. Mário Vieira de Carvalho, citado por Elina Ramalho, confirma la función del crítico como:

«la de una correa de transmisión entre artista y público, como factor de dinamización de la creación y fruición de la música»⁴⁴⁷.

El gusto que Francine desarrolló por la escritura surge en el contexto familiar aprendiendo del papel de escritora que su madre nunca desenvolvería, pero que provocó en la niña una fuerte inclinación. Ejerció su trabajo en un período en el cual no existía la crítica musical como una actividad femenina, pero que Francine supo cultivarse, como afirmaba Oscar Wilde:

«mediante la búsqueda del cambio constante no consintiendo ser esclavo de sus propias opiniones»⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ Cfr. «Que critica Musical?» in *Estes Sons, Esta Linguagem, Op. Cit.*, p. 26. Citado in Elina Silva Ramalho, *Estudo sobre a crítica de música erudita realizada na imprensa portuguesa no dealbar do século XXI* (Texto policopiado), Lisboa: s.n., 2004, p. 64.

⁴⁴⁸ Wilde, Oscar, *El Critico como Artista*, Buenos Aires: Espasa - Calpe Argentina S.A., s.f., p. 89.

Pues como ya hemos apuntado, fueron aprisionadas durante la dictadura, hecho que no ayudó ni a promover el debate ni a la recepción de nuevas tendencias musicales.

Su papel como crítica musical se empieza a dibujar en los años veinte, más correctamente en 1925, cuando comenzó a colaborar y a frecuentar asiduamente las redacciones de los periódicos, provocando cierta extrañeza entre sus compañeros de trabajo por tratarse de una mujer.

Francine Benoit, constituyó un modelo que puede considerarse pionero en materia de trabajo femenino, logrando a través de sus artículos y publicaciones obteniendo la independencia económica. Su actividad como periodista se caracterizó siempre por cierta singularidad, así como provocar fuertes y animadas polémicas, con lo cual no se puede minimizar su condición femenina como un factor que podría permitir, cierta condescendencia por parte de los lectores:

«[...] luchó siempre contra la mediocridad y el oportunismo. Su [opinión] no se vendía. Era por eso que una crítica favorable de Francine servía de trampolín a la celebridad [...] y lo contrario también era real. Hizo y deshizo reputaciones. Ganó enemigos, y no pocos, debido a su interés y amor a la verdad, pero fueron más los amigos»⁴⁴⁹.

De sus polémicas recordamos, por ejemplo, una que hemos podido constatar entre Francine y Ruy Coelho sobre la primera audición de la obra *Inês de Castro*, debate que se prolongó en varias ediciones del periódico *Diário de Lisboa*, entre 19 de Enero y 4 de Febrero de 1927.

⁴⁴⁹ Gomes, Madalena, *Boletim do IAC*, N° 13, marzo/abril/mayo, 1991, pp. 6-7.

La crítica parte de una crónica de la periodista sobre la ópera *Inés de Castro* en la que afirma que:

*«el preludio del primer acto insiste de forma monótona en una única tonalidad del principio hasta el fin, sin que su contenido se justifique»*⁴⁵⁰

De esta forma, cuestionaba si lo que hacía el compositor se trataba de verdaderas modulaciones o acordes transitorios.

Ante esta versión, el maestro Ruy Coelho, en la edición siguiente respondió a la cronista, afirmando que en ese *«preludio se escuchan otras tonalidades»*, justificando que no tenía que dar explicaciones sobre los cambios de tono, dado que el Preludio *«es una forma musical totalmente libre. Cada cual prelude como entiende»*. Para herir algunas susceptibilidades de la cronista, Ruy Coelho da a sus observaciones de cierta ironía cuando considera que mantener la polémica sería como si:

*«[...] después de que un arquitecto portugués construyera una gran casa portuguesa, viniera un arquitecto belga, o francés a discutir la resistencia [...] de una casita 'Para los niños entonasen y saltaran' [...] sólo cuando un día pudiera afirmarse por obras y no por palabras, entonces podremos hablar de igual a igual. Hasta ese día...»*⁴⁵¹.

Como contestación, y al mismo tiempo como protesta por injuria personal a la edición de sus modestas canciones para niños, Francine afirmó deliberadamente que, con o sin modulación, esa ópera no era una página definitiva para el arte y que el compositor se mostraba opuesto a las críticas.

⁴⁵⁰ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 1778, 22 de enero 1927, p. 2.

⁴⁵¹ Coelho, Ruy, *Diário de Lisboa*, N° 1780, 25 de enero 1927, p. 2.

De este modo, aseguraba que en Portugal difícilmente tendría quien le sacase defectos y fuera del país más difícil todavía:

*«dado que, a pesar de existir grandes maestros de la sinfonía, en la ópera, etcétera... no tendrían nunca la calidad de los portugueses [...]»*⁴⁵².

Este intercambio de cartas públicas todavía se prolongó hasta el 3 y 4 de Febrero de 1927, y como se puede atestiguar, son un ejemplo de la crítica por la crítica. Sobre polémicas y discusiones, Francine piensa:

*«nací sobre el signo de la indecisión. Yo no me tengo a mí misma en cuenta, por lo que soy indecisa; y además, no hay duda alguna de que me dejo envolver o enredar por mil confusiones [...]»*⁴⁵³.

La labor periodística como profesión, se fue construyendo y adquiriendo por ella misma sin saber como explicarlo. Sobre el papel que la crítica musical ocupó en Portugal, poco o casi nada se realizó. Fernando Lopes-Graça, compositor y crítico, destacó muchas veces los aspectos negativos y positivos del sentido intelectual y literario-musical de los *pensadores de nuestra historia literaria*, tales como: Eça de Queirós, Antero Quental, Camilo, Fialho; por otra parte, apuntó el silencio amordazado en una época en que surgían nuevos lenguajes.

En este sentido, considera que la música portuguesa fue víctima de una producción musical discontinua, que solamente tuvo su punto germinal en los polifonistas, revelando un retraso prolongado con relación a las tendencias musicales europeas. El problema del crítico musical portugués residió en la falta de una escuela de formación musical y literaria serias, fruto de la incultura rei-

⁴⁵² Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 1781, 26 de enero 1927, p. 2.

⁴⁵³ Carta autógrafa de Francine Benoit a Irene Lisboa, 15 de septiembre 1951, *P-Ln* - E 24/73.

nante en la década de los treinta⁴⁵⁴, perspectiva, también muchas veces replicada por Francine:

«El pecado más grave de la crítica portuguesa es su falta de moralidad. [...] Entre nosotros la crítica no es un sacerdocio, es una actividad puramente desinteresada y, más bien al contrario, una profesión en el sentido peyorativo de la palabra, una actividad subordinada que reporta un interés material a quien la ejerce, y reconforta las conveniencias de quién la paga. La crítica portuguesa traicionó su misión esencialmente exegética»⁴⁵⁵.

En estas líneas, atribuye mucha responsabilidad a la ausencia y despreocupación por nuestra historia musical, y por la poca divulgación de revistas sobre estos asuntos, detectando que la moralidad es el eje de la cuestión⁴⁵⁶. Del año 1930, podemos recordar la efímera existencia de la revista *De Música* y sus verdaderos principios editoriales que rápidamente se dejaron captar por los personajes misóginos del medio musical y artístico. En una carta de Francine a Lopes-Graça se pueden observar tales definiciones:

«Se trata de una empresa de envergadura, pues la publicación en cuestión viene, -por fortuna- a llenar un espacio importante que existía desde siempre en nuestra vida musical. No es que hayan escaseado las revistas musicales, algunas tuvieron una vida efímera, pero otras han durado algún tiempo, sin embargo esta vez no se trata ni de una tentativa en busca del norte, ni un boletín faccioso, ni una revistita modesta y tímida, a pesar de cualquier pretensión; es una publicación de género nuevo entre nosotros, por su orientación desgarrada, por el verdadero conocimiento de causa, que en ella muestran los colabora-

⁴⁵⁴ Cfr. «Estado Actual da Cultura em Portugal» in *Música portuguesa e seus problemas I*, Op. Cit., p. 93.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 182.

⁴⁵⁶ Lopes-Graça, Fernando, *Música portuguesa e seus problemas I*, Lisboa: Caminho, p. 93 e ss. Cit in *Estudo sobre a crítica de música erudita realizada na imprensa portuguesa no dealbar do século XXI*, (Texto policopiado), Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2004.

dores; en suma, por [...] la sana cultura musical en particular, e intelectual en general, que así queda en condiciones de ser propagada.

[...]

Cada número de la revista introduce una pieza de música, bien elegida entre la producción seria contemporánea.

Es un caso completamente extraordinario, el primer número que aparecerá en los puntos de venta con un aspecto sobrio y elegante, una edición particularmente cuidada, pero sin “muñecos”, y sin anuncios chillones de objetivos y programas [...]»⁴⁵⁷.

Francine se debatió con una actividad que prácticamente duró un siglo, viviendo la ausencia de una escuela de pensamiento artístico, provocada, como ya hemos dicho anteriormente, por la falta de un lenguaje musical portugués, de continuidad orgánica, asociado a una falta de política musical para la formación del gran público, de la cual ella fue víctima en otros tiempos por considerar que todos los condicionalismos arriba citados fueron fruto de una «*apatía congénita*»⁴⁵⁸.

Es importante tener en consideración para el posterior análisis de las críticas musicales de Francine Benoit, que el estudio sobre la observación biológica en la literatura de las mujeres es muy importante, siempre que no tengamos como base la anatomía. Miller, citado por Elaine Showalter, afirma que:

«la diferencia de la práctica literaria de la mujer debe ser encontrada en el cuerpo de su literatura y no en su cuerpo».

Puesto tal y como piensa Francine, éste no puede estar disociado de la intervención de las disposiciones que componen las lingüísticas sociales y literarias⁴⁵⁹.

⁴⁵⁷ Carta mecanografiada de Francine Benoit a Fernando Lopes-Graça, 28 de agosto de 1930, MVF, Ct: cpb_034_001.

⁴⁵⁸ *Vértice*, N° 293, febrero 1968, p. 152.

⁴⁵⁹ Showalter, Elaine, «A crítica Feminista no Deserto» in *Género, Identidade e desejo, Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*, Lisboa: Livros Cotovia, 2002, p. 52.

En este sentido, vislumbramos en Francine un lenguaje y estilo de escritura que no se conjuga con su estado natural o irreflexivo, ya que quien ha convivido con ella, la describió como mujer frágil y misteriosa, descubriendo las contrariedades de su existencia de forma contundente.

Sus escritos enlazan con diversos factores relacionados con su historia, memoria y tradiciones, no dejando transparentar la insatisfacción de asistir a lo que los otros escribían y emborronaban, a pesar de ser expresada y leída por la sociedad lusa, su vida le provocó desde siempre, una penosa sensación de vacío⁴⁶⁰.

De hecho, a lo largo de la historia femenina, aún viendo a las mujeres coartadas por los recursos lingüísticos vetados al silencio, al eufemismo, Francine probó que el problema no residía en la falta de lenguaje para desarrollar la crítica musical sino en una voz de conciencia femenina.

De sus escritos, más concretamente de su ejercicio crítico, varios fueron los periodistas que reconocieron un estilo individual, sin dejarse influenciar por complejos mentales, ideológicos y estéticos, adoptando una forma coloquial, afirmativa o interrogativa, que muchas veces no pasaba desapercibida. Por eso, las primeras impresiones y el contacto con el intérprete en la sala de conciertos eran anotadas por Francine *in situ* en el propio programa de mano.

⁴⁶⁰ Carta autógrafa de Francine Benoit a Irene Lisboa, *Pn-Ln* - E 24/85, p. 4.

Tal y como podemos observar en el facsímil siguiente:

Facsímil III - Programa musical con notas ms de Francine, *Concierto Polyphonia III*, Teatro Nacional S. Carlos, 4 de marzo de 1943⁴⁶¹.

4.6. Perspectiva general de sus críticas musicales

En este apartado, Francine Benoit se nos revela en el papel de crítica musical, cuyos objetivos se encaminan a trabajar en la investigación, y además en las distintas áreas de conocimiento, que van desde los hechos sociales e históricos de su época, pasando por la estética cultural y ocupándose, fundamentalmente, de la vida musical portuguesa del siglo XX, revelando su identidad en la comunicación con el medio.

⁴⁶¹ Programa musical *Concerto Polyphonia III*, Teatro S. Carlos, 4 marzo 1943, Lisboa: Tipografia Freitas Brito, Limitada, 1943.

Cuando iniciamos este trabajo de investigación se nos presentó una cuestión muy pertinente. ¿Había escrito Francine crónicas o artículos de opinión? A medida que avanzábamos en las primeras lecturas fuimos constatando que lo que más difícil era la delimitación de los conceptos. Por eso, entendemos que una crónica se limita a algo que se escribe asiduamente en un periódico, y que muestra por tanto regularidad y un espacio concreto. No obstante, también hemos verificado que se entiende por artículo, una pieza de «*naturaleza interpretativa, explicativa, subjetiva o persuasiva*»⁴⁶².

Los años en que nuestra autora inició su trabajo como crítica se caracterizaron por un nuevo concepto, pues fue una observadora que dominó el por menor, transcribiendo el acontecimiento como si se tratara de una cámara. Hablamos de un periodismo vivido, donde impera la emoción y la veracidad, donde los hechos concretos constituyen su mayor preocupación.

Esta sensación transmitida en sus crónicas musicales, es de tal forma real que podrían convertirse en verdaderos guiones cinematográficos, dado que retrata al público y la arquitectura de la sala, de tal modo que parecía como si los lectores vivieran el mismo momento de la narración.

En este sentido, y dado que fue un imperativo la definición de estos conceptos (crónica y artículo) para proseguir la investigación, concluimos que se trata de una crónica porque tiene página propia, de tema específico crónica musical; sin embargo, el discurso interno nos remite a un artículo de opinión. El primero, crónica, trata de acontecimientos, no sólo de su interés, sino también de los intereses del público, intentando «*explicar, debatir e interpretar algún acontecimiento, una idea o cualquier otro asunto de actualidad*»⁴⁶³; y el se-

⁴⁶² Cfr. *Elementos de Jornalismo Impresso*, Op. Cit, p. 215.

⁴⁶³ *Ibidem*.

gundo, lo hemos considerado artículo de opinión puesto que el debate de ideas conlleva a la formación del público.

En suma, los artículos de formato analítico existen en Francine cuando se limitan a cumplir funciones explicativas, históricas y rigurosas; pero constatamos la presencia de artículos de opinión cuando su intención principal es la de evaluar y apreciar, de acuerdo con una perspectiva personal, de ahí que valoramos la existencia de artículos mixtos, de opinión y análisis. Por eso, la idea de ser vista como artista o como cronista no le preocupaba, por considerarse de una «*humildad evangélica*»⁴⁶⁴.

En este capítulo, proponemos un análisis del lenguaje periodístico en cuanto a discurso social y generador de relatos, de hechos musicales y culturales, abordando asuntos de importancia crucial para el estudio de cuestiones oficiales. Intentaremos ofrecer una visión de cómo llegaron a los lectores problemáticas importantes. Conocedora de su poder y responsabilidad ética en la formación del gusto. Francine Benoit optó por una literatura musical, dirigida a un público en general, desarrollando su práctica como parte significativa de la vida social, pasando por la enseñanza y divulgación de ciertos temas musicales, a los cuales corresponde un tipo de literatura musical caracterizada por las descripciones musicales y la exposición de aspectos sonoros.

Como reitera el investigador Traquina:

*«las noticias son resultado de un proceso de interacción social entre periodistas, entre los periodistas y la sociedad; y entre los periodistas con las fuentes de información»*⁴⁶⁵.

⁴⁶⁴ Carta autógrafa de Francine Benoit a Fernando Lopes-Graça, 8 de diciembre de 1937, MVF-cpb_034_011.

⁴⁶⁵ Cfr. *O Jornalismo em Português: análise de casos*, Op. Cit., p. 30.

La prensa escrita funcionó como un magisterio, no sólo político sino también cívico, social y moral; tratándose de una fuerza en actuación permanente, aún como sensación del momento⁴⁶⁶, pues como también confirma José Cardoso, dicha prensa tiene la misión de «portugalizar» la verdadera cultura.

Según la opinión de Francine Benoit, la realidad se construye a partir de una participación activa, y no de una visión constructiva del mundo social y político. De ahí que el estudio de la crítica musical fuera revestido de especial interés:

«Soy conocida entre los demás oyentes a quien deseo vivamente no aburrir durante los escasos minutos que he sido invitada a trabajar como crítica musical»⁴⁶⁷.

Nuestra intención ahora es contextualizar el papel del *cuarto poder*, según algunos estudios académicos sobre las teorías aparecidas, así como las distintas investigaciones realizadas. Hoy, con el desarrollo de las sociedades, se ha sustituido, progresivamente la idea de que el trabajo del periodista es un arma de contenido político.

Asistimos al auge de la idea de que hay que relatar los eventos con honestidad y sin emitir opiniones personales⁴⁶⁸. Es difícil que la comunidad periodística acepte que se hagan comentarios sobre ética profesional y conducta moral, pues:

«la legitimidad y credibilidad de los periodistas, se sustenta en la creencia social de que las noticias deben reflejar la realidad y de que los periódicos deben ser imparciales»⁴⁶⁹.

⁴⁶⁶ Cardoso, José, *Subsídios para a Historia do Ensino em Portugal (trinta Anos de Jornalismo)*, Braga: Oficinas de T.P. APPCDM, 1990, p. 399.

⁴⁶⁷ Benoit, Francine, *Algunos Datos biográficos*, 28 de abril de 1970, p. 1.

⁴⁶⁸ Teoría hoy designada en la comunicación social de Teoría de Espejo.

⁴⁶⁹ Cfr. *O Jornalismo em Português: análise de casos, Op. Cit.*, p. 35.

Sobre este concepto, hay que analizar el contenido de las críticas de Francine Benoit, para llegar a la conclusión de que los principios identificados como ética y profesionalismo están enteramente reconocidos, dado que:

«Francine fue célebre por las polémicas que siempre imprimió en sus artículos de crítica musical»⁴⁷⁰

Teniendo en cuenta que dotó a sus escritos de una singularidad y reflexión a la que muchos renunciaban⁴⁷¹.

En los numerosos artículos que dirigió al público, se tiene constancia de que Francine siempre tuvo la preocupación de atender a varios flujos de noticias, enfrentándose muchas veces al difícil papel de tener que decidir cuál merecía destacarse; no obstante, este papel coloca al *gatekeeper*⁴⁷² en evidencia cuando este tiene que decidir.

Esta teoría no se verificó en su totalidad, dado que sus columnas musicales en la prensa fueron prácticamente constantes y diarias a lo largo de sesenta años; contemplando varios periódicos al mismo tiempo, consideramos la subdivisión de la información.

Los artículos de Francine Benoit siguen un modelo que se encuadra dentro de un sistema de actualidad, el cual consiste en noticias sobre actividades recientes, críticas de libros y discos, algún artículo de fondo y comentarios dirigidos a una comunidad interesada por la música, funcionando como agente dinamizador de la acción musical.

⁴⁷⁰ *A Capital*, 27 de enero de 1990, N° 6934.

⁴⁷¹ Domingos, Nuno, *A Ópera no Trindade*, Lisboa: Lua de Papel, 2006, p. 150.

⁴⁷² *Gatekeeper* - teoría que defiende que la producción de una noticia tiene que ser y pasar por varios filtros, donde el periodista (*gatekeeper*) tiene que intervenir con su poder de decisión. Cfr. *O Jornalismo em Português: análise de casos, Op. Cit.*.

En nuestro trabajo, hemos comprobado que Francine Benoit como periodista, dentro de una organización institucional, se desarrolló con gran libertad, en una jerarquización de poder comunicativo. Como profesional, nunca se socializó en la política editorial, ni se sometió a recompensas, desarrollando una visión instrumental de las noticias.

Se consideró una participante activa en la construcción narrativa de la realidad, que no tiene que ver con la perspectiva del periodista pasivo. Tal como afirma Nelson Traquina la Teoría estructuralista y de la interacción reflejan:

«las noticias como el resultado de unos procesos complejos [...] entre agentes sociales: periodistas, fuentes de información y sociedad»⁴⁷³.

Francine Benoit concibió la importancia de ser o no ser en la prensa, considerando la importancia del conocimiento en la opinión pública, a pesar de que en su correspondencia se advierte cierta presión por parte de algunos agentes.

Es obvio que ella estuvo lejos de conocer una verdadera escuela de comunicación social; sin embargo, es cierto que con su actividad como conferenciante, profesora y colaboradora con las distintas publicaciones periódicas y no periódicas, tuvo la oportunidad de formar y consolidar sus propios procesos de acción personal, ignorando los factores macro-sociológicos.

Pronto reveló la necesidad de comentar los acontecimientos, donde su narrativa es concebida a partir de *«la apariencia que asume de la realidad»*, despertando en ella, patrones sustentados en sus más fuertes convicciones, co-

⁴⁷³ Cfr. *O Jornalismo em Português: análise de casos*, Op. Cit., p. 54.

mo se puede observar en la primera recepción de la 9ª *Sinfonía* de Beethoven y en la crítica político-cultural donde dice:

«... *¿hasta cuándo tenemos que esperar [...] para no continuar en esta temible ignorancia de gran parte de las más bellas producciones artísticas?*»⁴⁷⁴

Por otro lado, sus relatos se pueden convertir en sucesivas narraciones, dando lugar a viejas noticias, lo que permite una producción prácticamente en serie. Es lo que sucede cuando Francine hace de su colaboración diaria un relato de los acontecimientos sociales (en los distintos periódicos de Lisboa, muchas veces aparecidos en días consecutivos)⁴⁷⁵.

De sus compañeros en la prensa, Francine fue recordada después de su muerte como:

«[...] *verdadera catedrática, colaboradora de 'A Capital' desde su primer número, a cuyo diario ella se mantuvo fiel, a la amistad que tenía con Norberto Lopes, Mário Neves y otros miembros del grupo fundador del periódico. Después, a lo largo de estos años, permaneció siempre fiel a su periódico, visitando asiduamente la redacción, donde ya con 90 años llevaba personalmente sus trabajos*»⁴⁷⁶.

La actividad de Francine en la prensa funcionó como pieza fundamental para ayudar a organizar el mercado musical, formando y orientando la deman-

⁴⁷⁴ Benoit, Francine, «A Nona e sua 1ª audição (na íntegra) entre nós» in *Eco Musical*, 5 de marzo de 1925, p. 1.

⁴⁷⁵ Al referirse a la actividad de las distintas instituciones, teatros, escuelas, o academias, presupone la naturaleza consensual de la sociedad, funcionando como refuerzo de la construcción social y colectiva, de lo cual hemos concluido que el lenguaje utilizado en su retórica e imágenes construyen la reciprocidad entre periodista y lector, designada en *Teoría estructuralista y de interacción*, dado que no sólo destaca la importancia de las fuentes, así como sobre las consecuencias sociales derivadas de los procesos y procedimientos que ha utilizado. Cfr. *O Jornalismo em Português: análise de casos*, Op. Cit., p. 54.

⁴⁷⁶ *A Capital*, 28 de enero de 1990 y *Correio da Manhã*, 28 de enero de 1990.

da de la sociedad moderna, cuando andaba por caminos lejanos a su dominio intelectual. En este sentido, hizo de las palabras el motivo de su oficio; máquinas del tiempo que permiten la reconstitución de las prácticas sociales a través de las generaciones⁴⁷⁷.

Su objetivo primordial se centraba en la divulgación, con enorme intuición para crear interés en la comunidad musical, ayudando a construir la imagen del músico, polarizando la opinión pública a partir de la crítica de los acontecimientos musicales. Sólo así se entiende que la palabra impresa continuara siendo el centro de la modernidad⁴⁷⁸.

Como es sabido, Francine inició su actividad en los años veinte, asistiendo a la revuelta militar de 1926, que hizo de la prensa una nueva dictadura que duraría cuarenta años «efectivamente, el lápiz azul (los censores señalaban los cortes en azul) originó la autocensura»⁴⁷⁹. No obstante, también es importante observar que este hecho llevó a la desaparición de diversas publicaciones, favoreciendo el auge de otras de acción católica.

Con esta coyuntura llegaron nuevas experiencias y rupturas, movimientos de contestación, nuevas formas musicales y culturales que contribuyeron a la aparición en los años sesenta de un nuevo periodismo, movimiento que activamente intentó contrariar a la prensa tradicional. El principal objetivo consistía en visionar el periodismo como «fenómeno de mente y lenguaje, funcionando como intérprete activo de la realidad»⁴⁸⁰. Este fenómeno llegó tardíamente a Portugal, dado que la situación política dio lugar a un periodismo descriptivo y declaratorio, la mayor parte de las veces censurado.

⁴⁷⁷ Levi-Strauss, *Structural Anthropology*, Londres: Macmillan, 1979.

⁴⁷⁸ Giddens, Anthony, *Modernidade e Identidade Pessoal*, Oeiras: Celta Editora, 1997, p.22.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 37.

⁴⁸⁰ Movimiento que surgió en los años sesenta, como tentativa de renovación del periodismo, activado por escritores y periodistas que contestaban la rutina. Sousa, Jorge Pedro, *Op. Cit.*, pp. 23-24.

Fue la Revolución de Abril de 1974, cuando los periodistas se sintieron rápidamente contagiados por los cambios que ya se habían operado en los años treinta, en el resto del mundo. Como no podría ser de otro modo, también este momento de libertad de expresión fue compartido por Francine Benoit. Esta libertad impuso un tipo de prensa que tardaría años en distanciarse de la política y que acusaba una formación específica; sin embargo, la periodista ya no viviría para integrar la escuela actual. Compartiendo la afirmación de Nelson Trinquina y que muy bien se ajusta a la postura que adoptó Francine:

«Ser profesional es no ser víctima del tiempo, sino conquistar el tiempo; ser profesional es también una cuestión de sentir ciertas cosas, de poner la adrenalina a funcionar»⁴⁸¹

Los años ochenta constituyeron para la periodista un distanciamiento tecnológico con la creación de nuevos conceptos y géneros, con la llegada de los medios informáticos, retirando como defiende Jorge Sousa el *«papel de gestor de los flujos de información»* dando lugar a un nuevo tipo de periodismo que ya no contempló la crítica musical de nuestra autora.

En definitiva Francine empezó su labor como articulista siendo muy joven, cuando tenía alrededor de veinte años, y en unos momentos en los que a la mujer se le reservaba un papel muy distinto en la sociedad. Para la cronista, el espíritu crítico le vino desde muy joven, fruto de su educación y de la aptitud con la que fue formada para discernir y analizar con profundidad los pensamientos:

«desde pronto quedó determinado que mi oficio sería dedicarme a la música, en la primera oportunidad que tuve trabajé como crítica musical. Tuve también la opción de divulgar lo más destacado en una cultura musical seria»⁴⁸².

⁴⁸¹ Cfr. *O Jornalismo em Português: análise de casos*, Op. Cit., p. 86.

⁴⁸² Costa, Soledade Martinho, *Jornal Educação*, p. 45.

Definida por la crítica como una persona poco dogmática, *«no escondía ni tampoco disfrazaba sus opiniones por esta o aquella corriente, personalidad o causa»*. El eclecticismo o la curiosidad que le achacaron transparentaban claridad.

*«Su simpatía por un nacionalismo amplio y esclarecido, basado en valores folclóricos o en las tradiciones autóctonas, era [...] muy fuerte, sustentada en el análisis de fenómenos consagrados [...], o ejemplificaciones de un Falla, o un Bartók y estimulada por una doctrina largamente defendida por Fernando Lopes-Graça»*⁴⁸³.

Hay que destacar la importancia que la cronista concedió siempre a sus críticas, a la promoción y divulgación de la música portuguesa, principalmente la obra de Fernando Lopes-Graça⁴⁸⁴.

La temática de sus artículos, en general, incide sobre la audición, interpretación y recepción en la capital portuguesa, de las obras de compositores de todos los tiempos. Por tanto, su estudio se hizo imprescindible, dado que se podía observar una intención marcadamente vanguardista y, sobre todo, libre de influencias registrando diariamente la situación cultural, social y política de la realidad del país.

Ofrecemos a continuación una descripción que realiza de la sociedad del siglo XX y concretamente sobre del concierto de la Orquesta Holandesa dirigida por David Zinman en la sala de espectáculos Imperio.

«Escuchamos el terminar el concierto algunos comentarios amargos provocados por la escasez de público. [...] hay muchos millares de aficionados a la buena música en Lisboa y lo que escuchamos no

⁴⁸³ Barreiros, Nuno, *Diário de Lisboa*, 30 de enero de 1990.

⁴⁸⁴ Cascudo, Teresa (coord.), *Catálogo de Fernando Lopes-Graça*, Exposição. Lisboa: Cascais, p. 2, 1998.

fue sólo buena música, fue música verdadera, como rarísimas veces se nos ha permitido oír. Pero las entradas eran caras para bolsillos comunes, en un lugar donde no hay costumbre de acudir a este tipo de concierto»⁴⁸⁵.

Nuestro interés por incluir su labor como crítica musical, se debe al hecho de que dicha actividad en este campo fue extensa; y sobre todo, en los años que van desde 1920 a 1984, continuando, aunque de forma menos asidua hasta el final de su vida.

Los lugares donde se ofrecieron conciertos, a lo largo de todos esos años fueron muy variados, destacando su presencia a los Teatros donde sus presencia fue asidua: *S. Luis*, TSC, TT, *Trindade*, *Politeama*, también la FCG, la SNBA (*Sociedad Nacional de Bellas Artes*), la SCL, la *Nacional de Música*; el auditorio *A Voz del Operario*, la AAML; los Salones del *Conservatorio Nacional de Lisboa*, la sala del *Gimnasio*, la del *Imperio* y el CCM (*Círculo de Cultura Musical*).

Deducimos, por tanto, que Francine Benoit dejó un claro testimonio en su acción como crítica musical en el siguiente texto que redactó, con sus datos biográficos, para la RCP (Radio Clube Português), enunciando los motivos por los cuales escribe y hace juicios críticos musicales⁴⁸⁶:

«Me hace bien, soy capaz de hacerlo sin retribuciones; pero normalmente, es una forma de ganar una parte de lo que necesito para vivir ni más, ni menos una moneda, ora sea favorable o no, ora se trate de un astro, ora de un principiante. Pretendo colaborar en la ex-

⁴⁸⁵ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, 2 de diciembre de 1967, N° 16148.

⁴⁸⁶ Jacinto Baptista, periodista de la época, hace referencia al precario salario que se ganaba en la prensa, llegando a tener dos y tres trabajos, como fue el fatídico caso de Francine Benoit. Clube de Jornalistas (coord.), *Quem é quem no jornalismo português*, Lisboa: Coop. de Artes Gráficas, C.R.L., 1992, p. 18.

pansión del gusto por la música, de forma leal, dando la fuerza y confianza necesarias a quienes se dedican a la carrera musical»⁴⁸⁷.

En relación con su objetivo, Francine manifiesta que el propósito de sus críticas es «*aportar claridad, una enseñanza con palabras simples que el lector común pueda entender*»; no obstante, sabe que su contribución no iría tan lejos como pretendía. Para ella, era evidente el lugar que la música ocupaba en la sociedad:

«[...] la música era sin duda, un regalo para adornar las ceremonias y el objeto para desarrollar un papel protagonista de no pocas diversiones. Pero en esencia lo que nosotros deseamos es la implicación de la sociedad, aunque no todos de igual forma»⁴⁸⁸.

Así, el papel de la crítica tuvo la función de discernir las «*buenas de las malas simientes*». A esta visión de la periodista se puede añadir que la base más sólida para su crítica es la historia y que ésta no podía perder su contacto con el *núcleo estético* una vez que constituye el objeto de estudio⁴⁸⁹.

En 1928, escribe una crónica titulada *Crítica y Críticos Musicales*, expresando sus conocimientos profesionales, a sabiendas de que el «*gusto del público no iba siempre a la par del verdadero arte*» y que este principio era regido por las leyes de la moral y la estética. Por tanto, su principal cometido era:

«[...] apuntar defectos o cualidades, aclarar al público [...] el valor de la obra, o del artista; [...] aconsejar a los intérpretes de forma que sus medios crezcan al servicio del arte, despertar el gusto por las múltiples formas y combinaciones de la Belleza personificada en los sonidos, trabajar para ayudar a que venzan y reafirmen un poco más la Verdad»⁴⁹⁰.

⁴⁸⁷ Doc. ms, *Alguns dados biográficos/Para a Rádio Clube Português*. Lisboa, 28 de Abril de 1970.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 1.

⁴⁸⁹ Kerman, Joseph, *Musicologia*, cap. X-XI, pp. 1-73.

⁴⁹⁰ *Ilustração*, N° 59, 1928, p.36.

Por estas razones, estaba convencida de que todos los que se dedicaban a hacer crítica con una serie de intereses, «*cuyas consecuencias alteraban los principios morales*»; sin embargo, podemos destacar cuatro puntos dominantes en su actividad profesional «*honradez, conciencia, escrúpulo y un evidente orgullo de la firma del crítico*»⁴⁹¹.

Este deseo de sinceridad y libertad de expresión, reclamaba una capacidad de ver una infinita escala de enseñanzas nuevas, sujetas a veces a feroces reacciones «*como castigo por su distracción*»⁴⁹².

Esta visión nos permite asegurar que los lenguajes que utiliza «*ayudan a determinar lo que es la música, lo que queremos decir con ella y lo que significa para nosotros*»⁴⁹³.

Con el fin de aclarar lo que se ha dicho anteriormente, hemos optado por enumerar los periódicos en un cuadro cronológico, y dada la multiplicidad de críticas, (aproximadamente unas seis mil, en sesenta años de trabajo como periodista) hemos seleccionado una crítica por año; desde 1925 hasta 1989, último año del cual tenemos la seguridad de su colaboración activa.

Para una mayor comprensión, incluimos en cada década, un cuadro con informaciones relevantes publicadas en la prensa con los acontecimientos más destacados.

Respecto a la determinación de realizar un solo análisis anual, se debe a que hay muchos años en los que la autora hace un balance de toda la actividad musical en el mes de diciembre; por lo cual, ese es el criterio que nos ha lle-

⁴⁹¹ *Ibidem.*

⁴⁹² *Ibidem.*

⁴⁹³ Cook, Nicholas, *De Madonna al canto gregoriano*, Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 28-29.

vado a estudiar la referida crítica anual; dado que la propia Francine designaba su columna como *Despedida de...*, *Balance del...*, *Un Año Musical*, *Un Año de Música*, *Temporada de Música*, lo que nos permite una visión más completa de la vida musical portuguesa de toda una temporada.

Sin embargo, al no tener ese balance anual de todos los años de su vida, hemos optado por analizar siempre la última crítica del mes de diciembre (cuando no exista dicho balance), es decir, analizamos siempre la última crítica del año, la cual unas veces será el resumen de la temporada (balance), y otras el último artículo firmado por Francine de un acontecimiento musical puntual.

De este modo, vamos a considerar como fuentes principales de nuestra investigación, los periódicos donde su colaboración fue más regular, es decir el *Diário de Lisboa*, *A Capital* y *Expresso*.

En un primer análisis, hemos visto que el año musical comenzaba (como el año escolar) después de las vacaciones veraniegas, lo que origina una subdivisión de la temporada; para la periodista, la primera sección tiene características diferentes de la segunda, y «*no es fácil realizar un análisis claro de los ejemplos escogidos ni de los resultados obtenidos, sobre años anteriores*»⁴⁹⁴.

Es decir, que sus críticas se centran más en los meses de septiembre a diciembre que de enero a julio, ya que la segunda parte de la temporada (septiembre-diciembre) está más presente, pues una vez realizado el balance por Francine la fecha correspondiente es el último día del año.

⁴⁹⁴ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 13668, 31 de diciembre de 1960, p. 28.

Gráfico n° 1 - Crítica Musical del Mes de Diciembre (1925-1989)

En este gráfico hacemos referencia a los periódicos donde Francine colaboró y de los cuales contamos con el balance anual, en el mes de diciembre, quedando patente que su actividad crítica fue mayor en el *Diário de Lisboa* que en los restantes.

Del mismo modo, consideramos, como complemento de análisis, cuatro artículos publicados en la *Revista de Portugal*⁴⁹⁵ y en *Portugal Maravilhoso*, durante los años que van desde 1936 a 1939 y donde Francine Benoit desarrolla una especie de contrabalance de la actividad musical de la capital lisboeta.

⁴⁹⁵ N de A. Revista que fue inicialmente publicada en Coimbra, (N° 1 a 8) y después en Lisboa (9-10). Dirigida por Vitorino Nemésio donde han colaborado autores presencistas, fue descrita por Fernando Guimarães como revista de diversas intuiciones y algunas perspectivas que apuntaron [...] un posible desarrollo de nuestro Modernismo, no como expresión de vanguardia [...]. Cfr. Guimarães, Fernando, *No Cinquentenário da 'Revista de Portugal' de Vitorino Nemésio* in *Colóquio Letras*, N° 100, noviembre-diciembre 1987, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 89-90.

Gráfico nº 2 - Crítica Musical con Balance Anual, 1925-1985.

De esta gráfica se desprende que después de 1967, Francine Benoit deja de escribir su columna *Vida Musical* en el *Diário de Lisboa* (donde empezó en 1925), para comenzar su actividad en *A Capital*, periódico donde permanecerá desde 1968 hasta 1984, escribiendo paralelamente en el periódico *Expresso* a partir de 1973; siendo muy escasas las participaciones en otros periódicos.

A partir de 1985 y hasta 1989 ya no se observan colaboraciones asiduas, lo que no significa un abandono de la crítica por su parte, pues tenemos conocimiento de su actividad hasta poco tiempo antes de morir.

Por este motivo, nuestro análisis sobre estos últimos años, se realizará de forma global, es decir, viendo el conjunto de su acción crítica, puesto que en dichos años no existe balance final, ni tampoco se observan columnas en los meses de diciembre, pues como se ha comentado, su colaboración es más pun-

tual de lo que había sido hasta esos momentos. No obstante, y siempre que sea necesario, se utilizarán otras críticas de la misma época con el fin de completar la información.

Los artículos se nos presentan con algunos errores de escritura, lo que nos ha suscitado algunas dudas cuando tratábamos de verificar la ortografía de nombres y títulos⁴⁹⁶. Por este motivo hemos tenido que corregir las palabras que estaban en portugués arcaico⁴⁹⁷.

Para mayor claridad, hemos organizado las críticas de la siguiente forma: al final de cada año donde existía al balance, presentamos una gráfica con los tres compositores más destacados⁴⁹⁸, considerando un número abstracto para la designación “*Otros*” todos los compositores que no han dado lugar a un comentario relevante en el balance musical, y al final de cada década se han realizado dos gráficas; una, con los cinco géneros más interpretados⁴⁹⁹ en esos diez años, y otra, con los tres compositores más relevantes⁵⁰⁰.

⁴⁹⁶ N de A. En el estudio de Anselmo, Artur, *Origens de Imprensa em Portugal*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981, confirmamos la indignación del autor, cuando en sus investigación vio confirmada la poca repercusión de estudios sobre el movimiento editorial y tipográfico, así como la falta de una historia del libro impreso en Portugal. En sus conclusiones afirma: «[...] los bibliógrafos portugueses del siglo XIX, se perdieron, no raro, en conjeturas sin base ni rigor- y los del siglo XX solo esporádicamente acompañaron los progresos internacionales de la investigación», p. 405.

⁴⁹⁷ N. de A. Se reafirma la exportación e influencia de la tipografía extranjera, lo que confirma el retraso de la producción portuguesa. Cfr. Canhão, Manuel, *Os Caracteres de Imprensa e a sua Evolução Histórica, Artística e Económica em Portugal*, Lisboa: Grémio Nacional das Indústrias de Tipografia e Fotogravura, 1941, p. 18.

⁴⁹⁸ N de A. Respecto al número de compositores más escuchados nos hemos inclinado por el número tres y que de otro modo la gráfica sería prácticamente imposible, dado que la mayoría de los autores aparecen referenciados una sola vez.

⁴⁹⁹ N de A. Hemos decidido ver los cinco géneros mas destacados de la década y no otro número, porque, después de estudiar todas las críticas verificamos que solamente nos permite hacer el gráfico sobre cinco géneros, ya que, casualmente, casi siempre son cinco los más destacados.

⁵⁰⁰ N de A. Siguiendo el mismo criterio ya explicado anteriormente.

El criterio seguido para el análisis de la crítica realizada por Francine Benoit, se ha dividido, como se ha dicho, por décadas, abarcando desde 1925 hasta 1934, el segundo, desde 1935 hasta 1944 y así sucesivamente.

El estudio de cada década está organizado siguiendo siempre el mismo protocolo:

A	un comentario sobre todos los balances de la década	
B	una información general sobre los restantes años sin balance	
C	el estudio de la década con unas breves conclusiones:	
	C.1	comentarios generales
	C.2	géneros y compositores
	C.3	aspectos negativos y positivos (según Francine)
	C.4	perspectiva de la década

CUADRO 6

Evidentemente, y como ya se comentó, en el lustro final, no existió en ningún caso el ya reiterado resumen anual ni las publicaciones del mes de diciembre; éstos serán vistos de forma conjunta, siguiendo los tres pasos señalados. Las indicaciones irán acompañadas de gráficos que contienen información relativa a los géneros musicales, así como a los compositores más destacados y citados por la autora en sus cinco últimos años.

El tratamiento de los artículos pretende sistematizar la información contenida en las críticas, donde intenta rellenar las lagunas existentes en la música portuguesa del siglo XX; por tanto, nuestra intención es dar a conocer la personalidad de una mujer que, aisladamente quiso dar fe del panorama musical de su tiempo, mostrando aspectos de la práctica y del gusto de la sociedad, por lo que sus escritos son un importante testimonio.

Las críticas reúnen los más variados estilos de exposición y reflejan una estructura base que la autora intenta tomar como modelo. Podemos decir que su trabajo se divide en cinco partes distintas:

- 1º- lugar, tipo de concierto, agrupación, público
- 2º- intérprete, maestro
- 3º- programa, aspectos técnicos de interpretación
- 4º- comentarios personales
- 5º- conclusiones, aspectos positivos o negativos

Esta estructura base no imposibilita la existencia de algunas otras que no cumplen dicho esquema, pero su opinión como profesional siempre está patente. Tomemos como ejemplo algunas situaciones donde están presentes la ironía, la crítica social y política, la descripción del ambiente musical de la sociedad, la visión de la cultura artística del futuro, los juicios de valor y mérito cultural de las obras y de los compositores, los cuales son una constante en su trabajo como experta en materia musical, como oyente y como artista.

De este modo, Francine Benoit se posiciona musicalmente a favor del público en general y no de los entendidos en particular.

Su mayor inquietud tiene que ver con la recepción de las crónicas por parte de los lectores, cuando piensa que la cultura debe estar al servicio de todas las clases sociales.

Sobre la dinámica cultural impuesta en Portugal, durante el tiempo de la dictadura, toma como ejemplo en una crítica, el culto de la música de banda, como tendencia importante para el desarrollo del espíritu, describiendo de forma irónica la situación que se vive en el campo artístico-musical portugués durante dicho periodo, asegurando que:

«[...] tres cantigas en la escuela primaria y un fado mal cantado en una taberna o en la esquina de una calle, es muy poco para despertar el gusto artístico en el pueblo portugués, gusto que a pesar de disminuir día a día, no aniquila la “revista-chula”⁵⁰¹, que domina la imaginación por su sensualismo directo»⁵⁰².

A lo largo de su vida, adoptó algunas posiciones que le pudieron traer dificultades en su labor crítico. Véase el texto fechado en 1940, durante la dictadura acerca de la organización nacional *Mocedad Portuguesa*, creada para representar, el «incentivo al desarrollo de las cualidades musicales y el gusto por la música», la autora hace una distinción entre música popular y música pseudo-popular, considerando que la primera, todavía estaba por realizar y que la segunda se trataba claramente de canciones «vulgares, juntamente con himnos patrióticos y cantos circunstanciales» para ser interpretados por la juventud⁵⁰³.

Otro tipo de comentario es aquel en el cual la cronista reclama más *portuguesismo*, es decir, más presencia de compositores portugueses en los programas musicales, a pesar de exponer el motivo:

«[...] es cierto que el fatal círculo vicioso no perdona, hay poca producción, poco donde escoger, pero sabemos que hay compositores invitados a escribir y que no tienen medios de vida para sacrificar muchas horas por un trabajo verdadero y que no les supondría la mínima compensación económica⁵⁰⁴. Pero habiendo poco no es lo mismo que decir no hay nada [...]»⁵⁰⁵.

⁵⁰¹ N de A. La expresión Revista-chula surge asociada a un espectáculo de teatro con música bastante divulgado en Portugal durante la dictadura.

⁵⁰² Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 2043, 7 de diciembre de 1927, p. 2.

⁵⁰³ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 6499, 24 de diciembre de 1940, p.13.

⁵⁰⁴ N de A. Queremos hacer constar que estos escritos le pudieron costar muy caro a su autora, dado que se mostraba muy crítica con el régimen político del momento, siendo vigilada muy de cerca por la Policía Política.

⁵⁰⁵ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 12221, 13 de diciembre de 1956, p. 19.

Las columnas musicales de la periodista tuvieron gran repercusión en los lectores que reclamaban su opinión, es por ese motivo que Francine cuando no cumplía otras obligaciones, daba cuenta de los imprevistos que motivaban su ausencia en la prensa:

«La hora y el día en los que pudo escuchar una buena parte del programa, pero tenemos el interés en buscar no perder el movimiento musical que se está acentuando de antes de cenar»⁵⁰⁶.

Tampoco excluye su función y obligación social cuando se trataba de un concierto menos interesante ya que el pronunciarse sobre él equivaldría a un acto de «cobardía u obediencia a la ley del mínimo esfuerzo»⁵⁰⁷.

Sobre el repertorio escuchado, las posiciones de la periodista son muy variadas; a pesar de la modernidad, reconocer el mérito de las obras y su importancia dentro de la Historia de la Música. Léase por ejemplo la crítica a la audición de la *Sinfonía Fantástica* de Hector Berlioz:

«[...] es sin duda una obra desequilibrada, de débil inspiración romántica, los motivos son como pequeños modelos de ejercicio, pero la voluntad del compositor es impetuosa, su móvil, sinceramente apasionado, y excepcional el arte con el que transmite los restos de la verdadera grandiosidad de la época Napoleónica autentica [...]»⁵⁰⁸.

Desde el punto de vista de la interpretación, sobre la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvóřak, a cargo de la Filarmonía de Lisboa y dirigida por Ivo Cruz, Francine reclama calidad y no cantidad, diciendo:

«Los metales son deficientes, y el grupo de cuerdas no tienen volumen sonoro, no comunican calor. De hecho los artistas no son, en ge-

⁵⁰⁶ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 10426, 10 de diciembre de 1951, p. 16.

⁵⁰⁷ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 10799, 24 de diciembre de 1952, p. 7.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 7.

neral, profesionales experimentados, por lo cual es necesario encontrar un pulso firme y una cabeza fuerte para formarlos y auxiliarlos. En vez de eso, nos encontramos con una dirección insegura y empobrecida»⁵⁰⁹.

En una perspectiva más positiva, después de la primera audición de la *Sinfonía N° 8 en re menor* de Vaughan Williams escribe sobre el resultado visible en la sala de concierto, asegurando que:

«fue un éxito para el gusto y el placer de todos nosotros, muchos jóvenes verdaderamente bien parecidos y muchos ‘habitués’ de todas las edades»⁵¹⁰.

También sin modestia fue la crítica escrita al estreno de la obra *Mitologías* de Maurice Sandoz en 1956⁵¹¹:

«tres movimientos muy tranquilos y más que banales números que despiertan con mayor angustia, las aspiraciones de tantos jóvenes capaces de tentativas fructíferas si tuvieran patrocinadores»⁵¹².

Como se ha comentado, con anterioridad sus crónicas van desde la descripción literaria, física e intelectual de los músicos, hasta la sala de conciertos, tanto a nivel de público como de arquitectura, proyectando las corrientes musicales del presente en el contexto futuro.

Sobre el ambiente de renovación de la atmósfera musical portuguesa, con pinceladas de un retrato romántico, describiendo el TT como un lugar de:

⁵⁰⁹ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 8651, 27 de diciembre de 1946, p. 5.

⁵¹⁰ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 12228, 20 de diciembre de 1956, p. 14.

⁵¹¹ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 12221, 13 de diciembre de 1956, p. 19.

⁵¹² N de A. Quiere decir que el concierto resultó mal por su bajo nivel compositivo e interpretativo y que muchos jóvenes portugueses podrían lograr mejores resultados si la tuvieran la oportunidad necesaria.

«ambiente atrayente, lujoso sin exagerar, apático, agradablemente iluminado, el fondo del palco con buen gusto, la propia orquesta semejante a una gran familia muy unida y bien presentada....»⁵¹³.

Con una proyección cultural nacional, después de un concierto realizado por la agrupación SCDL, y el esfuerzo revelado, Francine dirige una crítica al futuro musical del país:

«Dentro de treinta o cuarenta años, parecerá todo más claro, cuando las corrientes iniciadas hoy tengan una base organizada, todo parecerá más claro, fácil y espontáneo. Cuántos verán quemada su inteligencia y gastadas sus energías en la ingrata preparación de esos tiempos que todavía, los vemos muy lejos»⁵¹⁴.

Otras críticas abordaban cuestiones tan pertinentes como discutibles, tales como la *Ópera también es Teatro*⁵¹⁵, o la *Interpretación Musical*⁵¹⁶, entre otras. En estas columnas se cuestiona y analiza la problemática vigente y sus preocupaciones.

La primera crítica incide directamente en las representaciones de TSC que centralizaba en esa época la vida elegante, diletante e intelectual, de Lisboa⁵¹⁷.

Comparte con sus lectores los pensamientos más profundos cuando afirma:

«Hemos dudado si poner el título del pequeño artículo en forma de pregunta».

⁵¹³ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 2361, 28 de diciembre de 1928, p. 3.

⁵¹⁴ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 4349, 24 de diciembre de 1934, p. 10.

⁵¹⁵ Esta crónica tiene una fecha de 1955, pero es retomada, en 29 de marzo de 1956, en el mismo periódico *Diário de Noticias (Artes y Letras)* con el título *Velho Tema – Assunto do Dia*, pp. 7-8.

⁵¹⁶ Benoit, Francine, *Diário de Noticias*, Nº 32.122, 28 de julio de 1955, p.8.

⁵¹⁷ *Ibidem*, pp. 7-8.

Expone de forma muy enfatizada su disgusto porque no se diera la audición en Portugal de las composiciones cruciales de Debussy con la obra *Pelléas et Mélisande* y Alban Berg con su obra prima *Wozzeck*:

«quisiéramos ver, pues sólo las conocemos por su discografía y fotografías...Pero no van a ceder tan pronto su lugar a las óperas de otra naturaleza, más híbridas o más espectaculares»⁵¹⁸.

De la segunda crónica, dedicada al tema *Interpretación Musical*, Francine cuestiona primeramente al lector:

«¿Hasta qué punto la obra puede favorecer al intérprete, y el intérprete valorar o invalidar la obra?»

Para la periodista todo es muy discutible cuando la interpretación y el intérprete son aplaudidos, quedándose el compositor en un segundo plano. En realidad, la verdadera disparidad reside cuando el compositor puede:

«[...] revisar, corregir, retocar su obra después de haberla escrito sin otros condicionamientos que su creación: a la vez que cada concertista ejecuta una obra, la vive de nuevo, se sujeta a imprevistos nunca resueltos [...]. Es su tortura; pero también envidiable grandeza»⁵¹⁹.

El campo referente a los géneros musicales citados en el artículo, contempla la Música Orquestal (MO), Música Coral (MCL)⁵²⁰, Ópera (OP), Obras para solistas (OS), Música de Cámara (MC), Música Filarmónica (MF), Baile (B), Música de Concierto (CT) realizada en la década; para el segundo apartado serán tenidos en cuenta los compositores y las obras citadas a lo largo del estudio.

⁵¹⁸ Benoit, Francine, *Diário de Notícias*, Nº 32.026, 21 de abril de 1955, p. 6.

⁵¹⁹ Benoit, Francine, *Diário de Notícias*, Nº 32.122, 28 de julio de 1955, p. 8.

⁵²⁰ N de A. En este apartado se contempla la música para voces y orquesta, voces corales.

Constatamos que en la Academia de Amadores de Música de Lisboa⁵²¹, se encuentra una compilación de críticas realizada por la madre de Francine (Doña Marie Victorine Van Gool) reunida en tres tomos y con varios cuadernos⁵²²; no obstante, no es posible acceder a estos fondos pues los documentos se encuentran a la espera de un futuro traslado. A partir de este estudio, es posible observar que hay varias críticas que no están identificadas como suyas, pero se pueden atribuir a Francine, o tratadas como tal, una vez que aparecen en el catálogo realizado por su madre.

Se completa el presente trabajo sobre su labor periodística, con otros comentarios musicales de los años 70, publicados en el periódico *A Capital*, con el pseudónimo de Arcainta Valongo⁵²³.

Las críticas musicales de los años 1927, 1943 y 1955 no están firmadas; pero a pesar de no presentar identificación, han sido tenidas en consideración una vez que la autora afirma haber iniciado su actividad en 1925 y complementan la información con balance de la actividad musical.

Otro caso particular se dio con las críticas de 1933 y 1951, que si bien no son un balance anual las hemos considerado para el estudio, dada la importancia de su contenido.

⁵²¹ La catalogación del presente material se encuentra compilado en la AAML.

⁵²² Al cuaderno numero 1 corresponden cuatro pastas: la 1ª (1930-47) con 68 folios, la 2ª (1931-38) con 72 folios, la 3ª (1919-31) con 38 folios, esta presenta solamente crónicas de Francine Benoit, la 4ª (1920-30) con 40 folios. Al cuaderno numero 2 corresponden tres pastas,: la 1ª (1938-47) con 77 folios, la 2ª (1938-39) con 36 folios, la 3ª (1938-42) con 29 folios, la 4ª (1920-30) con 40 folios, constituida por artículos de otros autores. Al cuaderno numero 3 corresponden cuatro pastas: la 1ª (1963-66) con 54 folios, la 2ª (1959-63) con 50 folios, la 3ª (1957-59) con 29 folios, la 4ª (1947-56) con 79 folios.

⁵²³ Este pseudónimo surge a partir de la combinación de su nombre **Arcainta** (Francine Benoit) utilizando una A en el final para dar a entender que se trata de una mujer y **Valongo** (Van Gool). Existe otro pseudónimo anterior (1940-42) utilizado en su actividad como compositora Bárbara Catarina (Ver *Concierto para piano y Orquesta*, 1940-42); así como el nombre utilizado para integrar el Concurso de Composición de 1965 –Serena– consultar la obra *Fantasía Suite* (1965) y *Caçador e Princesa* (1966).

4.6.1. La prensa del siglo XX y el Estado Nuevo

El comienzo del siglo XX⁵²⁴ está marcado por la revitalización de la prensa periódica, así como de las revistas, opúsculos y libros, a pesar de algunas leyes restrictivas. Se asiste a un movimiento acelerado de la expresión escrita, la presencia de poetas y romancistas en pequeñas comunicaciones en forma de folletín. Por ese motivo la revolución Francesa despertó la admiración y la inspiración de la prensa portuguesa, lejos todavía, de una perspectiva universal informativa⁵²⁵:

«[...] la escritura se revela más elegante y de calidad generalizada con tendencia a un tipo de pensamiento racionalista y claro, descontando, evidentemente, el inevitable romanticismo de la época⁵²⁶».

En 1902, el investigador y periodista Alberto Bessa⁵²⁷ en *O Jornalismo* nos da cuenta de una sociedad que no tiene condiciones para sustentar un periodismo superior al nivel moral del pueblo, culpabilizando en gran medida a la prensa por satisfacer el gusto del gran público⁵²⁸. Afirma que todavía para

⁵²⁴ N de A. Según Motta Sousa en su estudio sobre *Historia de la prensa periódica portuguesa*, los años de 1897 hasta 1983 confirman que el desarrollo del periodismo está relacionado con causas históricas, demostrando que las crisis de recepción de la prensa corresponden a la I y II Guerras Mundiales (dominada por una prensa puramente descriptiva y generalista que sólo evolucionó para un modelo de análisis solamente en los años setenta) y el crecimiento surge a partir de 1971 y 1980 momentos de cambio en la historia política. No obstante también importa tener en cuenta que los estudios de la prensa periódica se concentraban más en el periodismo regional y local que en la ciudad de Lisboa. Cfr. Sousa, José Manuel Motta e Veloso, Lúcia Maria Mariano, *Historia da Imprensa periódica portuguesa, subsídios para uma bibliografia*, Coimbra: Oficinas «Coimbra Editora Lda.», 1987, p. 30.

⁵²⁵ Martins, Rocha, *Pequena História da Imprensa Portuguesa*, Lisboa: Editorial «Inquérito», L.da, 1941, p. 37 e ss.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 135.

⁵²⁷ Bessa, Alberto, *O Jornalismo: Esboço histórico da sua origem e desenvolvimento até aos nossos dias*, Lisboa: Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso, 1904, pp. 178-179.

⁵²⁸ N de A. Para Isabel Nobre Vargues la prensa diaria nacida a finales del siglo XIX permaneció estancada, en gran medida por sus falta de modernidad y porque el cambio de mentalidad fue un proceso lento. Estos tiempos de cambio, muy agitados políticamente, y con la implantación de la República no minimizaron su acción, pudiendo observarse la lucha trabada entre periódicos monárquicos y republicanos con católicos próximos a la Monarquía y que intentaron combatir la propa-

sobrevivir, el periódico no puede asumir el papel de educador, tiene que ser, como ya había visto Antero de Quental «*el espejo lisonjero del público*»⁵²⁹. Sus palabras son sinceras, la prensa tiene que distanciarse para publicar lo que francamente contribuye al engrandecimiento; al mismo tiempo, los periódicos de caricaturas proliferaron con nuevos adeptos, reflejo del nivel de sus colaboradores⁵³⁰.

Sólo con la proclamación de la República (1910), Portugal vio nacer nuevas publicaciones, disponiendo de una nueva ley que prohibía la censura de las autoridades. Periódicos como *A República* y *O Intransigente* constituyeron las nuevas directrices de referencia, dado que el final de siglo, y la inestabilidad político-social, había visto morir varios diarios por falta de público y de poder financiero.

Entre los años 1912-1932⁵³¹ Portugal pasó momentos aparentemente delicados y de inseguridad política, que convirtieron a la prensa en un medio muy politizado y controlado por el gobierno. Así, el final de esta etapa se produjo el 26 de Mayo de 1926 con el Golpe de Estado, volviendo el país a vivir momentos de inestabilidad. Este proceso, dirigido por Oliveira Salazar, entonces presidente del Consejo de Ministros, motivó la supresión de la libertad de información hasta 25 de Abril de 1974.

ganda antirreligiosa de los republicanos. Cfr. Lemos, Mário Matos, *Jornais Diários Portugueses do Século XX*, Coimbra: Ariadna Editora, 2006, p. 37.

⁵²⁹ *Ibidem*, p. 180.

⁵³⁰ N de A. Sobre la proliferación de periódicos de opinión en el inicio de siglo consultar: Rosado, Nuno, *A Imprensa*, Nº 11, Série C, Lisboa: Ministério da Educação Nacional Direcção-Geral do Ensino Primário, 1966, pp. 111-119.

⁵³¹ N de A. Desde 1912 hasta 1914 han sido promulgados dos leéis durante la presidencia de Manuel Arriaga que consistía en la aprehensión de periódicos que podrían provocar inestabilidad político social. Todo esto provoca una frente progresiva de fuerza, por parte de operarios y republicanos, aumentado significativamente la prensa clandestina, contra los cuales se legisla (23 de agosto 1913) solicitando un registro organizado de todas las publicaciones periódicas existentes.

Las publicaciones periodísticas se configuraban en un régimen totalitario y autoritario, solamente se podían hacer críticas al gobierno por medio de la ironía y la insinuación. Las funciones de la prensa servían a los intereses políticos institucionalizados, retratando la vida de los portugueses (familia, religión), los valores ideológicos pretendidos por el Gobierno, actos oficiales entre otros, llevando a un consecuente estancamiento de la prensa.

Hubo una fuerte censura, cuando se produjo el conflicto europeo de 1914 a 1918, con la participación de Portugal junto a los aliados y que, consecuentemente, tuvo grandes restricciones en la libertad de prensa, promulgándose el Decreto-ley nº 1117 de 30 de noviembre de 1914, que prohibía la publicación de noticias de guerra sin ser oficiales.

No se puede olvidar que una medida como ésta tenía justificación para un país que al lado del conflicto no tenía una posición claramente definida. En este periodo de la Primera Guerra, se viven en Portugal momentos de fuerte controversia entre la Monarquía, la Iglesia y Partido Democrático:

«La apertura del régimen al campo religioso se debe a Vernardino Machado, más sus esfuerzos no llegaron al apaciguamiento interno, todavía más favorable a la Iglesia; será la Dictadura de Pimenta de Castro, iniciada en Marzo de 1915 [...] [éste] había olvidado por momentos la política de guerra y las persecuciones a la Monarquía e Iglesia, pero, en contrapartida, lanzaba todas sus fuerzas contra el Partido Democrático [...]»⁵³².

Al mismo tiempo que Portugal asistía a un periodo de guerra, crecía un sentimiento de inestabilidad, y el anticlericalismo aumentaba entre los republi-

⁵³² Cfr. *A Cenura à Imprensa, Op. Cit.*, pp. 41-42.

canos, como consecuencia de las apariciones de Fátima, mientras que Afonso Costa, del Partido Democrático, se convertía en una figura impopular⁵³³.

De las dos revueltas militares habidas en 1925, en las que tomaron parte los monárquicos, nacionalistas y simpatizantes del autoritarismo italiano y Español, Portugal asistía a la amenaza de un giro a la derecha. El Golpe de Estado de 1926 se dio con el apoyo de todos los opositores al Partido Democrático, con lo que se demostró que la opinión pública republicana y las tendencias radicales a la derecha del Ejército eran incompatibles⁵³⁴. Poco antes de ser desalojado del poder por otro Golpe de Estado, el 5 de Julio de 1926, el General Gomes da Costa publicó un Decreto-ley de Prensa del nuevo régimen, consagrando el principio de libertad y de expresión, pero no significó el levantamiento de la censura⁵³⁵.

Por tanto, con el exilio del General, motivado por un Golpe de Estado, sube al poder el General Oscar Carmona que rápidamente restablece una aparente libertad de prensa, iniciándose un periodo creciente y reformador, intentando restaurar las aparentes libertades oficiales, ganando tiempo para convertir el país en una dictadura militar, hasta 1928. Cuando se pronunció el 28 Mayo de 1926, ya Francine Benoit había iniciado su trabajo periodístico; más concretamente en el *Diário de Lisboa*; no obstante, la capital ya contaba con diecisiete periódicos.

⁵³³ Ley 3238 de 8 de Agosto de 1917 que establece nueva comisión de censura y Decreto-ley 3534 de 10 de Noviembre de 1917 establecía que los servicios de censura ya no dependían del Ministerio del Interior pero lo de Guerra.

⁵³⁴ Cfr. *A Censura à Imprensa, Op. Cit.*, p. 66.

⁵³⁵ N de A. En esta secuencia de hechos, los militares promovieron un nuevo Golpe de Estado a la derecha, con el General Gomes da Costa y aunque ejerció el poder menos de treinta días, la censura impuesta de su ministerio prevaleció hasta 1974.

Los años de 1932-1933 fueron momentos decisivos para el régimen creado por el Golpe del 28 de Mayo. Como afirma Nuno Rocha, citando a Jorge Miranda, la Constitución de 1933 confirma que se trató de:

*«una constitución que no conforma a la práctica política, pero que tiene que llamar a juristas y ciudadanos contra los abusos de poder»*⁵³⁶.

Convencido de que la prensa constituía una amenaza para su gobierno y que *«ésta corrompía la moral y el modo de vida de la sociedad portuguesa»*⁵³⁷, como representante de las buenas costumbres, se promulgó la Constitución de 1933; José Tengarrinha⁵³⁸, define tres momentos importantes en la relación de la comunicación con el poder político y la sociedad: la primera va hasta 1931, caracterizada por filtrar información por agentes del gobierno; la segunda hasta 1950, marcada por la afirmación del régimen fomentando una opinión pública favorable y la tercera con una sola preocupación, de que no se hicieron comentarios desfavorables al régimen, en un momento tan delicado de amenazas internas y externas.

Las intenciones del Estado Nuevo eran las de construir una opinión pública próxima a los regímenes totalitarios europeos, hablamos por ejemplo de Alemania, que seleccionaba a sus colaboradores e Italia, que tenía un código de conducta periodística, lo cual no fue posible en Portugal por falta de estrategia⁵³⁹. El régimen nunca buscó la *«movilización de masas habiéndolas excluido de la participación activa en la vida política»*⁵⁴⁰.

⁵³⁶ Rocha, Nuno, «História do jornalismo português» in *Historia da Imprensa*, Lisboa: Planeta Editora, 1996, p. 105.

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 365.

⁵³⁸ Tengarrinha, José, *Imprensa e Opinião Pública em Portugal*, Coimbra: Minerva, 2006, p. 178.

⁵³⁹ Obsérvese por ejemplo la evolución periodística de 1933: sólo al 40,2% de los periódicos portugueses se podían considerar adeptos al régimen frente al 32,3% de oposición y al 27,5% neutro. Ya en 1945 con el auge de la represión política, 48,2% son declaradamente a favor del Estado

Con la estructuración de una nueva etapa gubernamental y la consecuente reorganización de la censura previa el 11 de Abril de 1933, a cargo de la SPN, estaban creadas las condiciones para asegurar los principios ideológicos y los objetivos pretendidos por el Estado Nuevo. Este iba a elaborar el ideario nacional del régimen, fomentando un consenso, llevando a los portugueses hacia la unidad nacional.

La radio y la televisión funcionaron como vehículos de información y propaganda, dado que proporcionaron una creciente y favorable opinión pública hacia el régimen.

Cuando se institucionaliza el poder político del Estado Nuevo, en 1933, una de sus preocupaciones fue crear apoyos en la prensa escrita que culminó con la fundación, en 1935, de la EN de RDP⁵⁴¹, reforzando la intervención del Gobierno en la comunicación que nombró a Antonio Ferro, director de la EN, cargo que compatibilizó con el de presidente del SNI.

Las nuevas directrices del Estado Nuevo se centraban en dar a conocer una formación política pública asentada en una cultura popular tradicional de masas. Es por este motivo que en 1945 se lanzan nuevas estrategias en defensa de la cultura nacional portuguesa, como asociaciones: *Verde Gaio*, *Mocedad Portuguesa*⁵⁴², *Teatro del Pueblo*, el cine portugués, entre otras ya referenciadas en el capítulo de las Tendencias Musicales.

Nuevo y 1,7% osaba desafiar el régimen. Oliveira Marques, A., *História de Portugal*, Vol. III, Lisboa: Palas Editora, 1986, p. 428.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 15.

⁵⁴¹ Emisora Nacional Radio Difusión – fundada en 1935, bajo la dirección de Henrique Galvão.

⁵⁴² Arriaga, Lopes, *Mocidade Portuguesa Breve Historia de Uma Organização Salazarista*, Lisboa: Terra Livre, 1976, p. 82.

La prensa registraba el «*alma nacional*» considerando que la instrucción escolar por si sola no era suficiente, invitando a la población joven:

*«al desarrollo integral de su capacidad física, la formación del carácter y la devoción a la Patria, en el sentimiento de orden, en el gusto por la disciplina, y en el culto del deber militar»*⁵⁴³.

Retomando las líneas de pensamiento, el Estado Nuevo tuvo que fortalecer su legitimidad a través de la prensa, valorando la opinión pública reforzando su acción política, preconizando una actuación represiva de la censura y enfatizando el «*espíritu nacional*».

Sus intenciones fueron llamar a los periódicos neutros o de crítica moderada, seduciéndolos con subsidios y favores; creando periódicos oficiales y no oficiales, conscientes de que la construcción de una red informativa del régimen era el arma fundamental del aparato ideológico. Siendo reconocido, como afirma el intelectual del régimen de Salazar Costa Brochado, en una conferencia frente a las Comisiones Políticas de la Unión Nacional del distrito de Oporto, como una de las mejores del mundo desde el punto de vista moral⁵⁴⁴.

También es importante aludir someramente a la radio y la televisión en este contexto político nacional, a pesar de que nuestro interés reside solamente en las noticias escritas, dado que Francine Benoit dejó testimonio en estos momentos de la situación, utilizando como ciudadana y activista antifascista, la radio, en varias conferencias que pronunció.

En los momentos de fuerte inestabilidad política, la radio sirvió como instrumento generador de acción ideológica y política, puesto que proporcio-

⁵⁴³ Afirmación según palabras de Dr. Carneiro Pacheco, entonces Ministro de la Educación.

⁵⁴⁴ Brochado, Costa, *O problema da Liberdade de Imprensa* (Conferencia realizada no Porto), Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1960, p. 17.

naba un contacto directo y eficaz con los oyentes; no fue por casualidad que la radio funcionara como centro de gravitación de la revolución nacional el 25 de Abril de 1974.

La prensa a lo largo de su desarrollo ha servido al sistema político, pasando por momentos de represiones y censuras, condicionadas por el poder político y las autoridades nacionales. Ciertamente es que entre los años treinta al cincuenta hubo momentos más positivos entre la comunicación del poder con la sociedad, pero fueron muy efímeros.

La forma en que estos dos gobernantes (General Gomes da Costa y seguidamente General Oscar Carmona) vieron y trataron a la prensa tiene aspectos contrapuestos con la visión de Antonio Salazar, dado que para éste último la opinión pública funcionaba como apoyo activo a la construcción de la ideología nacional; también Marcelo Caetano insistía en la idea de que la población debía estar informada según las indicaciones del gobierno de forma atenta y cuidada, abriendo una grieta para la revolución.

Después de la revolución se verificó que la formación intelectual estaba por hacer, dado que la historia del periodismo portugués fue vetada y tuvo siempre asociada a la ciudadanía, a la censura y a la religión durante largos años. Como hemos visto, estos condicionamientos provocaron elevadas tasas de analfabetismo, bajos índices de lectura y poca adquisición de periódicos y cuyo panorama aún se hace patente.

Vista la situación de la prensa portuguesa en la que colaboró Francine Benoit, pasamos a comentar su labor como crítica musical dentro del contexto histórico portugués. El análisis de las críticas están organizadas, como ya hemos dicho con anterioridad, por décadas, siendo la primera de 1925-1934, 1935-1944, 1945-1954, y así consecutivamente.

4.6.1.1. Estudio desde 1925 - 1934

Investigado el año 1925, en que Francine Benoit afirmaba haber iniciado su colaboración asidua en el *Diário de Lisboa*, hemos comprobado que el 31 de Diciembre hay un pequeño balance musical⁵⁴⁵, en el que no está identificada la autora. Sin embargo, fue posible contabilizar la existencia de cuatro crónicas musicales en el mismo año.

La crítica tiene fecha de 28 de Febrero de 1925 y analiza la recepción del *Orfeón Donostiarra*, bajo la dirección de Esnaola, con fuertes aplausos para *Tenebre Factae Sunt* de Vitoria y su brillante ejecución, si bien el concierto de dicho grupo contó con obras de Palestrina, Donostia, Usandizaga y una fantasía española⁵⁴⁶.

⁵⁴⁵ *Diário de Lisboa*, Nº 1452, 31 de diciembre de 1925, p. 1.

⁵⁴⁶ *Diário de Lisboa*, Nº 1194, 28 de febrero 1925, p. 2.

Reproducción nº 18 - Crítica musical de Francine Benoit, *Diário de Lisboa*, 1925.

Con respecto a 1926⁵⁴⁷, la última crónica del año no está registrada, pero fue descrito como un año poco brillante con ausencia de obras principales, con alguna que otra excepción. Fue mayor la tendencia a espectáculos ligeros con alta, baja comedia y farsa⁵⁴⁸.

⁵⁴⁷ N de A. En el periódico *Diário de Lisboa* hemos encontrado otras colaboraciones en los días 28, 24, 22, 20, 18, 16, 15, 14, 13, 11 y 8 de diciembre de 1925.

⁵⁴⁸ *Diário de Lisboa*, Nº 1760, 31 de diciembre de 1926, p. 2.

En la crítica del 29 de Diciembre 1926 hace un comentario del estreno de la ópera *La Bohème* de Giacomo Puccini, destacando la expectativa que depositó en la prestación vocal de Isang Tapales: «*su voz, límpida en extremo, de timbre simpático; su juego facial inalterablemente sometido a la dramatización*». La ópera tuvo un balance muy positivo, junta-mente con los restantes cantantes y la batuta de Puccetti⁵⁴⁹.

Dentro de la década 1925-1934 se puede decir que sólo los años 1927 y 1933 presentan un balance anual; en cuanto a 1927 no se hacen juicios de valor en su crítica, limitándose a darnos cuenta de los acontecimientos significativos del año. Año descrito como animado y progresivo, destaca el interés del público por la música culta, al margen, el «*snobismo*» dominante en la sociedad. Al final de dicho balance se distinguen claramente dos niveles sociales, identificados irónicamente como la élite y el pueblo⁵⁵⁰.

⁵⁴⁹ *Diário de Lisboa*, N° 1758, 29 de diciembre de 1926, p. 2.

⁵⁵⁰ *Diário de Lisboa*, N° 2064, 31 de diciembre de 1927, p. 13.

MUSICA

Animado, progressivo, ainda que sem grandes rasgos. Como todos os anos, as afirmações maiores são as dos concertos de Pedro Blanch e de Fernandes Fão, dois grandes nomes.

A registar: interesse do publico, mantendo-se o culto pela boa musica. Concorrença sincera aos concertos do S. Luis e Gimnasio, á margem do snobismo.

Opera em S. Carlos, no fim do ano passado, com um belo esforço de organização (Ricardo Covões), mas sem exito compensador de publico (misterio por desvendar). O elenco era magnifico. Justiça a quem a merece. A opera recomeçou no Coliseu, com interesse do publico. E ainda houve no Coliseu no meio do ano, outra epoca lirica, bastante satisfatoria.

A registar, como acontecimento notavel: Concertos bethovianos do grande pianista Viana da Mota, que no fim deste ano deu dois belos concertos no Conservatorio Nacional.

Ainda a salientar: três audições de Ruy Coelho, que trabalha e ama a sua arte: três operas: "Inês de Castro", "Freira de Beja", e o "Cavaleiro das mãos irresistíveis". Afirmação nacional no campo da arte.

Realisaram-se muitos e varios concertos, entre os quais os de Musica de Camara, o do professor Tomaz Borba; os dos alunos de Alexandre Rey Colaço e Artur Trindade. Muitas audições particulares, na Academia dos Amadores de Musica e na Liga Naval, entre eles, o recital da poetisa e pianista D. Oliva Guerra, muito valioso, de D. Beatriz Baptista, Cacilda Ortigão, Varela Cid, Paulo Manso, etc.

Esteve em Lisboa a Banda Municipal de Madrid, e este acontecimento teve um enorme interesse publico popular.

Os concertos de Johonn Straus marcaram igualmente, como um acontecimento e um esforço.

O grande professor Francisco de Lacerda, sempre apaixonado da sua arte e do nome português, honrou Portugal no estrangeiro e forneceu ao Governo algumas iniciativas, ainda por aproveitar.

O ano musical, nos seus dois aspectos de "élite" e popular, manteve-se bem. Não ha que descrever, embora fôsse de desejar ambiente mais largo, estímulos mais fortes, compensações mais dignas.

Subraya las iniciativas del compositor Francisco Lacerda quien favoreció la llegada a Portugal de obras extranjeras, así como la audición de tres óperas del maestro y compositor Ruy Coelho, tituladas: *Freira de Beja*, *Cavaleiro das Mãos Irresistíveis* e *Inês de Castro*⁵⁵¹, tenidas como obras de «*afirmação nacional del arte*»; considera de utilidad popular nacional la presencia de la Banda Municipal de Madrid; y por otra parte destaca la afluencia y rivalidad del público en las salas de concierto de TSL y GM⁵⁵².

En la música de cámara, destacan la actividad de Tomás Borba, los alumnos de Alexandre Rey Colaço y Artur Trindade; en cuanto a las iniciativas particulares, se elogió el trabajo desarrollado por la AAML y la Liga Naval; a título particular se realizaron varias audiciones con el buen hacer de los intérpretes: Oliva Guerra, Beatriz Baptista, Cacilda Ortigão, Varela Cid y Paulo Manso.

En el repertorio musical, se menciona a tres compositores que pasamos a presentar en el gráfico siguiente y donde destaca Ruy Coelho como el autor más escuchado, seguido de los conciertos beethovenianos realizados por el pianista Vianna da Motta.

⁵⁵¹ Sobre la obra *Inês de Castro* del compositor Ruy Coelho, Fernando Lopes-Graça hace una crítica donde considera existir deturpación de la obra original con acrecimientos de texto del compositor. *A Caça aos Coelhoos e outros Escritos Polémicos*, Lisboa: Edição Cosmos, 1976, vol. XV, pp. 66-74.

⁵⁵² Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 2064, 31 de diciembre de 1927, p. 13.

Gráfico N° 3 - Compositores destacados en 1927 (1ª década).

En lo que respecta al año de 1933, Francine nos proporciona una visión muy amplia de la actividad desarrollada en el Teatro Nacional y el trabajo como director del maestro René Bohet; sin embargo, aunque realmente no es un balance, en este caso, nos da tanta información que lo tomamos como si lo fuera, si bien se trata del último concierto de la temporada del referido Teatro Nacional en el mes de diciembre, del cual obtenemos la información.

La novedad de esta temporada estuvo en la primera audición de la obra *Four Ways Suite* de Eric Coats:

«se trata de música sincera en que las sutilezas de ritmo y de orquestación no alteran el diseño vigoroso el la arquitectura clara; donde el alma del «jazz», surge sin disfraces en el último movimiento»⁵⁵³.

La autora no apunta nada de especial en el resto del programa que continuó dentro del más puro espíritu romántico, con obras de la última época de

⁵⁵³ Benoit, Francine, *Diario de Lisboa*, N° 3981, 12 de diciembre 1933, p.3.

Beethoven, Schubert y Liszt; mientras que Portugal estuvo representado con el *Rêverie* de Óscar da Silva. Por otra parte, tras la lectura de la crítica completa, sabemos cuales fueron los compositores más escuchados en el resurgimiento de estos conciertos sinfónicos del teatro, los cuales aparecen reflejados en la gráfica siguiente:

Gráfico Nº 4 - Compositores destacados en 1933 (1ª década).

Comentario general de la década

En cuanto a los restantes años, que no presentan un balance anual, es importante destacar la primera audición de obras en 1928, como es el caso de *Cortége et Air de Danse* de Debussy; *Iberia* de Albéniz y *Fuego de Artificio* de Stravinsky que despertó una gran admiración «por las exigencias técnicas y artísticas», a pesar de que, como comenta Francine, podría haber dado lugar a una débil ejecución dada las escasas posibilidades instrumentales, por el contrario motivó un “bis”.

La autora, también llama la atención sobre la necesidad de que se escuche el repertorio coral

«no sólo por la necesidad real de belleza como (y aunque parezca incoherente), la dificultad con que dicho canto coral se iba abriendo paso en la vida musical portuguesa»⁵⁵⁴.

De igual modo sugiere a los músicos que se dediquen a las sinfonías de Beethoven.

Así mismo se congratula con la audición de la obra del compositor João Arroyo⁵⁵⁵, *Marcha de Camões*, reveladora del espíritu compositivo nacional donde:

«el autor fue el primero en quedarse sorprendido con las semejanzas wagnerianas de esa composición, al ser ejecutada por la orquesta»⁵⁵⁶.

Ya en el año 1929, apenas se destaca la primera audición con obras de Respighi y Luizini, no identificando la obra. El estreno de la opera *Khovantchina* de Moussorgsky por la Compañía de Opera Rusa, tuvo lugar el final del año de 1930, como un acontecimiento que despertó, en Francine Benoit, un sentimiento de consternación cuando se produce la elevación de la palabra nacional rusa, al contrario a lo que sucede en Portugal *«magnífica tierra junto al Atlántico»* que parece no querer *«extraer la palabra de un pueblo»⁵⁵⁷.*

⁵⁵⁴ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 2361, 28 de diciembre de 1928, p.2.

⁵⁵⁵ João Arroyo (n. 1861- m. 1930) Hijo del compositor español Francisco Arroyo, se ha dedicada a la arte de componer. Autor de varias obras, fue muchas veces considerado el pionero en la introducción de las tendencias wagnerianas en Portugal.

⁵⁵⁶ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 2368, 28 de diciembre de 1928, p.2.

⁵⁵⁷ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 2983, 31 de diciembre de 1930, p.2.

El año 1931 es descrito por la periodista como un año de pérdidas nacionales e internacionales: la desaparición de Vincent d'Indy y del pianista René Bonet. Ya el año 1934, el último de la década, la autora cita una primera audición de *Czardas* del compositor y maestro Fernando Athos. Se revela expectante ante las audiciones del *Réquiem* de Mozart; la *Pasión Según San Mateo* de Bach y la *9ª Sinfonía* de Beethoven, dirigidas por Ivo Cruz.

En suma, dado que solamente existen en estos diez años dos balances anuales (1927–1933), ha sido necesario consultar una serie de conciertos puntuales y llegar a la conclusión de que los géneros más escuchados fueron la Música de Cámara y seguida de la Música Orquestal, mientras que la ópera fue menos representativa, así como la música de concierto, tal y como se muestra en los gráficos relativos al género y a los compositores citados por Francine Benoit en sus críticas en el *Diário de Lisboa* durante los diez años de análisis.

Gráfico Nº 5 - Géneros musicales más destacados de la década de 1925-1934 (1ª década).

Los compositores más mencionados por Francine a lo largo de sus artículos en la década analizada, son: Beethoven, seguido de Ruy Coelho, éste último compositor y maestro portugués, seguido en igualdad numérica por los compositores que aparecen en la gráfica:

Gráfico N° 6 - Balance de los compositores de la 1ª década (1925-1934).

Concluimos con los aspectos más positivos de la década, el regreso de la ópera al TC en 1927; los conciertos dirigidos por el maestro Pedro Blanch y Fernández Fão; el resurgimiento de los conciertos sinfónicos de los domingos bajo la dirección del René Bohet en 1933; y la inclusión de compositores portugueses en los programas musicales, y concretamente el caso particular de Óscar da Silva.

Como aspecto negativo, la periodista, se lamenta del escaso interés manifestado por el público para acudir al TSC en 1927. Del mismo modo, la autora señala como motivo de preocupación de la década, la escasa audición de re-

pertorio coral y la poca expresión musical que los demás dedican a la lengua portuguesa.

4.6.1.2. Estudio desde 1935 – 1944

Durante los años de 1935-1944 se comprobó que seis de los diez artículos presentaban un balance; relativos al periodo de 1936 al 1939, publicados en la *Revista Portugal*, motivo por el cual nos centraremos más en esta revista pues-to que su colaboración en estos años fue más asidua y es donde encontramos los referidos balances finales.

Reproducción nº 20 - *Revista de Portugal*, 1936 -1939.

Estos artículos, a pesar de tener limitado el espacio en una columna, tuvo la precaución de hacer muchas referencias a lugares, intérpretes, repertorios, orquestas, compañías de ópera entre otras cosas. Sin embargo, investigado el *Diário de Lisboa*, se puede comprobar que no presenta ningún comentario anual, sobre las mismas fechas.

Desde el punto de vista de la crítica propiamente dicha, y referente a los balances de 1936-1939 en la *Revista de Portugal*, los artículos de Francine solamente se limitan a registrar, mayoritariamente, primeras audiciones y el resto de repertorio escuchado. En cuanto a su mayor preocupación fue la de ofrecer una idea global del panorama musical, dejando los temas restantes para una especie de anuario de acontecimientos, que están identificados de forma pormenorizada. Una carta de Francine Benoit a Fernando Lopes-Graça atestigua que ésta sólo había asegurado su colaboración puntual en el periódico:

«[...]Yo ahora que no sé que me embarga, coraje o cobardía, he decidido, de repente, cesar por un tiempo en la escritura de mis ya reducidas críticas. Esto surgió en un momento en que me propuse hacerlo menos superficialmente. Me presento en el Diário de Lisboa, donde la información con pequeñas apreciaciones leves era suficiente para las necesidades del periódico [...]»⁵⁵⁸.

Volviendo al año 1936⁵⁵⁹, la crítica de Francine Benoit comienza por señalar el cierre insólito del TSC, cuando, según ella, existía una mayor voluntad y empeño por parte de las entidades culturales en que la vida musical portuguesa se convirtiera en un espacio más activo y abierto. Según su opinión, en la *Revista de Portugal*, hay una preocupación mayor en interesarse directamente más por los elementos Portugueses intensificando la cultura nacional. Escribe sin reservas, que hay que organizar una lucha, pues el público que acude a las salas de concierto es restringido, puesto que era evidente un mayor consumo del producto extranjero, de manera que destaca la calidad de los músicos y de la música portuguesa como una premisa.

⁵⁵⁸ Carta autógrafa de Francine Benoit a Fernando Lopes-Graça, 5 de junio de 1937 MVF-cpb_034_009.

⁵⁵⁹ Benoit, Francine, «Balanço Musical 1936-37» in *Revista de Portugal*, Coimbra: Imprensa Portuguesa, Vol. I, 1937, pp. 149 y ss.

Como prueba de ello, cita las audiciones que destacamos en el gráfico siguiente:

Gráfico N° 7 - Compositores destacados en 1936 (2ª década).

En este contexto, afirmaba que para una mayoría lusa la música era letra muerta, pues el público manifestó actitudes fingidas o provocadas por el poco interés que la música les ofrecía⁵⁶⁰. Caracteriza este periodo de un «*nacionalismo exagerado*» dado que para obtener calidad se recurre al extranjero:

*«Hay buenos intérpretes portugueses, obras portuguesas, y también un buen público portugués, si bien extraordinariamente escaso»*⁵⁶¹.

A título de ejemplo cita los intérpretes nacionales con reconocimiento internacional como José Vianna da Motta y Guillermina Suggia.

⁵⁶⁰ Benoit, Francine, *Balanço Musical 1936-1937 in Revista Portugal*, Coimbra: Imprensa Portuguesa, Vol. I, 1937, p. 149.

⁵⁶¹ *Ibidem*, p. 150.

En una perspectiva sociológica, y respecto al público minoritario que existía en Portugal, Francine fue inflexible en la crítica, porque *se «necesitaba no solo de los nervios, sino también de la inteligencia»*⁵⁶².

Sobre los Conciertos de los años de 1937 y 1938, descritos en la *Revista de Portugal*, en la capital portuguesa, las observaciones fueron muy breves. Destaca el empeño de la OFL, recién creada, por iniciativa del maestro y compositor Ivo Cruz, para colaborar con la SCDL dirigida por el mismo maestro y la actividad de la OEN, pues según piensa:

*«un solo conjunto orquestal para el divertimento y educación de todos los portugueses capaces de amar la música, era poco, por muy bueno que fuera»*⁵⁶³.

Engrandecía el criterio que coordinaba y orientaba los trabajos de la orquesta siendo los mismos del coro, así se escuchó en esta temporada la *9ª Sinfonía* de Beethoven, considerada por la cronista como:

*«obra sublime, sin especulaciones filosóficas de ninguna especie, es psicológicamente hablando de una gran cantidad de dificultades capaces de inhibir los espíritus lucidos, los más perseverantes»*⁵⁶⁴.

La presentación pública de esta obra contó con la presencia de cuatro cantantes solistas que no eran profesionales Marta Thomas, Brotas Cardoso, Julião Martins y Stella Tavares. La segunda parte del concierto estuvo dedicada a dos arreglos de la obra *La muerte y la Doncella* de Schubert; el *Preludio Nº 3*, la *Danza de los Aprendices* y los *Mestres Cantores de Nuremberg* de Wagner.

⁵⁶² *Ibidem.*, p. 149.

⁵⁶³ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 5423, 24 de diciembre de 1937, p. 21.

⁵⁶⁴ *Ibidem.*, p. 21.

Según Francine Benoit fue una ejecución «*llena de vida, de nobleza, de fulgor, gracias a la buena caracterización [hecha por el maestro] Dr. Ivo Cruz*»⁵⁶⁵, así como la versión portuguesa de los textos cantados como era costumbre, del referido maestro.

Enalteció el atrevimiento y dedicación del maestro en hacer oír obras primas de interés público y señaló el resurgimiento de los conciertos sinfónicos, los cuales hacía ya algunos años que venían perdiendo espacio en la sociedad musical de su tiempo, declarando que:

*«la palabra cultura surge con gran profusión en lo que las dos orquestas pretendían con sus proyectos»*⁵⁶⁶.

A pesar de que el *objetivo del tipo de género cultural era diferente* en ambas orquestas; estamos hablando de la OEN (Orquesta Emisora Nacional) y la orquesta recién creada OFL (orquesta Filarmónica Lisboa), dirigida por el maestro Ivo Cruz.

Francine hizo un compendio de los compositores más interpretados, enfatizando la obra de Richard Wagner. El público puede admirar sin reservas a la artista Rosa Merker, a la vibrante Brunilda de la Tetralogía a la inmortal Iseu, así como a Kart Karmann, de no menos perfecta voz y escuela. Maria Hussa, Paul Schwartz, Maria Motzko, Muzarelli y Velasco despiertan más interés puesto que:

*«tuvieron en sus papeles un equilibrio de conjunto que no quedaba mal la significación de las obras»*⁵⁶⁷.

⁵⁶⁵ *Ibidem*, p. 21.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 21.

⁵⁶⁷ Benoit, Francine, «*Os Concertos em Lisboa*» in *Revista Portugal*, Coimbra: Imprensa Portuguesa, Vol. I, 1937, p. 285.

Como curiosidad, y porque nos muestra la falta de una compañía de ópera, Francine apunta la necesidad de un grupo de artistas residentes en Lisboa, con el fin de integrarse en las representaciones de la ópera extranjera, sin obligación de traer a todos los músicos y cantantes de fuera⁵⁶⁸.

Gráfico N° 8 - Compositores destacados en 1937 (2ª década).

El año 1938, descrito en la *Revista de Portugal*, no se mostró como se esperaba, según la opinión de Francine, sin embargo, se escuchó, con ocasión de los homenajes a Fauré y Ravel, el primer ciclo de nueve melodías *La Bonne Chanson*, a cargo de los portugueses Francisco Lacerda (piano) y la soprano Arminda Correia.

Algunas obras de ese año no constituyeron gran novedad, a pesar de que no dejaron de ser *un tour de force*; *Valse* y *Daphnis et Chloé* de Ravel. También fue recibido con gran aclamación el ciclo de *Sans Soleil* de Moussorgsky. Si bien, el hecho con más impacto del año fue la nominación de Ivo Cruz como

⁵⁶⁸ *Ibidem*. Benoit, Francine, «Os Concertos em Lisboa» in *Revista Portuga*, p. 285

director del CNL, depositándose grandes expectativas en una rápida y urgente renovación musical interna de esta institución, también a nivel artístico.

Así, los compositores más citados en el artículo correspondiente al año musical 1938, Francine Benoit, destacan a Ravel y Beethoven con el mismo número de audiciones, seguidos de Richard Wagner y J. S. Bach, y de menor relevancia Richard Strauss.

Se registra el gran esfuerzo de la SNMC (Sociedad Nacional de Música de Cámara) en presentar, en el TC, la ópera portuguesa *Serrana* de Alfredo Keil totalmente producida por portugueses y dirigida por el maestro luso Fernando Cabral, la obra cumplió su función y manifestación de arte nacional:

«fue especialmente agradable la armonía de conjunto; los intérpretes, todos jóvenes».

Se trataba de una obra:

«escrita por un compositor de un gran talento que nació y vivió un periodo en que el “verismo” se insertaba en el wagnerianismo, siendo por ello de mayor agrado para al público»⁵⁶⁹.

Distingue además en la *Revista de Portugal*, el concierto musical propuesto por el maestro Frederico de Freitas; en este caso se trató de un programa considerado:

«[...] ecléctico donde se atropellaban el bien orquestado, con el poco característico poema sinfónico de Antero de Quental, obra de juventud de Luís de Freitas Branco, para gran orquesta, un “Divertimento” débil de una Partita mixta para orquesta de cámara; dos obras muy conocidas de Ruy Coelho, una “Serenata” de autoría de

⁵⁶⁹ Francine Benoit, «*Os Concertos em Lisboa*» in *Revista Portugal*, Coimbra: Imprensa Portuguesa, Vol. I, 1937, p. 611.

João Figueiredo y algunas páginas de Frederico de Freitas, entre las cuales [se escuchó] una 'Batuca Africana' [...]»⁵⁷⁰.

A nivel operístico se dieron grandes acontecimientos en la Primavera de 1938: con la soprano Toti dal Monte (en su primera visita a Portugal); con la ópera *Tristan e Isolda* y la ópera *Francesca di Rimini* de la autoría de Gabriel Zandonai, presentada por colaboradores italianos y portugueses dirigida por Ângelo Questa.

En lo que respecta a las iniciativas del CCM y SCL, el violonchelista ruso Gregor Piatigorsky conquistó a la cronista, que describe el momento de una «*realidad que hace resplandecer y vibrar todas las fibras del ser*»⁵⁷¹; lo mismo sucedió con la audición del también violonchelista Emmanuel Feuermann, en la SCL, interpretando a Haydn y Stravinsky; así como la joven violinista Guila Bustabo.

Merecedora de su atención fue también la iniciativa llevada a cabo por la Cámara Municipal de Lisboa, con la creación de un espacio alternativo de conciertos en la Estufa Fría, lugar de gran afluencia por parte del público; respecto a los «*programas fueron cuidados pero sin nuevas audiciones*»⁵⁷².

Todavía sobre el final del año musical la escritora presenta un artículo que poco o nada tiene que ver con los balances comunes; hace un listado de conciertos realizados en Lisboa y concluye diciendo que se trata, en gran parte, de producto extranjero, con apenas cuatro audiciones de compositores portugueses, justificando que:

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 611.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 612.

⁵⁷² Benoit, Francine, «A Vida Musical em Lisboa» in *Revista Portugal*, Coimbra: Imprensa Portuguesa, Vol. II, 1938, p. 95.

«Esta pequeña ordenación así tal cual, desprovista de cualquier comentario, expone el estado de nuestra vida musical. Manifestaciones portuguesas, fueron solamente cuatro, una de ellas, de especial relevancia; pero es tiempo de que la situación mejore [...]»⁵⁷³.

Por tanto, lamentaba la falta de condiciones a las que se enfrentaban los maestros, compositores e intérpretes que contaron con la oportunidad de llevar nuestra imagen al extranjero, refiriéndose concretamente a los maestros Pedro Freitas Branco y a Francisco Lacerda.

En cuanto al mérito de las obras de Ruy Coelho, Francine Benoit es muy crítica ya que la audición de la *Sinfonía Camoniana*, afirmando tratarse de una obra de juventud del compositor, impetuosa y dotada de un misticismo sencillo, llamó veinte años antes la atención sobre el joven compositor, pero:

«Desgraciadamente, hasta hoy, no se han confirmado las cualidades del maestro»⁵⁷⁴.

⁵⁷³ N de A. En esta crítica la autora hace una comparación con el movimiento místico-secular Sebastianismo. Este movimiento traduce una especie de mesianismo portugués, retratando la incoformidad de la situación que se vivía, apelando a la salvación de país, llamando a si la resurrección del entonces desaparecido D. Sebastião. En la literatura, esta corriente fue retratada por el poeta Fernando Pessoa, en la obra *Mensagem* que admite la procura incesante de un patriotismo perdido. Benoit, Francine, «Os Concertos em Lisboa» in *Revista Portugal*, Coimbra: Imprensa Portuguesa, Vol. II, 1938, p. 266.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 268.

Gráfico N° 9 - Compositores destacados en 1938 (2ª década).

Sobre la producción de 1939, expresa en el artículo de la *Revista de Portugal*, su desconsuelo sobre la falta de organización en la vida musical portuguesa, a pesar de destacar el papel de la pianista Helena Sá e Costa, no solo en Portugal sino también en el extranjero. Sin embargo, considera que para el primer trimestre los virtuosos nacionales realizan pocas actividades, desde el punto de vista artístico, destacando la iniciativa y organización del Festival Wagneriano en el TC; y el Festival Beethoven promovido por la SNMC.

Como referencia nacional, en el campo compositivo, solamente señala las producciones de Frederico de Freitas con la obra *Suite Colonial* y la obra *Homenaje a Fauré* de Armando José Fernandes.

Sobre el intercambio artístico, el Instituto Italiano hizo escuchar *The Boyd String Orchestra*, *The Tudor Singers* dirigidos por Cuthbert Bates; a su vez, la escuela italiana estuvo representada, por el pianista Guido Agosti con la destacada *Tocata de Respighi*; sobre el Instituto Francés, Francine Benoit destacó al organista Joseph Bonnet.

En cuanto el sentido estético y el surgimiento de las corrientes modernas, la articulista es consciente de que:

«a pesar de que se critica el romanticismo, todavía se concede, voluntaria o involuntariamente gran culto al mismo»⁵⁷⁵.

Este comentario surge a propósito de los conciertos de la SCL y del CCM con la presentación de los pianistas: Walter Rummel, Wilhelm Kempff y del violinista Joseph Szigeti:

«El tormentoso sentido interpretativo de una frase, que en sí no tiene calidad ni de martirio ni de profundidad, pertenecerá al romanticismo caduco, lo que será el caso de un Rummel. La exasperación mórbida de un Ernest Bloch, de quien Szigeti tocó con perfección un concierto con fecha de 1938, es de un romanticismo actual por el lenguaje empleado»⁵⁷⁶.

Pero la gran muestra de innovación fue proporcionada por el *Nuevo Cuarteto Húngaro* con el estreno absoluto en Portugal del *Cuarteto N° 5 de Béla Bartók*; lo cual no sucedió en el CCM (Círculo de Cultura Musical) que, para Francine Benoit, está cada vez más distante de sus objetivos iniciales.

De las distintas obras y compositores mencionados a lo largo de esta exposición los más destacados fueron los que se ofrecen en el gráfico nº 10.

⁵⁷⁵ Benoit, Francine, «Os Concertos em Lisboa» in *Revista Portugal*, Coimbra: Imprensa Portuguesa, Vol. II, 1938, p. 554.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 554.

Gráfico N° 10 - Compositores destacados en 1939 (2ª década).

De los resúmenes realizados de los años 1943 y 1944 se puede asegurar que se trata de momentos bastante positivos en el contexto musical portugués, pues en el año 1943 se registró una importante presencia de maestros e intérpretes extranjeros y una mayor atención de las entidades promotoras de cultura; el medio musical se animó en gran parte por las iniciativas propuestas por el CCM y SCL, sin olvidar el papel desempeñado por la OSEN. Bajo la dirección del maestro Pedro de Freitas Branco, que se mantuvo con gran regularidad en una serie de conciertos, fueron ejecutadas:

«piezas bien escogidas, de su largo repertorio, y otras ofrecidas en primera audición a nuestro medio musical»⁵⁷⁷.

De la crónica del año musical de 1943, ofrece un balance bastante positivo del panorama nacional e internacional, gracias a la actividad de las entidades promotoras de cultura SC y de CCM, organizadora del Concurso de Composición, con premio para el compositor portugués Fernando Lopes-Graça.

⁵⁷⁷ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 7580, 31 de diciembre de 1943, p.13.

Enuncia la recepción de varios maestros internacionales entre ellos, elogia a Arthur Honegger, así como la presencia de la Orquesta Filarmónica y de Cámara de Berlín. Como era de esperar, la ópera estuvo a cargo de compañías extranjeras, tanto alemanas como italianas, con sólo un estreno portugués en TSC. Dado que se trata de un balance muy puntual de compositores no se mencionan obras que destacaran a lo largo del año.

Gráfico N° 11 - Compositores destacados en 1943 (2ª década).

NO MUNDO DAS LETRAS

Balanço literário do ano de 1943

Publicaram-se mais livros?

Publicaram-se melhores livros?

Se um balanço do ano literário se pudesse fazer pelos métodos usados no comércio, talvez não fosse difícil dizer aqui com relativo rigor qual o activo e o passivo das letras portuguesas durante o ano que vai findar. Arraço das crónicas literárias que escrevi, pode dizer-se registamente, todas as quantidades de livros que entre nós se publicaram em 1943, não me dá a impressão de que entre nós se publicou. Certo é, no entanto, que nem tudo pode ler, nem tudo pode julgar. Pouca emboca, a nossa produção literária ultrapassa em muito as disponibilidades em tempo e compreensão de um só crítico literário. Por isso mesmo, ao volver olhos para as obras que me vieram às mãos durante este ano, verifico que muita coisa me não foi dada ler e por isso muita coisa me não é dado julgar. O balanço sucinto que vou empreender, portanto, por conseguinte, das deficiências da minha leitura e da limitação da minha compreensão. Não se trata de um balanço de actividade literária nacional, mas de um golpe de vista daquilo que eu próprio li.

Publicaram-se mais livros este ano? Parece que sim. Publicaram-se melhores livros que os anos passados? É difícil dizer. A verdade é que não faltou durante estes doze meses quem clamasse contra os excessos editoriais do país. Com razão! Sem razão nenhuma. Se se publicam mais livros, é porque há mais quem lê. O público leitor não está em condições de escolher senão os livros que se publica de primeira ordem. Por isso, onde é que se viu uma literatura em que apenas se publicassem obras-primas? O que importa não é que tudo quanto se publica seja bom, mas, sim, que o público leitor se encontre em condições de escolher criteriosamente entre o muito que se publica o pouco que vale a pena ler. E, no que reside o índice cultural de qualquer povo. Infelizmente, o nosso país não está em condições de escolher senão os livros que merecem ser lidos. Se a sua cultura o não ajuda, muitos daqueles que poderiam e deviam contribuir para a melhoria dos seus principais responsáveis de cada um dos departamentos de cultura não sabem escolher. Não sabem escolher, com escusas e excepções, a grande imprensa parece ignorar a vida literária nacional, não admira que o público não saiba escolher os livros que lhe convêm.

Uma coisa se pode dizer já com segurança. De um o número dos poetas líricos e suba o dos romancistas. Como natural consequência, melhorou o nível da ficção nacional. O nível da poesia não baixou. Pelo contrário: publicaram-se mais e melhores. João de Barros redobrou o seu volume poético que andavam dispersos por vários. A sua personalidade ficou, assim, mais visível dentro dos limites naturais a qualquer personalidade. Alguns poetas modernistas apegaram a lira e mostraram-se enamorados das velhas formas poéticas de que andavam forçados. Alberto de Sousa, na *Fonte*, depurou e cresceu. Cabral do Nascimento renovou-se e virou nos versos do seu *Causticismo*. Castilho mostrou manter o nível agreste da sua poesia tumultuosa. Homem de Melo harmonizou o seu *Pecado*. Há poetas novos que se exibem em novos livros, como Tomás Kin ou Rui Chã. José Régio vai buscar os seus poemas às fontes de Deus e do Diabo. Jorge de Sena revelou-se complicado e denso em *Peregrinação*. Cândido Guerreiro afirmou-se sonetista magistral em *As Tuas Mãos Misericordiosas*. E, há dos fins de 1943, Fernando Pessoa derrama sobre todo 1943 a luz altíssima das suas *Poesias*. Menos livros de versos, mas bons livros de prosa. Alargou-se uma fase de equilíbrio na moderna poesia.

É isso mesmo que se depende da crítica, onde João Pedro de Andrade procura dar como

região *A Poesia da Modernista Geração*. A nossa crítica é cada vez mais segura e ampla, quando não se condena a um doutrinarianismo que lhe nega, a-fim, assento onde ela subrepticamente se quer instalar. Nos dois extremos se vêem afirmações críticas procurando em vão asfixiar a voz independente da verdade literária. Entretanto, Hernani Cidade estuda *Camões* com os seus métodos de professor. Ramos de Almeida traça um perfil de Antero, onde não faltam traços de Ramos de Almeida. Eduardo Scarlati continua a reunir em volume as suas memoráveis críticas estéticas. Em *Casa do Diabo* Manuel Anselmo traz-nos do Brasil a sua *Família Literária Luísa-Brasileira*, com algum trigo e bastante joio. Joaquim Paço de Arcos aborda o problema do romance no seu *O romance e o romancista* e não o faz sem galhardia e experiência patente. Camara Reis divulga algumas grandes figuras literárias.

No romance, na novela e no conto, a nossa produção em 1943 foi brilhante. De todos os lados vimos surgir nomes capazes de arrancar o romance português ao seu marasmo. Alves Redol escreveu o seu melhor livro, *Fuente*. Com ele, ou do seu lado, vimos surgir um romancista da mesma estirpe, Carlos de Oliveira. A sua *Casa na Duna* é uma esperança. Se Fernando Namora, hábito de nível, Manuel do Nascimento, informa e tateia, mostrou-se capaz de grandes obras. Mas, do outro lado, Francisco Costa escreve e publica um romance de uma riqueza psicológica e moral verdadeiramente rara. *A Garça e a Serpente*, é do melhor que se publica durante o presente ano. *Príncipe com olhos de burro*, sátira moral, social e metafísica, prolonga o drama poético do seu autor, José Régio, pelos domínios da ficção, e A. Ferreira Soares, com a sua *Casa Abandonada*, lança um desafio à história do nosso romance lusitano. No conto e na novela, autores que se confundem, vemos Manuel de Silva com uma bela amostra de talento, *O Sino e a Aventura*. Em *Relembra*, Castilho Soriano, e Luiz Forjaz Trigueiros conta com sensibilidade algumas histórias melancólicas em *Alinda há estrelas no céu*. Paço de Arcos escreve o seu melhor livro, *Neve sobre o mar*, e Ramos da Cunha revela-se em *La Jora o sol brilha*. Há ainda Miguel Torga, que não li, com uma novela e Samuel Maia, que vou ler, com o seu livro *Quem não viu*. Um grupo das da novíssima geração renoua numa antologia de contos e poesias, a que dá

o nome de *Modernos Autores Portugueses*, onde o bom se alia ao mau e o razoável ao indecível. Em *Companhia* navegaram alguns escritores de duas gerações, e ao concurso *Procurar* se um romancista concorrem centenas de contistas. Quere isto dizer, que a arte de ficção está a levar de vencida a arte da metificação.

Se nem tudo que se publica no romance e na novela é definitivo ou promissor, a verdade é que já não nos envergonha, como acontecia há muito tempo.

Os generos literários não se definem facilmente. Há muitas obras que ficam no limbo, à espera de arrumação. É o que acontece aos livros de Irene Lisboa, *Esta Cidade e Aparentemente*, belas páginas de observação e interioridade. E *Memórias da Linha de Canteira*, Maria Archer e Gonça Collaço, falam a monografia e a pura literatura. *A Paixão de Pedro Cruz*, do nobre e ativo espírito de artista que é Afonso Lopes Vieira, em 2.ª edição, fica entre a poesia e a história. *Falar por falar*, de Olavo de Eça Leal, inaugura um genero de que falaremos breve. *O Pátrio e a Nação*, de Joaquim Mattos, dá a mão ao pensamento e à oratória, e Aquilino Ribeiro fala dos *Arde dos nossos arde*.

A par da literatura original, intensificou-se, entre nós, o comércio das traduções. Nestes tempos em que a Europa é um reduto bélico, Portugal dá recepção pacífica à literatura europeia. Publicaram-se este ano mais traduções que antes se publicavam em dois ou três anos de labor editorial. E os grandes nomes da ficção universal fizeram a sua entrada nas estantes do leitor que não conhece as línguas estrangeiras. Não tarda que se vejam os frutos desta sementeira. É possível que o actual florescimento da nossa prosa de ficção já lhe esteja a dever alguma coisa.

Balanço incompleto, parcial, se quiserem, eis o que me foi dado apurar. Não pretendo outra coisa. Olhei para trás e tomei o pulso ao tempo que se esgotou. Aqui fica o meu apuro. Não me admiraria que aqueles que me dizem insatisfeito e severo se surpreendessem com o numero relativamente elevado de valores activos que apurou em saldo de balanço. Afinal, o diabo não é tão mau como o pintam! A crítica só é negativa em face dos valores negativos. Junto aos positivos, torna-se positiva também. Chateaudun tinha razão: «A crítica nunca matou o que deve viver; e o elogio, é, nunca deu vida ao que está condenado a morrer».

JOÃO GASPAR SIMÕES

AGENTES DEPOSITÁRIOS EM LISBOA

ADELINO & LOPES, L.D.A.

8, LARGO DA TRINDADE, 8—Telefone 2 1260

Agentes depositários no Porto

EDUARDO DA COSTA DIAS, L.D.A.

RUA DO BONJARDIM, 217—TELEFONE 7879

Maestro Malcolm Sargent

O ano musical

revelou-se fértil de actividade

O ano musical pode assinalar-se por uma actividade digna de maior relevo, tanto pela actividade dos nossos próprios meios, como pela visita de algumas celebridades de categoria mundial. O melo animou-se em grande parte devido ao espírito empreendedor das personalidades que orientam e animam o Circulo de Cultura Musical e da Sociedade de Concertos de Lisboa.

O nosso principal núcleo musical—a Orquestra Sinfónica da Emisora Nacional—esteve, pode dizer-se, à base das melhores iniciativas. Sob a direcção de Pedro de Freitas Branco, manteve com grande regularidade a sua serie de concertos, em que foram executadas peças de melhor colheita, do seu largo e opulento repertório, e outras dadas em primeira audição para o nosso meio. A esta obra continua, porfiada—um núcleo estável e bem orientado, formado com o melhor que temos—se deve um grande alento no âmbito da musica. Pedro de Freitas Branco tem sido um corajoso renovador. As suas duas viagens à Itália e à Inglaterra, onde foi reger concertos, não podem esquecer-se nesta breve resenha.

Ao mesmo tempo, vieram ao nosso país algumas celebridades, principalmente chefes de orquestra da maior consagração, entre ellas alguns dos mais célebres contemporâneos alemães. E o famoso holandês, Menckberg, o suíço Arthur Hoesewer, o inglês sir Malcolm Sargent, que, conduzindo a nossa Orquestra Sinfónica Nacional, obteve, em Lisboa e no Porto, o maior êxito musical do ano. As orquestras Filarmónicas de Berlim e de Câmara de Berlim fizeram avistalar, também, a sua passagem, com reconhecimento para o alto nível técnico e artístico dos seus elementos.

Tivemos, como de costume, a imprecisa obra italiana: tivemos, outra alemã—a Companhia de Ópera do Estado—que nos deu uma visão grandiosa da solene construção wagneriana; e tivemos, finalmente, opera portuguesa, nos festivais organizados em comemoração do 150.º aniversário do Teatro de São Carlos.

Nesta resenha por alto, vale a pena citar ainda a actividade do Circulo de Cultura Musical, promovendo concursos de composição, que, este ano, serviram para que se reafirmasse a existência de Bernardo Lopes Graça como uma das mais pujantes e promettoras personalidades da nossa literatura musical contemporânea.

ANGELO PEREIRA

«Barmann» e Proprietário do

Negresco

Telefone 29583

Cumprimenta os seus Exm. Clientes e amigos, desejando-lhes festas felizes e um novo ano cheio de felicidades.

ANGELO PEREIRA

«Barmann» e Proprietário do

«York-Bar»

RUA SERPA PINTO, 17-F—ao Chiado

Telefone 2 7703

Cumprimenta os seus Exm. Clientes e Amigos, desejando-lhes festas felizes e um novo Ano cheio de felicidades.

Ya en 1944 se desmarcó con un relato pormenorizado y descriptivo; aquí, la autora utilizó un nuevo criterio de exposición escrita, subdividiendo la crítica en cuatro apartados: el primero *De Febrero a Abril*; el segundo *De Abril a Mayo*; seguido del titulado *Filarmónica de Madrid* y finalmente *Filarmónica de Lisboa*.

Como escribiera en el *Diário de Lisboa*, «El año musical fue de gran actividad pero no resolvió el problema de los conciertos populares»⁵⁷⁸, por ello la periodista compara al término del año lectivo de 1944, el escaso interés por los conciertos, destacando el hecho de que las temporadas se inician en el Otoño y se hacen cortas. Esta reseña nos muestra algunos programas de aquel momento, tal y como sucede con:

«[...] los espectáculos de Verde Gaio en Gulbenkian y San Carlos, por ejemplo. Todavía, la única partitura nueva llevada a escena fue la obra de Federico de Freitas sobre argumento de António Ferro-*Imagens da Terra e do Mar* escuchada en enero»⁵⁷⁹.

La insuficiente actividad de la SCL, se debe a la coyuntura mundial que afectó a las artes y a la música del país, aún así, el TSC tuvo la oportunidad de presentar a un joven pianista húngaro Géza Anda de notable interés; el *Quinteto Nacional Español de Música de Cámara* y el *Cuarteto Schneiderhan de Viena*.

Del mismo año son las recepciones de *Catavento* de Claudio Carneiro; la Suite de la obra *D. Serpiente* de Casela, la *Sinfonía* de Howard Hanson, la *Fantasia para piano y orquesta* de Debussy y la *Sinfonía de Réquiem* de Benjamin Britten.

⁵⁷⁸ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N°7938, 30 de diciembre 1944, p.23.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 23.

Sobre presentaciones extranjeras en el campo de la ópera escribe:

«Volvieron a formarse partidos con el estreno de [Giacomo] Lauri Volpi que cantó un aria de la *Tosca*, y *Manon de Massenet*. Mercedes Capsir abordó el género nítidamente lírico, con *Butterfly*, dando continuidad al entusiasmo de todo el público»⁵⁸⁰.

Para Francine, la temporada se caracterizó por una gran diversidad operística, perteneciente al periodo Clásico y romántico, tales como: *El Barbero de Sevilla*, *Rigoletto*, *Pagliaci*, *Cavaleria Rusticana* y *Fausto*.

Sobre la actuación del CCM Francine comenta que en Abril se verificó una actividad más animada, con la Orquesta Sinfónica de Madrid, interpretando *Sinfonía Sevillana* de Turina y *Concierto de Estío* de Joaquín Rodrigo. Este Círculo presentó al maestro finlandés Georg Cchéevoig, cerrando la temporada con la revelación de la cantante Victoria de los Ángeles, de origen catalán, que destacó con su forma de cantar y en el conocimiento de los estilos, bajo la dirección de Napoleone Annovazzi.

Pero las audiciones musicales no sólo se quedaron en lo ya comentado, sino que en septiembre dicha asociación dio a conocer partituras de *Il Combattimento de Tancredi e Clorinda* de Monteverdi, y la *Historia del Soldado* de Stravinsky.

En realidad los conciertos sinfónicos que provocaron mayor sensación fueron los realizados en el TSC y TC, durante el mes de Mayo, con la presentación de la Orquesta Filarmónica de Berlín y no los conciertos de solidaridad.

Mas a la par de estas audiciones, en Lisboa se pudieron escuchar otras obras como *Noche Transfigurada* de Shoenberg, la *Sonata para piano y violín*

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

y la *Sonata con fecha de 1936, n° 1* (flauta y piano) de Paul Hindemith, *Visiões Fugitivas* de Prokofieff y una página dramática de Fernando Lopes-Graça, titulada *O menino Jesus*, todos los acontecimientos fueron responsabilidad de la organización SONATA, lo que dio lugar al siguiente año musical:

Gráfico Nº 12 - Compositores destacados en 1944 (2ª década).

La preocupación del año 1944, fue la falta de conciertos sinfónicos populares, tanto como su periodicidad. Propone una reflexión sobre el problema de la «buena» interpretación en público de la música de cámara, que como podemos ver en el gráfico, sigue teniendo una floja representación. Nuevamente revela la inquietud de ver la OSN compuesta por músicos mayoritariamente extranjeros y que Portugal no disponga de un cuerpo de figurantes sólido para la ópera⁵⁸¹.

⁵⁸¹ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 7980, 30 de diciembre de 1944, pp.23-26.

Comentario general de la década

De las restantes críticas que no ofrecen un balance (1940, 1942, 1943) podemos subrayar una reseña sobre la restauración y reinauguración del TSC, con la puesta en escena de una ópera portuguesa de Ruy Coelho⁵⁸²; así como una crónica curiosa sobre la presencia de músicos extranjeros en Portugal:

«*¡Este bendito rincón está siendo un oasis para tantos que la guerra alejó de sus lugares y de sus cargos!*»⁵⁸³.

También nos da cuenta de haber llegado el momento ideal de conceder el protagonismo a otros instrumentos además del piano y traducir en los programas musicales simplemente lo necesario, para no quitar el sentido fidedigno de la obra⁵⁸⁴.

En definitiva, subrayó como inquietud relevante de la década, la interpretación y audición de la «*famosa buena música*» y las exigencias que de ella pudiesen llegar, como una prioridad, además de una reforma eficaz en el Conservatorio Nacional.

Su mayor deseo, como hemos podido comprobar, fue un cambio rápido en el consumo de música portuguesa, así como la necesidad urgente de ver que los intérpretes nacionales figuraban en las salas de concierto con música contemporánea y en programas de actualidad, enfatizando la dinámica del músico y clavecinista Santiago Kastner y la iniciativa de la pianista Maria da Graça Amado da Cunha; el primero por interpretar piezas de Martin Peerson, la *Sonata N° 1* de Berg, la *Sonata de 1934* de Badings y la *Suite* de Janacek; y

⁵⁸² Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 65000, 26 de diciembre de 1940, p. 9.

⁵⁸³ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 6499, 24 de diciembre de 1940, p. 13.

⁵⁸⁴ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 6864, 31 de diciembre de 1941, p. 9.

la segunda por tener el coraje de haber dado en concierto la *Sonata* de Béla Bartók ya en 1926.

Del resumen elaborado, relativo a los compositores de la década podemos observar el gráfico siguiente como una sinopsis de los más específicos del periodo 1935-1944, donde hemos considerado los tres más representativos de estos diez años, siendo Beethoven el más destacado, seguido de Wagner y por último Ravel; y como géneros más escuchados: la Música Orquestal, seguida de la Música para Concierto, Ópera, Obras Solísticas y la Música de Cámara.

Gráfico Nº 13 - Géneros musicales más destacados de la década 1935-1944 (2ª década).

Menos positivas fueron las conferencias impartidas en 1938, descritas en la *Revista de Portugal*, realizadas en el Instituto Francés y el Secretariado de la Propaganda Nacional donde el interés, según Francine, fue escaso⁵⁸⁵ de acuer-

⁵⁸⁵ Benoit, Francine, «A vida musical em Lisboa» in *Revista de Portugal*, Coimbra: Imprensa Portuguesa, vol. II, 1938, p. 95.

do con la coyuntura política. Sin que se tratara de una crítica personal, y porque la autora se describe como imparcial, léase lo que comentó sobre la composición de Federico de Freitas, *Imagens da Terra e do Mar* en 1944: «*perspectivas regionalistas, a favor del Secretariado de la Propaganda Nacional*»⁵⁸⁶.

Los aspectos negativos de la década fueron referidos con gran seriedad lo que respecta a las contrataciones de músicos e intérpretes extranjeros, lo que confirma que fue poca o nada la audición de repertorio portugués, es un problema, la falta de metodología y organización de la OSEN en virtud de los programas musicales que interpreta.

De los análisis realizados a través de los escritos, se verifica que Francine muestra una posición muy crítica en las consideraciones sobre las obras del compositor y maestro Ruy Coelho calificando su obra como «*llena de “portuguesismos” que repudiamos, sin flaquear, en una sala de concierto*»⁵⁸⁷.

Para concluir, podemos añadir que se realizaron grandes esfuerzos en cambiar la vida musical portuguesa a lo largo de la década, contribuyendo a la creación de un espacio alternativo a los conciertos que sería la Estufa Fría, en 1938; del mismo modo, se creó el Concurso de Composición en 1943, pero no menos importante fue el estímulo que la SMCL, que bajo la responsabilidad del Instituto sirvió para apoyar la cultura de los artistas portugueses (1944); así como las conferencias de la UPP en las que Francine Benoit también colaboró.

⁵⁸⁶ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 7980, 30 de diciembre de 1944, pp.23-26.

⁵⁸⁷ Benoit, Francine, «Os concertos em Lisboa» in *Revista de Portugal*, Coimbra: Imprensa Portuguesa, vol. II, 1938, p. 268.

Gráfico N° 14 - Balance de los compositores de la 2ª década (1935-1944).

Elogió las renovaciones en la producción del CCM y apoyó la iniciativa del Estudio de la Emisora Nacional al crear sesiones pianísticas comentadas, fórmula positiva de contar con la colaboración de varios nombres portugueses. Tuvo elogios para los intérpretes nacionales Helena Sá e Costa y Santiago Kastner y la proyección internacional del compositor Francisco Lacerda y de la cantante Arminda Correia.

Sobre los estrenos nacionales de compositores portugueses se presentó la *Suite Colonial* de Frederico de Freitas y el *Homenaje a Fauré para piano* de Armando José Fernandes. En cuanto a los autores extranjeros, las primeras audiciones fueron un Concierto de Jean Françaix, otro de Pfitzner (1939), *Pretouchka* de Stravinsky. Pero el verdadero acontecimiento musical fue la decisión de la Sociedad de Conciertos (año de 1939, en la *Revista de Portugal*) al presentar el *Cuarteto N° 5* de Bela Bartók, pues para Francine Benoit el públi-

co ha mostrado una actitud irónica⁵⁸⁸, dado el contenido y modernidad de la obra para una platea poco acostumbrada a semejante repertorio.

También los oyentes se pudieron congratular con una temporada de ópera, en el TSL que a pesar de ser poco innovadora, presentó: *Manon*, *La Bohème*, *Madame Butterfly* y *Rigoletto*, con tan sólo un estreno absoluto en Portugal, que sería *Lodolletta* de Mascagni, que para la periodista constituye:

«una gran novedad que nos hace recordar las mejores partituras del repertorio pasado»⁵⁸⁹.

Respecto a los conciertos particulares realizados en Lisboa, por iniciativas privadas, la autora otorga una gran importancia a las primeras audiciones como sinónimo de un buen preanuncio nacional: pasajes de la ópera *Fidélío* de Beethoven y el oratorio *Cristo en el Monte Calvario* de Mussogorsky dejando algunas sugerencias y desafíos a intérpretes portugueses para la exhibición de un repertorio más actualizado.

4.6.1.3. Estudio desde 1945 – 1954

De la década de 1945-1954 solamente dos de las diez críticas presentan balance musical, correspondientes a los años de 1951, 1953. En cuanto al año de 1951 se puede añadir que se trata de una brevísima nota, donde la periodista lamenta, profesionalmente, los acontecimientos personales que le impidieron realizar el balance musical, es decir, la falta de asiduidad a la sala de conciertos, por problemas de salud.

⁵⁸⁸ Benoit, Francine, «Os concertos em Lisboa» in *Revista de Portugal*, Coimbra: Imprensa Portuguesa, Vol. II, 1938, p. 555.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 557.

Cierra la actividad del año de 1951 evocando los principales espectáculos a los que no pudo asistir: dos conciertos de Uninsky en el TT; el concierto de la Orquesta Nacional bajo la dirección de Pedro Freitas Branco, integrados en las conmemoraciones del cincuentenario de las Bellas Artes; la audición del violinista portugués Vasco Barbosa, para a Sociedad de Conciertos; la audición de la colección de *Cantos Tradicionales de la Navidad*, versiones a capella con la dirección de Fernando Lopes-Graça, por el Coro de la AML, en el Teatro Monumental; y además, entre otros, los conciertos de los artistas italianos Pina Pignone, pianista y el violinista Roberto Michelucci⁵⁹⁰.

Afirmó no haber podido completar las consideraciones sobre la Orquesta de Stuttgart (CCM), o la Orquesta de Cámara de Viena (TM), si bien sobre ésta última actuación enaltece la ejecución del *Divertimento* de Bartók.

Las únicas obras referenciadas son el *Divertimento* de Bela Bartók y los *Cantos Tradicionais portugueses da Natividade* de Fernando Lopes-Graça, no constituyendo, por eso, una amplia visión del año musical.

⁵⁹⁰ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 10. 446, 31 de diciembre de 1951, p. 8.

Gráfico Nº 15 - Compositores destacados en 1951 (3ª década)

En cuanto al año 1953, el resumen musical no está identificado por la autora, pero como hemos constatado, que de este mismo día, 31 de Diciembre, hay una columna firmada por Francine, lo que nos hace suponer, por tanto, que el artículo que nos proponemos analizar es de su autoría.

Sin embargo, y para efectos analíticos del año musical, hemos integrado el título *Breve balance musical del año que termina/El teatro, la ópera y el ballet*⁵⁹¹ como un resumen, para entender que sus atenciones están dedicadas a la temporada de ópera del TSC y TC, relacionando maestros, intérpretes y óperas que marcaron la temporada.

En el TSC se estrenó con compositores italianos, las óperas *Nabucco*, *Aida*, *Otelo*, *Manon*, *D. Quijote* entre otras, y bajo la batuta del maestro José Figueiredo, con la compañía de ópera alemana y austríaca; de la variedad de

⁵⁹¹ [Benoit, Francine], *Diário de Lisboa*, Nº 11.163, 31 de diciembre 1953, p.23.

maestros destacó la presencia del portugués Pedro de Freitas Branco, junto a Fritz Rieger, Hugo Balzer y Pellegrini.

Para Francine Benoit, la compañía de ópera italiana dio continuidad a la brillante ejecución de las óperas alemana y austriaca, y en cuanto a Portugal, se presentó la ópera *Ta mar*, de Ruy Coelho, y la obra músico teatral de Marcos de Portugal⁵⁹², *Ouro não compra amor*. Por lo cual, el artículo de 1953 versa sobre la ópera del TC y el TSC, es por ese motivo que los compositores italianos ocupan el primer lugar en las representaciones, seguidos de Mozart y Wagner.

⁵⁹² Marcos de Portugal (n. 1762 – m. 1830) – compositor portugués y chef de orquesta, autor de varias obras religiosas. Como director del Teatro de Salitre se dedica a componer obras dramáticas llegando a representar obras suyas en los teatros italianos.

Pedro Lemos e Lucien Donnat foram com Pinto de Campos os cenotécnicos mais em evidência durante o ano de 1953

Três temporadas de ópera em S. Carlos e no Coliseu

O dr. José de Figueiredo, fiel aos seus propósitos de administrador do Teatro de S. Carlos, inaugurou a temporada de 1953, com a companhia de ópera alemã e austríaca. Cantou-se «Freischütz», de Weber; «A flauta mágica» e «Rápio no serrado», de Mozart; «Samson», de Strauss; «O navio fantasma», de Wagner; «Fidélis», de Beethoven, e, ainda — a abrir a temporada — «Parsifal», de Wagner. Foi uma temporada brilhantíssima, a que ficaram ligados os nomes dos maestros Fritz Rieger, Hugo Balzer, Freitas Branco e Pellegrini, e o dos intérpretes Vilna Lipp, Anton Dermota, Peter Klein, Jorge Dörk, Franz, Klarwein e Margarita Kanney.

A temporada de ópera italiana seguiu, evidentemente, na esteira dos êxitos da companhia austro-alemã. Assim, com grande brilho, se ouviu cantar «Nabucodonosor», «Aida» e «Othello», de Verdi; «Manon», e «Dom Quixote», de Massenet; «Bodina» e «Sansão e Dalila», grandes peças musicais interpretadas por Tito Gobbi, Fiorella Carmen Forti, Tajo, Ramon Vinay, Constantina Araújo, Lucia Kelston e Giacinto Prandelli, sob a direcção dos maestros Oliviero Fabritius e Freitas Branco.

A companhia de ópera italiana, que no Coliseu do Porto não conseguiu interessar o público português, apresentava-se em Lisboa, a 2 de Maio, no Coliseu das Portas de Santo António com um êxito que ficou memorável. Cantou «Cavalleria rusticana» e «Palhaços», «Butterfly», «Barbeiro de Sevilha», «Tosca», «Carmen», «Rigoleto», «Werther», «Lucia de Lammermoor» e «Traviata», sob direcção de Ino Savini e Rino Castagnino. Acima de todos os intérpretes, de alto merecimento, o público de Lisboa conheceu e apreciou a jovem Franca Ottaviani. E, tal como o Verde Gato entrevistara na temporada de S. Carlos, o «ballet» de Margarida de Abreu teve também apreciável actuação na temporada de ópera do Coliseu, a que a Orquestra Sinfónica Nacional deu igualmente, nas três temporadas, uma valiosa cooperação. Só foi pena que, uma vez mais, as montagens, nas duas casas de espectáculos, ficassem tão aquém da evolução que vão acusando os processos de interpretação dos textos musicais.

Fecharemos porém, esta rápida evocação lírica, com uma referência para a reposição de «Tu mar», de Rui Coelho, interpretada em São Carlos por Maria Teresa de Almeida e Carlos Jorge e, no mesmo teatro, «Ouro não compra amor», de Marcos Portugal, e outro de bailado, música e canto, a fechar a temporada lírica nacional, com a Orquestra Sinfónica e o Verde Gato.

Teatro de amadores

O teatro de amadores—referimo-nos, evidentemente, ao que tem verdadeiros intuítos artísticos e não ao que, dentro dos grupos recreativos, não reflectem qualquer tendência de arte—que chegara a criar tão promissoras raízes entre nós, não teve no ano findo um verdadeiro significado plástico e literário. Pode dizer-se que as suas actividades se resumiram à reposição—numa nova visão plástica de Julio de Sousa e Oswaldo Medeiros—da peça de Alfieri, o «Filipe II», e às duas ou três surtidas académicas. Efectivamente, o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra trouxe à Tapada da Ajuda o «Grande teatro do Mundo», de Calderon de la Barca; e o Teatro dos Estudantes da Faculdade de Letras de Lisboa apresentou, no Avenida, «A razão dos outros», de Irandello, ara além deste pouco, há que citar «L'Aiglon», de Rostand, apresentado, no Nacional, por Claude-Henri Fréchet, e a intenção desfeita de representar «A ilha perdida», de Tomás Ribas. O grupo de Oswaldo Medeiros, que devia representar a peça, entrou em discordância com o autor. Para breve, anuncia a apresentação de «O avarento», de Molière.

Lâmpadas **PHILIPS**
Incandescentes e Fluorescentes
RADIO LISBOA, L.^{DA}
Rua Serpa Pinto, 13-A — Telef. 23811

Gráfico N° 16 - Compositores destacados en 1953 (3ª década).

Comentario general de la década

De las ocho críticas restantes, que no presentan balance, Francine comenta conciertos y actuaciones puntuales dando algunos consejos que pasamos a exponer, por un lado se refiere al espacio del Capitolio como un nuevo lugar para conciertos⁵⁹³; considera la presencia del joven Pierino Gamba a quien llama “*pequeño Dios*” una lección de pedagogía y manifestación artística nacional, hay que decir que el joven provocó en el público portugués una reacción sorprendente cuando al final de los conciertos:

*«muchas mujeres lloraron, muchos hombres giraban la cabeza, casi toda la gente se afligió por el alarde de energías propias de un adulto que el joven había demostrado»*⁵⁹⁴

⁵⁹³ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 8295, 29 de diciembre de 1945, p. 9.

⁵⁹⁴ Francine Benoit, *Diário de Lisboa*, 30 de diciembre de 1948.

Por otra parte alude al estreno en Portugal del concierto de [Palmaren], con las obras Lopes-Graça *O Rio*⁵⁹⁵ y las *14 canciones de folclore portugués*, estas últimas, representativas:

*«de la ternura, vivacidad y sensibilidad de un pueblo anónimo y al mismo tiempo tan bien caracterizado»*⁵⁹⁶.

Francine Benoit, tiene clara la idea de que no son necesarias primeras audiciones para que un programa musical resulte atrayente, tomando como ejemplo el presentado por el pianista portugués Sequeira Costa,

*«sobrio, simplemente compuesto por obras muy bien seleccionadas y muy bien ensayadas»*⁵⁹⁷,

Hablamos de repertorios de Beethoven y César Franck, proponiendo al pianista portugués un programa más comprometido.

Por el contrario, también se aprecia, el aspecto negativo de su crítica cuando hace un juicio de valor sobre el estreno de la ópera *Inés de Castro* del compositor Ruy Coelho, descrita, según sus propias palabras, como una ópera de carácter ligero en un «*pseudo estilo de ópera jocosa y de un lirismo pobre*», lamentando el abandono al que están «*abocadas las aspiraciones [de los autores] y la necesidad de edificar un teatro lírico portugués*»⁵⁹⁸.

Del balance musical de la década se deduce que los géneros más comunes fueron la Ópera, seguida de la Música Orquestal, Música Concertante, Música de Cámara y la Música Coral, sin gran manifestación de Obras Solísticas.

⁵⁹⁵ Selim Palmegren (n. 1878- m. 1951) – pianista y compositor finlandés, ha sido alumno de Ansorge y F. Buzón, habiendo cursado también en Italia. La cronista presenta el nombre de la obra en portugués, traducida del francés *Le fleuve* (1913).

⁵⁹⁶ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 10. 083, 26 de diciembre de 1950, p.2.

⁵⁹⁷ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 11. 520, 30 de diciembre de 1954, p.6.

⁵⁹⁸ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 10.779, 4 de diciembre de 1952, p.11.

En cuanto a los compositores más representativos, continuaron siendo Verdi, seguido de Wagner.

El año 1952 se terminó con la primera audición de *Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta* de Béla Bartók y a pesar de la deficiente ejecución, admitió que no se podía haber hecho mejor, no obstante considera que valió la pena por el hecho de no retrasar más la audición de estas páginas musicales. Al mismo tiempo que se escuchó el *Concierto para piano y orquesta con fecha de 1945* de Paul Hindemith⁵⁹⁹, obra que había tardado en llegar a las salas de concierto del país.

También se pudo disfrutar, por primera vez, de las *Nueve Piezas para piano* de Zóltan Kodály, interpretadas por Fernando Lopes-Graça (en el ámbito de los conciertos SONATA⁶⁰⁰) y el *Canto del Destino* de Brahms por el *Orfeón de Pamplona*⁶⁰¹.

De éste año, Francine Benoit escribe en el libro *Portugal Maravilhoso* haciendo mención del *Panorama Histórico Musical*, más concretamente a la música en el *Panorama Actual* (1952), donde comenta que los tiempos presentes están dominados por la creación de la EN, y por la voluntad de contar con grupos corales de nombre⁶⁰², dando como ejemplo la actividad de la SCDL y los años de constante trabajo para hacer escuchar la *Pasión Según S. Mateo* de Bach, así como la *9ª Sinfonía* de Beethoven⁶⁰³.

⁵⁹⁹ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 10. 803, 29 de diciembre de 1952, p.3.

⁶⁰⁰ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 11.163, 31 de diciembre de 1953, p. 22.

⁶⁰¹ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 11. 520, 30 de diciembre de 1954, p.6.

⁶⁰² Benoit, Francine, *Portugal Maravilhoso*, Lisboa: Universo, 1952, p. 460.

⁶⁰³ *Ibidem*, p. 461.

De la actividad musical lisboeta, Francine afirma que existió mucha más música superficial que profunda, poniendo como ejemplo el triunfo del CCM en materia de *celebridades extranjeras y la crisis depresiva*⁶⁰⁴ de la SCL.

Con el TSC, Francine se muestra muy crítica, comentando que desde su reapertura:

«toda la vida lisboeta de cierto nivel, no solo aristócrata, sino también industrial y comercial, -como en los tiempos relatados por Fonseca Benavides⁶⁰⁵ -vuelve a desempeñar su papel en la función»

De este modo daba cuenta de que acogía los espectáculos de la SC, CCM y pequeñas series de conciertos sinfónicos de la EN. A su vez, acusa la recepción de compañías de baile extranjeras y portuguesas que:

«después de la *Rítmica de Francisco Lacerda* insisten en sus esfuerzos, primero, [la compañía de ballet] *Verde Gaio* [...] y después, el *Círculo de Iniciación Coreográfica*, que pretenden afirmar tendencias más europeas»⁶⁰⁶.

Registra con alguna indignación las escasas oportunidades que se le da a los cantantes nacionales en comparación con extranjeros y más concretamente con los italianos.

Confirma la transformación interna del Conservatorio Nacional y la jubilación de su director Ivo Cruz, acentuando el número reducido de matrículas. De la actividad de la *SONATA* destaca la acción cultural dedicada, princi-

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

⁶⁰⁵ Se refiere al libro de Benevides, Francisco da Fonseca, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até à actualidade: estudo histórico*, Lisboa, Typ. Castro Irmão, 1883.

⁶⁰⁶ Cfr. *Portugal Maravilhoso*, Lisboa: Universo, 1952, p. 461.

palmente, a audiciones de obras contemporáneas por intérpretes portugueses que, según Francine:

«auxilian por su convicción colorida el desarrollo de una mayor y mejor comprensión de los tiempos presentes, cargados de esperanza 'malgré tout'»⁶⁰⁷.

Menciona el trabajo de Luis de Freitas Branco como compositor que valoró el modelo idóneo iniciando un periodo más esclarecido y Ruy Coelho como compositor con una producción muy castigada. Se refiere a Jorge Croner de Vasconcelos como un hombre valioso para la actividad pedagógica; de Armando José Fernandes destaca el aumento significativo de su obra compositiva.

En cuanto a las publicaciones, considera *Arte Musical* como una revista de persistencia y la *Gazeta Musical* como una revista de ampliación de horizontes. Se hace eco de los conciertos promovidos por la Cámara Municipal, la sala de conciertos Pavilhão dos Desportos y la Estufa Fría. Destaca la fundación de la JMP como iniciativa prematura para juzgar las obras de los nuevos músicos. En cuanto a las agrupaciones hace distinción de *Polyphonia*, *Orfeón Scalabitano* y *Pequeñas Cantoras de Portugal* (Porto).

Concluye sus observaciones con la expectativa de que a pesar de estar condicionada *por un hecho de orden general, pueden llegar mejores tiempos de un momento para otro*⁶⁰⁸, pues como es sabido, la música culta tiene en Portugal, hasta al momento, poco interés.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, p. 462.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, p. 466.

Obsérvese la representación de la década desde 1945 hasta 1954:

Gráfico Nº 17 - Géneros musicales más destacados de la década 1945-1954 (3ª década).

Sobresalen, como aspectos positivos de la década, la representación de la ópera *Serrana de* Alfredo Keil, por integrar un cuerpo de cantores portugueses lo que aprovecha la cronista para darnos cuenta de los intérpretes portugueses en activo como: Isa Levi, Manuel Mergulhão, José Antonio Teixeira, Edgard de Almeida, todos bajo la dirección del maestro Fernando Cabral⁶⁰⁹.

También destaca la presentación femenina del grupo vocal *Armonía*, en el Conservatorio Nacional con una «buena calidad, diversidad e interés de los pasajes escogidos»⁶¹⁰. Ahora bien, el gran evento de la década fue, sin duda la audición de *Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta* de Béla Bartók.

⁶⁰⁹ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 9012, 30 de diciembre de 1947, p. 9.

⁶¹⁰ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 9727, 28 de diciembre de 1949, p. 4.

Gráfico N° 18 - Balance de los compositores de la 3ª década (1945-1954).

Francine encuentra que siempre se presentan los mismos programas musicales «*no vemos futuro al mundo cultural de acuerdo con nuestra época*».⁶¹¹ Critica, por tanto, el hecho de las entidades responsables que no piensan en la música sinfónica de forma seria, cuestionando sin interrogaciones:

*«Lo que representan estos conciertos populares de directrices tan diversas y ofrecidos de forma intermitente y esporádica»*⁶¹².

Considera menos positivo el concierto integrado en la acción cultural de la Cámara Municipal de Lisboa, denominado como música popular y en el que Francine Benoit distingue *figuras representativas de la sociedad lisboeta, que corresponden a un espíritu de solidaridad independiente del placer musical*; de este modo, la escritora realza el aspecto político y social del que se revisten estos actos; mientras ella se reafirma desprovista de cualquier ideología polí-

⁶¹¹ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 8295, 29 de diciembre de 1945, p. 9.

⁶¹² *Ibidem*.

tica para poder criticar negativamente cada experiencia artística que presencie, así como sus deficiencias *la falta de golpe de vista, de desdoblamiento auditivo, de comunicabilidad y de criterio interpretativo*, a propósito del papel desarrollado por el maestro Ivo Cruz⁶¹³.

La autora está convencida de que la cultura popular y la cultura del pueblo no pueden democratizarse para cumplir misiones. Como también defiende Fernando Lopes-Graça *el producto que se ofrece es nada más y nada menos que pequeñas piezas amables y cantables en lugares comunes*⁶¹⁴, en sustitución de una cultura seria.

Como preocupación de la década apunta la débil escenografía presentada en los TSC y TC provocando el distanciamiento entre las exigencias de la interpretación, de los textos y de los escenarios, siendo evidente la imposibilidad de crear una voz de color lírico nacional, y la verdadera orientación en dirección al interés de musical.

4.6.1.4. Estudio desde 1955 – 1964

Esta década pertenece al cuarto apartado que nos proponemos estudiar, revelándose como el primer grupo de diez años donde el número de balances musicales es bastante significativo. Así, en esta década nueve de las críticas poseen balance musical correspondiendo a los años 1955 y desde 1957 hasta 1964.

⁶¹³ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 9727, 28 de diciembre de 1949, p. 4.

⁶¹⁴ Lopes-Graça, Fernando, «Cultura ou demagogia musical» in *Música e seus Problemas*, ... pp.171 y ss.

Del análisis realizado se infiere que en el conjunto hay algunos aspectos comunes, tales como la poca mención de manifestaciones musicales, mezcladas con una crítica fuerte y frontal, bien sea de carácter positivo o negativo, aludiendo al futuro de las actividades artísticas.

Al presente estado de la cuestión del arte musical y cultural portugués, la autora lo denomina, a veces, *Examen de Conciencia* o *Cosecha* haciendo alusiones al futuro y proponiendo *Simientes* y alteraciones del panorama musical.

De forma puntual y concisa, hemos constatado que el resumen musical de 1955 se mostró muy crítico con relación a las temporadas de ópera, conciertos sinfónicos y producción musical portuguesa. Este año se centra exclusivamente en la repercusión que las obras tuvieron en el público, enumerando algunas composiciones concretas.

Este año musical de 1955 termina muy poco animado, lo que se debe en parte, y según la articulista, a la desaparición de Luis de Freitas Branco y de Artur Honegger.

Por otra parte, destaca la actividad del TSC, espacio de mayor relevancia en la vida musical portuguesa, al que Francine Benoit considera un lugar para:

«privilegiados de la sociedad por su propia riqueza debida a la relativa continuidad en la inversión, para el lucimiento que los patrocinadores»⁶¹⁵.

⁶¹⁵ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 12. 878, 31 de diciembre de 1955, p.23.

Por otra parte, critica el hecho de que este teatro tenga:

«la única orquesta con un funcionamiento regularizado, siendo, sin duda, un grupo de categoría excelente, pero destinado a la clase alta»⁶¹⁶.

Francine piensa que esta situación es poco conveniente, dado que se trata de monopolizar para la ópera gran parte de la temporada, desviando el trabajo de la orquesta de los programas sinfónicos, al tener que acompañar los distintos melodramas; por el contrario, enfatiza el papel del grupo coral y de baile nacional perteneciente al mismo teatro⁶¹⁷.

De la temporada de ópera alemana destaca las representaciones de Wagner de *Tannhäuser* y el *Crepúsculo de los Dioses*; el distanciamiento del público ante la audición de la ópera de Gluck -*Ifigénie et Aulide*- al contrario de lo que sucedió con *Arabella* de Richard Strauss, una ópera bastante brillante con muchos seguidores⁶¹⁸.

En cuanto a la temporada de ópera italiana en Portugal el objetivo de la compañía era ofrecer pocas reposiciones, las novedades fueron significativas pero antiguas, hablamos de la ópera *Penélope* del compositor portugués João de Sousa Carvalho⁶¹⁹, que se hizo representar en lengua italiana. Por lo que respecta al recibimiento de la ópera, Rossini fue el compositor más escuchado de la temporada así como el *Tríptico* de Puccini, obra cuyo estreno absoluto se realizó en Portugal.

⁶¹⁶ *Ibidem*, p. 23.

⁶¹⁷ *Ibidem*, p. 23.

⁶¹⁸ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 12878, 31 de diciembre de 1955, p. 23.

⁶¹⁹ João de Sousa Carvalho (n. 1745 – m. 1798) - compositor muy destacado en la música del siglo XVIII en la música religiosa y ópera.

En este sentido Francine comenta que el *Tríptico* está compuesto por tres obras independientes, desconocidas hasta aquel momento en Lisboa, donde se ofrecen tres caras muy diversas del arte operístico: la neorrealista, *Il Tabarro*; la lírica *Suor Angelica*; y la jocosa, *Gianni Schicchi*⁶²⁰.

Acerca de la temporada del TC, la cronista consideró que la programación no había presentado ninguna innovación y por eso no estaba lejos del repertorio habitual, expresando la necesidad urgente de una compañía de artistas líricos, trabajo ya iniciado por la JMP en el año anterior, todavía sin resultados visibles hasta el momento pero que ha estado al servicio del pueblo.

«El Coliseu no quería que las tradiciones se abandonaran por lo que no se apartó del repertorio habitual»⁶²¹.

A propósito de lo dicho con anterioridad, según la perspectiva de Francine, el grave problema de la vida musical portuguesa residía en el hecho de que las esporádicas audiciones eran mostradas por maestros, intérpretes y compositores extranjeros, que hacían escuchar al público un tipo de obras que no tenían que ver con las necesidades del momento, según su visión profesional:

«el problema portugués era interno, no se resolvía con esas lecciones esporádicas»⁶²².

Tomaba como ejemplo la escasa presentación de programas innovadores, que solamente se podían oír de vez en cuando.

⁶²⁰ Programa musical constituido por tres óperas del compositor Giacomo Puccini. La primera, *Il tabarro* tiene libreto de Giuseppe Adami; la segunda *Suor Angélica* con libreto de Giovacchino Forzano y la última, *Gianni Schicchi*, una ópera bufa con libreto de G. Forzano. Cfr. *Diário de Lisboa*, Nº 12878, 31 de diciembre de 1955, p. 23 *Op. Cit.*, p. 23.

⁶²¹ *Ibidem*, p. 23.

⁶²² *Ibidem*, p. 23.

De este modo, Francine intentaba hacer ver a través del estreno nacional de la 7ª *Sinfonía* de Prokofieff, dirigida por uno de los maestros portugueses mejor preparados, que estaba completamente seguro para dirigir un repertorio sinfónico moderno, refiriéndose a Pedro de Freitas Branco.

Sobre el papel divulgador de los institutos extranjeros en Portugal y academias nacionales, no se comprobó ningún ambiente competitivo; siendo el Instituto Italiano el que proporcionó:

«mayor atracción y atención con grupos de instrumentos de arco donde la tradición demostró estar bien viva, sobre todo en los grupos de cámara I Virtuosi di Roma (en la SCL) y el Cuarteto Húngaro (en el CCM)»⁶²³.

En cuanto a la representación portuguesa en la categoría de Música de Cámara, apenas destacó en la actividad el *Quinteto de Sopros* dirigido por Luis Boulton y la *Academia de Instrumentistas de Cámara* tutelada por Leonor Prado. Sobre el trabajo de la SMC escribió que sería bueno que el concierto de apertura de esa temporada fuera el preanuncio de un año musical de mayor nivel⁶²⁴. De la asociación *SONATA*, que a pesar de su papel interventor en la divulgación de la música moderna, estuvo prácticamente silenciado, opina que se trata de un:

«[...] organismo pro-música moderna, con una relevante hoja de servicios comprobados por la mejora de la cultura intelectual y musical, estuvo casi inactiva. En este sentido, fue importante el programa dedicado a Hindemith cuyo intérprete principal fue Nella Maissa [piano]»⁶²⁵.

⁶²³ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 12878, 31 de diciembre de 1955, p. 23.

⁶²⁴ Leonor Prado (n. 1907 – m. 2007) – violinista portuguesa, inicio sus estudios musicales con Cláudio Carneiro y René Bohet en la ciudad de Porto. Como intérprete recibió varias críticas musicales de Francine Benoit entre otros.

⁶²⁵ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 12878, 31 de diciembre de 1955, p. 23.

En una perspectiva más nacionalista, dedica algunas líneas a la labor de los compositores portugueses, concluyendo su balance musical de 1955 con una referencia al grupo coral *Polifonía* bajo la dirección de Sampayo Ribeiro y el Coro de la AAML, dirigido por el compositor Fernando Lopes-Graça, autor de las versiones populares interpretadas por este grupo, y que culminó en una primera grabación del mismo autor con *18 Cantos Tradicionales Portugueses da Natividade*.

De gran relevancia fueron, a pesar de un panorama poco atractivo, las citas más notables que Francine realizó a los autores portugueses del año: dos *Sonatas* de Filipe Sousa y Luis Filipe Pires, la *Sonata para violín y piano con fecha de 1947* y un elogio a la eficacia del trabajo desarrollado por la Juventud Musical Portuguesa, así mismo con gran presencia de jóvenes en la sala de conciertos⁶²⁶.

Sobre los conciertos sinfónicos, la articulista dice que el pasaje de la Orquesta Filarmónica de Viena bajo la dirección de Karl Böhm, como acontecimiento social debido a que cuando los oyentes pensaban escuchar repertorio agradable el maestro los escandalizó con un pequeño repertorio de música ligera vienesa.

Registra también la presentación de la Orquesta Sinfónica de Filadelfia, bajo la dirección de Eugene Ormandy y la Orquesta de Bamberg bajo la batuta del maestro Joseph Keilberth⁶²⁷.

⁶²⁶ *Ibidem*, p. 23.

⁶²⁷ *Ibidem*

Véase la grafica siguiente, representativa de los compositores mas citados por la cronista.

Gráfico Nº 19 - Compositores destacados en 1955 (4ª década).

por FRANCINE BENOIT

* * *

* * *

* * *

* * *

* * *

FRANCINE BENOIT

353

Lo mismo sucede en 1957, en lo que respecta a obras, intérpretes y conciertos, su visión sobre el año es muy amplia y diversificada; su voluntad se expresa ya en el inicio de la crítica:

*«¡No pretendo que lo que sigue sea una reseña exhaustiva, antes bien una mirada retrospectiva a los acontecimientos más significativos de las actividades artísticas en los que la música ocupa un lugar total o parcial!»*⁶²⁸

El año musical de 1957, no se presentó muy positivo en cuanto a la cultura musical del país, y como tal, Francine Benoit expone su desaliento a las iniciativas y actividades ofrecidas por la programación. Esta crítica, como el propio título indicaba, *La temporada de Música-Conciertos, grabaciones, espectáculos de ópera y Ballet*, tenía la pretensión de hacer patente varias áreas culturales. Se dirige al lector afirmando que las manifestaciones de interés nacional residen en la presencia de música portuguesa, salvaguardando aquellas importaciones que:

*«vinieran a ampliar los conocimientos de los autores portugueses, sobre todo los que pudieron desarrollar posibilidades de expresión y expansión»*⁶²⁹.

De esta forma, se estaba refiriendo a las primeras audiciones que en Portugal aún no se habían escuchado, y que el público y las entidades culturales no estaban acostumbradas a oír, pasando desapercibida, ese tipo de música⁶³⁰.

Del teatro lírico de expresión portuguesa, Francine ve realizado un sueño, dado que por iniciativa de la FCG, los primeros pasos que se están dando en este sentido continúan siendo de utilidad pública. Sobre el consumo de ópera

⁶²⁸ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 12.596, 31 de diciembre de 1957, p.?.

⁶²⁹ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 12.954, 31 de diciembre de 1957, p.21.

⁶³⁰ *Ibidem*.

portuguesa, el año se mostró muy escaso, una vez que la ópera con elementos nacionales constituyó una desilusión, motivada, según palabras de la cronista, por las «*condiciones precarias que no permiten pruebas decisivas*»⁶³¹. Así toma como ejemplo la audición de la ópera *Serrana* de Alfredo Keil y *A Feira* de Ruy Coelho.

El TSC es tenido como lugar de culto y exhibicionismo con predominio de intérpretes de prestigio que *proporcionaban mayor satisfacción a los espectadores que iban en busca de placer y lujo*⁶³². El acontecimiento inédito del año fue para la exhibición del Teatro Nacional Chino de Ópera y Bailado.

El desafío mayor del año 1957, fue la primera audición de la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky, a pesar de que se escuchó tarde, puesto que dicha composición de 1911-1913, llega con retraso a Portugal, al igual que otras tantas obras, de lo que se deduce el oscurantismo de la política cultural nacional. Sin embargo, Francine acentúa positivamente el trabajo desarrollado por los maestros portugueses: Pedro de Freitas Branco, Jaime Silva (hijo) y Silva Pereira.

Las novedades del año que terminaba se centraron en el *Primer Concurso Internacional de Piano Viana da Mota*, la edición de dos discos de música portuguesa con *18 Canciones Populares*, armonizadas por Francisco Lacerda, Artur Santos, Claudio Carneyro, Lopes-Graça, e interpretadas por éste último con la voz de Arminda Correia; Francine registra la importancia de estas grabaciones en virtud del mercado musical mundial, y culpa de su escasa divulgación a los responsables de la cultura musical del país.

⁶³¹ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 12954, 31 de diciembre de 1957, p.21

⁶³² *Ibidem*.

Finalmente, su atención se centra en el baile, más concretamente en la Compañía *American Dance*, dirigida por Simon Sadoff, interpretando repertorios de Purcell, Prilaux Rainier y Gunther Schuller⁶³³.

Al balance musical de 1957, Francine no le concedió una especial relevancia; sin embargo, hemos observado los compositores que merecieron por parte de la cronista una referencia; en el siguiente balance musical, los compositores más destacados por Francine son portugueses:

Gráfico N° 20 - Compositores destacados en 1957 (4ª década).

⁶³³ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 12 954, 31 de diciembre de 1957, p. 21.

A temporada musical

Concertos, gravações,
Espectáculos de ópera
e de «bal'et»

Arminda Correia por FRANCINE BENOIT

Não é bem uma resenha exaustiva o que vai seguir-se, será antes um olhar retrospectivo sobre os acontecimentos mais significativos nas actividades artísticas em que a música a sério ocupa lugar total ou parcial.

Tudo o que seja português por natureza, como criação ou como execução, ocupa muito naturalmente o primeiro lugar no que entendemos ser digno de menção. Mas há também importações que podem equiparar-se ao que valem para nós as manifestações de características portuguesas, isto é, tudo o que venha alargar os nossos conhecimentos, sobretudo se nos ajuda a desenvolver as nossas possibilidades de expressão e expansão.

Avolumouse, neste ano prestes a findar, a expectativa despertada pelos fomentos da Fundação Calouste Gulbenkian. Mas parece que eles não podem substituir a iniciativa ou, pelo menos, a contribuição financeira das entidades oficiais portuguesas, por exemplo, na criação de um centro, ou de vários centros, para a formação e estruturação dos elementos próprios a criar o teatro lírico português. E a vista desarmada não se vislumbra que tenha surgido o mais pequeno indicio de que a tal arte lírica representativa nacional, com que sonhámos, se prepara a dar um passo decisivo. Pelo contrário.

Volto a haver uma que outra tentativa de espectáculos de ópera por elementos nacionais, em condições precárias que não permitem provas decisivas.

A respeito da temporada de ópera em S. Carlos — continua a não fazer-se ópera no Coliseu — não destacamos montagens bem sucedidas nas actuações de cantores de grande e justa fama só servem para proporcionar maior desluzo a espectadores que vão buscar um prazer de luxo. Todavia, apontamos pelo seu valor cultural a apresentação da ópera «Alceste», de Gluck, (embora pouco eficiente); o esforço para «Os Mestres Cantores de Nuremberg», de Wagner (directão de Georg Sebastian); as muito boas estórias de «A filha de Iorio», de Pizzetti, e de «O Consolo», do muito discutido Menotti (directão de Oliviero de Fabritia); e a quase estória da «Kovantchina», de Musorgsky. Foi incluída na temporada uma reposição da «Serrana», de algum modo um marco de altitude na produção operática portuguesa, de Alfredo Keil.

Até ao ponto em que estes trabalhos esporádicos o permitam, foi brilhante o desempenho, inteiramente confiado a elementos portugueses — mas calculamos que foi por qualquer obstáculo irremovível que não se convidou para a direcção o maestro Fernando Cabral, como teria sido justo e acertado. Extra-temporada, mas em S. Carlos, pôde o maestro Ruy Coelho dirigir a primeira representação do seu novo commitment sobre texto de Gil Vicente, «A Feira», em que notamos, a par dos costumeiros exageros de pretensão e atabalhoamento, um esforço de melhor trabalho.

Por enquanto, tão pouco se deu o mínimo progresso na constituição de agrupamentos sinfónicos. Mas ressurgiram os concertos sinfónicos de entrada paga, embora sem função social popular. (Sob esse aspecto de função social, prosseguem os concertos do Pavilhão a sua obra importante, apesar de incompleta).

A série dos citados concertos sinfónicos teve agora o seu desfecho com um soberbo programa — Ruy Coelho dirigido por Pedro de Freitas Branco, a que nos referimos noutra vez. Foram a razoável conta de dez programas, abaralhados por dez concertistas solistas, em que a batuta passou nada mais nada menos do que por oito mãos diferentes. Três componentes desta equipa de chefes de orquestra, com

multo contentamento nosso, são portugueses: Pedro de Freitas Branco, com duas actuações, ambas de especial destaque, tendo-nos dado na primeira a tardia mas valiosa primeira audição da famosa «Estrada da Primavera» de Stravinsky; Jaime Silva (Filho), de regresso de um tempo de estudo de direcção de orquestra no estrangeiro, assim como Silva Pereira, que se abalançou com êxito a dirigir a V Sinfonia de Prokofieff.

Claro, foi muito magra a margem dada à música portuguesa, que muito pouco se apartou de uma timida neutralidade. Foi também fora da série de Ruy Coelho, num programa seu, ultimamente, apresentou a sua «IV Sinfonia Camoneana».

A Sociedade de Concertos de Lisboa, o Circulo de Cultura Musical e a empresa do Tivoli continuam a postos. Nem a Juventude Musical Portuguesa esmoreceu nos seus propósitos, levando a bom fim, entre outros concertos de interesse, o seu ciclo de musica comentada «Evolução da Sonata de Piano». Na actual temporada, deu entre outras duas belas sessões com a audição integral dos doze Estudos de Debussy e os «Ludus Tonalis» de Hindemith, por Nelly Malissa.

Uma novidade sensacional do ano, foi a 1.ª realização do Concurso Internacional de Piano Vianinha da Motta, a que a imprensa se referiu largamente, como devia. Também nestas colunas se concordou em que o acontecimento tinha alcançado o nível que era para desear: as inevitáveis discussões por divergências de opinião não foram além do que se esperava. E o triunfo dos candidatos russos não escaudalizou ninguém.

Outra novidade não menos sensacional, mas por natureza mais recatada, foi o recente lançamento, no mercado, pela casa Valentim de Carvalho de dois discos de musica portuguesa de concertos em gravações long play da His Master Voice: dezotto canções populares portuguesas com harmonizações de Fernando de Lacerda, Artur Santos, Cláudio Carneiro e Fernando Lopes Graça, por Arminda Correia, (canto), e Fernando Lopes Graça, (piano); e a «2.ª Sonata para piano» e «12 canções rústicas portuguesas», também para piano, de Fernando Lopes Graça, tocadas pelo autor. Salta aos olhos a importância destas gravações para a tomada de lugar de Portugal no movimento musical mundial. Até onde o permite a pouca animação dos responsáveis pela cultura musical portuguesa, tem-se alargado cada vez mais o seu âmbito.

«Diário de Lisboa»

Do sr. eng. Carlos Garcia Alves, presidente da comissão organizadora do II Congresso da Indústria Portuguesa, recebemos um officio no qual se diz o seguinte:

«Terminados os trabalhos do II Congresso da Indústria Portuguesa, venho cumprir o agradável dever de agradecer toda a colaboração prestada e o relevo atribuído a esta importante iniciativa pelo jornal que v. tão dignamente dirige.

Na ultima sessão da comissão organizadora do Congresso foi apresentado e unanimemente aprovado um voto neste sentido: ao transmittir a v. o recado a este balcão inestimável que o «Diário de Lisboa» tem vindo a dar, e a propósito do Congresso deu mais uma vez, a tarefa de esclarecimento da opinião publica portuguesa em torno das questões económicas e do progresso industrial, tarefa fundamental no momento presentes.

O «Diário de Lisboa» vende-se ao preço de 100 réis a unidade.

vez mais a fama do compositor três vezes concorrente ao premio unico, anual, do Circulo de Cultura Musical, e três vezes detentor do referido premio. Da consciencia que tem das suas profundas raizes no torrio natal e da propriedade com que emprega os meios técnicos de escrita e de manuseamento da matéria sonora, com que se enriquece todos os dias há 25 anos, são exemplos as «Canções Rústicas para piano» e as poucas canções populares portuguesas que escolheu entre as suas ricas e grandes coleções de harmonizações e versões. A «2.ª Sonata» é das suas obras que mais vezes foi tocada em publico, quer pelo autor quer por Maria da Graça Amado da Cunha, e sempre triunfalmente recebida. Quanto a Arminda Correia, as suas colegas cantoras são as primeiras a reconhecer que criou a mais vernacula maneira de cantar em português, com o mais inteligente e cáldamente expressivo aproveitamento do seu inconfundível timbre de voz. Bem basta que Vianinha da Motta tenha desaparecido sem deixar um testemunho vivo do que foi a sua arte de tocar piano e de interpretar. O concurso a que nos referimos acima ainda recebeu mais do nome de Vianinha da Motta do que o que lhe deu em prestigio lembrado. Não deixou de dar-nos uma comovedora sensação de justiça, mas em nada pôde adiantar para documentar o que a voz dos fideis continua a apregoar.

Volto a gravações em que estivamos a falar, são em si francamente boas.

E só agora temos ensejo de falar de José Limon e da sua American Dance Company. Repetidas vezes fomos visitados por grupos de bailarinos que rivalizam em sensacionalismo de virtuosidade e de conceitos estéticos. José Limon, numa interessante e bem exemplificada conferência de três condensados quartos de hora em S. Carlos, fez a sua profissão de fé e defendeu a sua doutrina, por sinal intensamente realista, violentamente dinâmica. Para a analisar, discutir ou encadear, são necessários conhecimentos profundos de base e extensos de comparação, que nos faltam; mas o que podemos admirar sem reservas, num espectáculo no palco, foi a harmonia da construção bailatória — por momentos pareceu-nos reviver as inescrutáveis construções de grupo do grande bailarino russo como o estruturou Diaghileff, e que só podemos apreciar através da companhia do coronel Basil; a sujeição da técnica, forte subtil, a efeitos emocionais; e, sobretudo, para nós que de musica vivemos, a colaboração estreita e bem realizada da musica, seja ela de classicismo setecentista, seja de Henry Purcell bem coordenada por Simon Sadoff, para «The Moor's paves» que foi para os olhos um puro regalo não estragado, pelo contrario realçado pelo prazer dos ouvidos, seja moderna com sólida construção de musica de camara, como os 4 claramente delineados andamentos, para pequeno grupo de arcos, de Piatux Hainier, associado ao bailado «Nihl Spell», ou seja expressionista no sentido mais agudo e estreitamente apropriado, como a musica de Gunther Schuller para o bailado que de momento mais nos assombrou, «The Traitors». E os executantes musicos que José Limon traz com a sua companhia são excelentes, a começar pelo já citado Simon Sadoff, director musical da companhia.

E o ano termina com um alieante e para nós inédito espectáculo, em S. Carlos também, de uma companhia apresentada com o titulo de «Teatro Nacional Chínês e Ópera e Bailado», de que nos ocupamos ontem.

En los años de 1958 y 1959 respectivamente, se expresaron características muy similares, tales como franqueza y sinceridad por parte de Francine revelándose más el aspecto personal y emocional como condicionantes de su actividad profesional. En la primera crítica, la autora habla sobre su colaboración en el *Diário de Lisboa* describiendo las dificultades de su vida profesional, dado que el trabajo no le proporcionaba una solvencia económica, de ahí el título del artículo *Examen de Conciencia*.

El año 1958 fue poco propicio a los acontecimientos musicales, pero por otro lado, resultó bastante crítico. Como consecuencia, Francine Benoit sólo registra las audiciones de *Così fan tutte* de Mozart y *El Príncipe Igor* de Borodine, esperando con grandes expectativas el año musical de 1959, con la audición de *Wozzeck* de Alban Berg y *Pelléas et Mélisande* de Debussy.

Desde un punto de vista particular, Francine inicia su primer artículo de 1958 con un mayor desahogo personal y descriptivo sobre lo que es su vida y la actividad de un periodista, compartiendo con sus lectores que su vida es una lucha constante y que su actividad profesional fue el bien máspreciado que conquistó.

Se autoanaliza cuando expone los motivos de la falta de puntualidad de su columna musical en el *Diário de Lisboa*, con la excepción de los espectáculos de ópera a la que calificaba de «única actividad sagrada que [el Diario] se comprometió a respetar a tiempo y horas»⁶³⁴.

El objetivo de su columna era realizar un retrato fidedigno del movimiento musical, buscando siempre alguna cosa que tuviera importancia para la sociedad musical. Deja bien claro que la aparición de pequeñas noticias musicales no están escritas por ella y asume que su inconformismo tiene lugar cuan-

⁶³⁴ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N°12954, 31 de diciembre 1958, p. 21.

do se trató de concertistas noveles o de artistas nacionales, eventos a los que no había podido asistir, afirmando que le molestaba no haber acudido a actos musicales significativos. De la interpretación de las críticas, hemos observado, desde el principio, que las crónicas que informan solamente de las actividades musicales, no contienen ninguna opinión particular de la escritora, mientras que las otras, de las que hace balance, están tratadas con un carácter personal.

Esta crónica de 1958, solamente viene a confirmar nuestras lecturas de las críticas musicales en cuanto a su presencia en las salas de conciertos, sabemos que Francine cumplía con un compromiso moral e intelectual, tenido como una responsabilidad con la mentalidad cultural y musical nacional. En esta crónica, con el título *Un año de música -Examen de Conciencia- una exclamación -Perspectivas-*⁶³⁵, la periodista se desmarca de su postura frente a las salas de conciertos, afirmando que sus expectativas no eran comunes a todas las manifestaciones musicales, ya que su gran interés se dirigía a los movimientos escolares.

En su opinión, el año musical se caracterizó por la iniciativa de la FCG en la ejecución del II Festival de Música, estableciendo un paralelismo con las aportaciones económicas del Estado:

*«Al Estado no le falta dinero, como piensa toda la gente, lo que le falta, infelizmente para los músicos portugueses, es amor a la música. [De este modo, Francine explica la falta de] formación de una verdadera agrupación sinfónica y la situación creada por la organización de la enseñanza musical portuguesa; y la estructuración de un arte dramático u operístico auténticamente portugués que se pudiese representar en el TSC y que la creación de un Teatro Nacional de Ópera supondría una renovación del repertorio nacional»*⁶³⁶.

⁶³⁵ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N°12954, 31 de diciembre 1958, p. 21.

⁶³⁶ *Ibidem*. Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, p 21

Sobre la organización del CN, Francine propone la preparación musical y teatral de los cantantes portugueses, la creación de una serie de premios para estimular a los artistas, atribuyendo la responsabilidad y la falta de entendimiento a las entidades que tienen los poderes de la Nación⁶³⁷.

Del repertorio oído a lo largo del año 1958, solamente refiere la audición de *Così Fan Tutte* de Mozart y *El Príncipe Igor* de Borodin, esperando con grandes expectativas la primera audición en Portugal de la ópera expresionista *Wozzeck* de Alban Berg y *Pelléas et Mélisande* de Debussy.

Gráfico Nº 21 - Compositores destacados en 1958 (4ª década).

⁶³⁷ *Ibidem.* Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, p 21

Comecar, por uma palavra, de esclarecimento, de desculpa, até. A minha vida de trabalho não é nem simples, nem fácil: não me dá tempo de pensar, de escrever, de ler, de não ser aquelas que possam depender da livre vontade e da estima de várias entidades e indivíduos, que não possam ser remuneradas. E, de qualquer modo, um pouco de tempo, nos de limitado bem-estar está a mercê de circunstâncias fortuitas. Esta confissão não é para desanimar ninguém, mas para alertar a todos para prosseguir esclarecendo que, como músicos, dependendo do que procede, tenho de trabalhar para a comunidade, para a escola, para a música, e certo, porque de qualquer um deles só não receberia nem uma quinta parte do que se poderia receber, se não fosse a vida. Além de que, muitas vezes, nós, os amantes da música, nos encontramos na obrigação

Através desta luta, o mais precioso bem que consegui guardar é a minha liberdade — modestia á parte —, a minha isenção.

desta a pé, não há a mínima isenção. Eu não sou um músico de rua, não sou um músico de feira, nem tenho a vivacidade do relampago. De aí, no meu entender, decorre a minha falta de sucesso. Não tenho as faltas que sou levada a cometer e que venho justificar. Primeiramente, não tenho a capacidade (quanto a mim, não sei se é bastante a meu ver), o atraso que o "Diário de Lisboa" me desculpa, e que os outros não. Depois, não uso uma das desejada pontualidade (quando não estão em causa os espetáculos) e opero com uma pontualidade que não me comprometa a respeitar a tempo e hora. Tudo o restante movimento musical, todo o resto da vida musical, não tem tanto mais que procurar sempre dizer alguma coisa que tenha pensado, que tenha escrito, que tenha previsto sobre os concertos, não me são entregues, nem eu poderia fazer mais nada. Não sei se eu não pudesse igualmente interessar-me. Mas o que mais me frange, e que me dá mais trabalho, são os concertos, principalmente quando se trata de concertistas que primeiro não são conhecidos, e depois é um pianista já internacionalizado como Sequeira Costa que dá

seu sucessor, tradicional momento de inspecção para o próximo passado e o próximo futuro.

nulo e o próximo futuro.
Em finais de Maio de 1958, mais uma vez maior, de 1958, foi o primeiro dia da Festival Gulbenkian de Música. Já parecia bom que se tivessem vindo verificados os primeiros passos de S. Luis e no salão do Conservatório; mas, para nós, os anquilosados, não havia nada de novo, pois era a mesma que se passou no Coliseu, a exclusão da música ali erguida como existências que não tinham clientes sucessivos dum público anónimo, com a noção do lugar inventivo que a música ocupa na existência humana, das suas necessidades e empolgantes expressões. Não foi também pouco significativamente, para nós, a presença portuguesa e para o seu mais categorizado representante, a escolha da música portuguesa para ser apresentada por Nando Lopes Graça para figurar num desses programas, sem outra razão senão a sua importância histórica, quando parece haver evidência o que vale um sólido capital para escudar um critério amor à música, e deus ex machina, a intervenção directa do Estado português, se se a quisesse aceitar. Não é dinheiro, não é poder, não é influência, não é falta ao Estado, será, sim, e muito infelizmente para os músicos portugueses, a ausência de vontade ou falta de amor, de parte dessa entidade que detém os poderes de governar a Nação, se explicita, no entanto, em termos de política cultural, criação dum verdadeiro segundo agrupamento sinfónico, e mais tarde, dum conservatório nacional de ensino musical português, que se traduz acima de tudo pela inconsistência da actual direcção do Conservatório Nacional, única escola oficial de música de Lisboa. Acrescentamos ainda, para agravar a facilidade de resolver, mas o decorrer dos anos agrava as dificuldades, tornando cada vez mais complexo manejar as vai remover.

Mais complexo ainda é, porventura a estruturação duma arte dramática — ópera — representativamente portuguesa.

Há paixões pessoais, e, melhor, agrupamentos mais ou menos autônomos, entre os quais se destaca o esforço da Junta para o ensino musical, que tem tido, em todos os seus esforços, o que nos é grato registar. O Teatro de S. Carlos, por sua vez, continua a aceitar umas infiltrações e a fornecer elementos acessórios de peso, como é o Corpo Coral de Teatro. No entanto, tantas vezes se tem falado na falta duma instituição — que bem podia ser o Conservatório — para a devida preparação musical e teatral dos cantores, e na criação de prémios avultados para estimular os compositores!

para estimular os compositores. O Teatro Nacional de S. Carlos, o que não e ainda bem a mesma coisa do UFA, é representado pela renovação de repertório, o que e sem dúvida, a solução mais adequada para a Europa. Na temporada de 1958, apostamos por alto a maravilhosos partituras de Igor Stravinsky, e a luzida montagem de «O príncipe Igor», de Borodin. E muito mais, a solução para a nossa situação, na próxima temporada de 1959, uma reposição do «Fleissles», que só se resolveu com a apresentação em Portugal da ópera «Wozzeck», de Alban Berg, padrão de excelência, e de uma ópera técnica moderna. Para erguer-se na sua impositiva força e unidade, o teatro de S. Carlos teve que recorrer a uma técnica de dificuldades quase proibitivas: a sua primeira apresentação em Berlim, há 33 anos, necessitou de «muitas dezenas» de ensaios. A execução de uma obra de esta qualidade representada em S. Carlos, está confiada à nossa única orquestra, a qual, sob a batuta de Pedro de Freitas Branco, e que no por si é o melhor exemplo de uma orquestra dos nossos, nacionais.

FRANCINE BENOIT

UM NOVO ANO

En cuanto al año 1959, Francine se decantó por una mayor realidad y simplicidad en la escritura, sobre los hechos musicales portugueses, procediendo a una descripción llena de acontecimientos, aunque muy aséptica, hecho poco común ya que por lo general era una profesional comprometida con sus propias ideas.

Sobre las obras más destacadas, apunta a un gran número de audiciones, pero referenciadas una sola vez. Por ese motivo, optamos por incluir una gráfica de las más citadas, enunciando nombres de compositores de ópera como: Pizetti, Gounod, Berlioz, Gluck, Joly Braga Santos; y de música concertante como Webern, Stravinsky, Franck Martín, Pierre Boulez, Lopes-Graça, este último referenciado dos veces.

En el balance anual de 1959, con el título *Despedida* expresa el deseo implícito de que hubiera más de una orquesta sinfónica y se llevara a cabo una reforma del Conservatorio Nacional, escuela pública que tanta tinta hizo correr en las críticas de Francine Benoit; y sobre cuyos pensamientos escribe:

«Todo eso es un poco más difícil de alcanzar, es más fácil depositar sobre un papel unas cuantas aspiraciones y algunos proyectos, y entonces más vale dar continuidad al aburrimiento...»⁶³⁸.

Como entidad de proyección social es citada la FCG no sólo por la organización del prestigioso festival de Música sino también porque se trataba de una institución que:

«a través de comisiones constituidas con buen criterio venían a reconstruir el patrimonio musical portugués y a editar textos portugueses de música»⁶³⁹.

⁶³⁸ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 13.312, 31 de diciembre 1958, p. 13.

⁶³⁹ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 13312, 31 de diciembre de 1959, p.13.

Consideró en una perspectiva más amplia el regreso de los espectáculos de ópera al TC que con solamente dos de ellas satisfacían las aspiraciones de los aficionados a la ópera y al público de los conciertos de vanguardia. Francine Benoit afirmaba:

«Estamos de acuerdo que con la casa llena de varias repeticiones de espectáculos, podría ser mucho más numeroso el público, para ser verdaderamente grande».

Los compositores de esta temporada, que tuvieron su repetición integral en el TSC fueron Pizetti y Gounod⁶⁴⁰.

Sobre la manifestación de música de vanguardia, portuguesa o extranjera, Portugal la tiene casi circunscrita, a Fernando Lopes-Graça el único que tenía un:

«[...] verdadero y caluroso público, que debía cifrarse en poco más que 500 adeptos; no es mucho, pero representa un porcentaje, honroso que dejaba admirados a los vanguardistas extranjeros que iban a Portugal»⁶⁴¹.

Francine establece una comparación irónica de los adeptos del concierto y del fútbol. Su mayor deseo era haber conseguido una décima parte de lo que se había conquistado con el fútbol.

De forma muy directa y simplista, retrata lo que es verdaderamente la sociedad musical portuguesa:

«Las clases más elevadas de la población lisboeta, constituida por miembros de una sociedad representativa que encuentra en S. Carlos, en el Tivoli y en el S. Luis, un lugar de representación o de negocios,

⁶⁴⁰ *Ibidem.*

⁶⁴¹ *Ibidem.*

y que cuenta, sin duda, con una mezcla de verdaderos amantes y entusiastas de la buena música que disfrutan con la temporada de ópera en el S. Carlos, el Círculo de Cultura Musical y la Sociedad de Conciertos, estando lejos de negar importancia al crecimiento de interés con que se llenan estas salas de concierto»⁶⁴².

Considera la tercera serie de Conciertos de Otoño en el TSC como un sentimiento de ambivalencia cuando lo describe como:

«satisfacción e insatisfacción, sirve a la música y se sirve de ella, tiene proyección nacional y no tranquiliza la sed y nos deja sedientos»⁶⁴³.

Apunta la gran variedad de maestros como un gasto superfluo, pero destaca la audición de algunas obras excepcionales, el caso particular de *Fausto* de Gounod, el *Orfeo* de Gluck, con la presencia de la mezzosoprano Rita Gorr, y la música de cámara con el dúo Mainardi-Zecchi.

Finalmente, el acontecimiento nacional fue el estreno de la ópera *Merópe* de Joly Braga Santos y dentro de los Conciertos de Otoño la vuelta de la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky.

En cuanto al papel de las restantes instituciones musicales no apunta nada nuevo, solamente las primeras audiciones de Webern, Franck Martin, Stravinsky, Lopes-Graça, organizadas por la asociación *SONATA* y la acción JMP, que en la opinión de la cronista, es casi la única institución que hace escuchar a «nuestros tan dispersos y mal protegidos concertistas»⁶⁴⁴; hace alusión también a las iniciativas de la Academia de Instrumentistas de Cámara y el Cuarteto de Lisboa.

⁶⁴² *Ibidem.*

⁶⁴³ *Ibidem.*

⁶⁴⁴ *Ibidem.*

En suma, el año musical se cierra con la edición del disco *Pequeno Canceiro ao Menino Jesus* y *Cantos de Natal* de Fernando Lopes-Graça, obras para voces femeninas e instrumentos y la audición de la *Sonata para piano* de Pierre Boulez.

Gráfico N° 22 - Compositores destacados en 1959 (4ª década).

VIDA MUSICAL

Despedida de 1959

Tantos dias tem um ano — e muitos deles, marcados por uma presença de musica, além dos sonhos que habitam, sem pagar renda da casa, na mente dos melomânicos. Mas não é desta vez ainda que podemos registar factos de mais assinalada importancia, para nós, considerando como tal a criação, ou um projecto viável de criação de um centro de ópera portuguesa, ou, mais modestamente, a criação de uma segunda orquestra sinfónica, ou, mais ambiciosamente, uma reforma devidamente alterçada do Conservatório Nacional. Tudo isso é um pouco mais difícil do atingir do que atrair sobre o papel umas quantas aspirações a alguns protestos, e então mais vale continuar em letargia...

Como obra que achamos de projecção social portuguesa, apraz-nos, contudo, registar a acção da Fundação Gulbenkian. Não só o seu 3.º Festival de Musica atraiu novamente entusiásticas enchentes no Coliseu como a Fundação se está empenhando, através de comissões criteriosamente constituídas, em reconstituir o património musical português e em editar textos portugueses de musica. Estas duas feições de actividades tão importantes para a valorização musical portuguesa encontram-se encetadas apenas, mas a Fundação Gulbenkian já nos deu provas da consistência dos seus propósitos.

Também nos pareceu um ligeiro desanviniamento de um mais largo horizonte o regresso ao Coliseu de espectáculos de ópera. Foram só dois, o «Assassinio na Catedral», de Ildebrando Pizzetti, e o «Fausto», de Gounod, em repetição da apresentação integrada na temporada de S. Carlos, mas tiveram luzimento e não desmentiram a seriosidade do grande publico. Concordaremos em que mesmo que encha repetidas vezes a grande casa, podia ser muito maior ainda o publico, para ser verdadeiramente grande.

Há um certo género de concertos de vanguarda, musica moderna, estrangeira ou portuguesa — quase circunscrita, neste particular, a Fernando Lopes Graça — que tem um publico, verdadeiro e caloroso, que deve cifrar-se pouco mais ou menos em 500 membros; não é muito, mas representa uma percentagem honrosa que deixa admirados os vanguardistas estrangeiros que nos visitam. O «grande publico do Coliseu atinge talvez o numero de 3.000 entusiastas: o que é isso em comparação com os factos da bola — ou do fadinho que se pode ouvir pela rádio, em roupão e de chinelo... Só queriamos que se fizesse pela ópera e pela musica de concerto a décima parte do que se fez, bem ou mal, não é da nossa conta avaliá-lo, pelo desporto favorito)...

As camadas mais elevadas da população lisboeta, constituídas por membros de uma sociedade representativa que encontra em S. Carlos, no Tivoli e no S. Luis um lugar de representação ou de jogo pessoal, e que conta, sem duvida, a mistura, com verdadeiros amantes e amadores de boa musica, são servidas pela temporada de ópera em S. Carlos, pelo Circulo de Cultura Musical, pela Sociedade de Concertos e estamos longe de negar importancia ao recrutamento de interesse com que as salas se enchem. Quanto á 3.ª série de Concertos de Outono em S. Carlos, satisfaz-nos e não nos satisfaz, serve a musica e serve-se da musica, tem projecção nacional e não tem, acalmanos a sede e deixa-nos sedentos. Dez maestros, só para os 11 concertos da série, isto é, sem contar com as notabilidades que pegam na batuta para programas sinfónicos de outras entidades, gastam mais do que enriquecem a nossa unica orquestra, opinião que não lhes recusa por isso o respeito e a admiração que merecem quando servem devidamente a musica de que tomaram a responsabilidade.

Entre toda esta musica de que ouvimos uma enorme parte, não sempre casos sensacionais, quer de grande conjunto, como o quase inédito «Fausto» de Berlioz, que também foi repetido no Coliseu e teve o duplo mérito de contar com a Orquestra Sinfónica Nacional e o Grupo Coral de S. Carlos, ou do mais elevado estilo operático como o «Orfeu», de Gluck, com Rita Gorr, ou da mais pura musica de camara, como a realizam o duo Mainardi-Zecchi. E mencionaremos a estreia mundial da ópera «Mérope», honrosa partitura de Joly Braga Santos, integrada na temporada de ópera de S. Carlos, e, nos Concertos de Outono, a reedição da «Sagração da Primavera», de Stravinsky.

Das várias outras entidades que promovem concertos, nada se salientou verdadeiramente, a não ser «Sonata», que ressurgiu com dois programas em que se impuseram 1.ª audições de Webern, Franck, Martin, Stravinsky e Lopes Graça, e a acção da Juventude Musical Portuguesa, que procura alimmentar o fogo sagrado dos seus numerosos membros, simpáticos por natureza, e onde se fazem ouvir por vezes os nossos tão dispersos e mal protegidos concertistas. Insistiram-se esta temporada as quintas-feiras musicais do T. N. P. no Trindade, mais uma vez para concertistas estrangeiros. E a Sociedade Nacional de Musica de Camara festejou os seus 40 anos com excelentes intenções que aguardam a sua maior concretização.

E apesar da dificuldade com que se fazem notar os nossos bons concertistas nacionais, a Academia de Instrumentistas de Camara e o Quarteto de Lisboa dão nitidas provas da sua vitalidade. Agora, o ano fecha com um feito português — mais um disco, com o «Pequeno Cancioneiro do Menino Jesus» e «Cantos de Natal», por Fernando Lopes Graça, para vozes femininas (execução do Grupo Vocal «Harmonias») e instrumentais; e um feito francês, que constitui um ponto de interrogação sobre o futuro da musica: uma importante parte da 2.ª Sonata para piano, de Pierre Boulez, actualmente o mais legítimo representante da musica serial em França. Pierre Boulez cultiva também a musica concreta, mas a Sonata para piano limita-se a ser serial, e não temos a pretensão de conceber satisfatoriamente a natureza dos elementos de escala sonora e de proporção ritmica com que é constituída; mas apreendemos a sua unidade de concepção, embora exprimindo-se em contorsões por vezes desvalradas; e tomam do piano reflexos metálicos da maior propriedade.

Nos oito «Cantos de Natal» e na suite do «Pequeno Cancioneiro de Jesus», que nada querem de musica serial, evidentemente, uma subtil escrita e sobretudo uma sábia instrumentação casam a rusticidade com a ternura pela criança indefesa e sua mãe.

FRANCINE BENOIT

Inaugura-se no domingo o Palácio da Justiça do Montijo

MONTIJO, 31 (Pelo telefone) — Será oficialmente inaugurado no próximo domingo, ás 15 e 30, o novo edificio do Palácio da Justiça.

Estarão presentes o professor Antunes Varela, ministro da Justiça, — que chegará ao limite do concelho ás 12 horas —, um representante do sr. cardeal-patriarca e o dr. Miguel Bastos, governador civil de Setúbal.

Será oferecido um almoço áquele membro do Governo.

Con el título *Desde lo alto del balcón*⁶⁴⁵, la crítica de 1960 traduce la idea de un fuerte desánimo musical respecto al año en que vive, dando como resultado un artículo poco objetivo, pero ligado relativamente a la información.

Del mismo modo con un enunciado poco habitual *Cosecha y Simientes* se desveló el año 1961 concentrado, esencialmente en cuatro manifestaciones nacionales: la primera en la actividad de TSC; la segunda en el *V Festival Calouste Gulbenkian*; la tercera en la música portuguesa y la última en el *Grupo Experimental de Ópera de Cámara*, grupo recién fundado y que se mostró más interesado por el progreso musical, despertando cierta expectativa en Francine, que siempre había tenido la ilusión de que hubiera un grupo con esas características. De ahí el título del artículo cuyas atenciones críticas del año van dirigidas a los compositores portugueses.

Entrado el año 1960, Francine Benoit traza una crítica inmediata a los espectáculos de la capital. Aclara al lector que los balances de fin de año no coinciden del todo con el fin de la temporada, lo que dificulta el análisis. Empieza la crítica acentuando los conciertos de otoño señalando su gran calidad y destacando la presencia de un gran número de intérpretes portugueses para el *Psalm XLVI* de Florent Schmitt⁶⁴⁶.

El estímulo dado a los compositores nacionales se mostró, como había sido habitual muy débil, muy discutible, presentando como la primera audición el *Concerto para viola d'arco e orquesta* de Joly Braga Santos. En una perspectiva más amplia, describe la ópera en el TSC como:

⁶⁴⁵ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N°13.668, 31 de diciembre 1960, p. 28.

⁶⁴⁶ *Ibidem*. Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, p. 28

«[...] una casi nítida inmutabilidad de demostraciones verdaderamente nacionales, así como portadora de una situación más estable que la música sinfónica»⁶⁴⁷.

Sobre los oyentes en general, Francine apuntaba que varias corrientes de público se presentaban paralelamente o convergían, pero su deseo era ver a un público menos pasivo en conciertos, descritos por la propia cronista como:

«[...] conciertos barnizados, unos francamente buenos, otros de calidad discutible, otros reprobables, a los cuales contribuyeron largamente la [SCL y el CCM]; más activas, más directamente participantes de un movimiento pró-música liberador de representación social y, sobretudo de mundanismo»⁶⁴⁸.

Así, en virtud de esta descripción pasa a detallar:

«Los más acérrimos defensores de la jerarquía social aplauden sin miedo una obra de espíritu aparentemente revolucionario, o irreverente, o indiferente a las leyes comunes: Beethoven, Mussorgsky, Debussy...»⁶⁴⁹.

Para concluir el balance del año 1960 dedica sus atenciones al papel de los movimientos musicales juveniles, cuya acción musical se veía muy condicionada, a veces vista como el pariente pobre de las artes, afirmando que es costumbre decirse que la música está fuera del cuadro de preocupaciones de la población, ahora bien, para Francine Benoit, si este postulado se instala en la sociedad es porque la valoración de la música no fue reconocida entre los demás.

⁶⁴⁷ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 13668, 31 de diciembre de 1960, p.28.

⁶⁴⁸ *Ibidem.*

⁶⁴⁹ *Ibidem.*

Gráfico Nº 23 - Compositores destacados en 1960 (4ª década).

Ofrece como ejemplo la toma de conciencia, hace unos sesenta años cuando se substituyó el solfeo rezado (Método de Freitas Gazul) por el entonado (introducido por Tomás Borba) ⁶⁵⁰, así como la instauración del canto coral en el Liceo, con la aplicación reciente de la música en las escuelas primarias, asunto este todavía en vigor en la enseñanza nacional.

⁶⁵⁰ N. de A. Estos métodos fueron descritos y comentados en el apartado de este trabajo de investigación - 2.3. *Tomás Borba, un pedagogo, una referencia.*

MUSICA

Do alto da varanda

Afinal, arrumando ideias, vemos que o ano musical, como o ano escolar, começa depois das férias grandes do Verão. Um balanço que se faça agora vem a estar partido em dois troços, pertencentes a duas épocas ou temporadas. O primeiro e o segundo troço (sensivelmente mais pequeno) têm algumas características muito diferentes; e não é simples uma análise clara dos exemplos colhidos e dos resultados obtidos sobre os anos anteriores.

Por exemplo: os Concertos Sinfónicos de Outono tiveram todos lugar quase no ultimo trimestre do ano. Estão ainda muito perto de nós, e facilmente nos lembramos de que foram, no total, bastante bons. Até se verificou uma imponente parada de intérpretes e executantes portugueses para o Psalmo XLVI de Florent Schmitt. O estímulo dado aos compositores portugueses: é que foi, como é hábito, muito regateado; mas sempre nos foi proporcionado a 1.ª audição do Concerto para viola de arco e orquestra, de Joly Braga Santos. Virá a considerar-se obra marcante? Quem nos dera que o futuro nos trouxesse uma irrefutável demonstração. Em todo o caso, é uma obra meritória, digna.

Faz «pendant» aos Concertos de Outono, com outra projecção social e outra reunião de forças musicais vivas, a temporada de ópera em S. Carlos, que se desenrola nos primeiros meses do ano. Já se diluiu bastante a recordação da época anterior; ao passo que estamos na expectativa já agitada da temporada que vai romper. Mas é nítida a quase imutabilidade de demonstrações verdadeiramente nacionais; assim como consideramos pouco mais do que estacionária a situação da musica sinfónica. Talvez os zuns-zuns, que ora se somem ora recrudescem nestes ultimos anos, rebentem um desses dias numa noticia sensacional, — mas isto será em função do Novo Ano á bica para nascer.

Como deslumbramento sem senão dentro das manifestações musicais do ano pronto a fenecer, recordamos a apresentação do violinista David Oistrack no III Festival Gulbenkian de Musica. E como 1.ª audição de musica portuguesa de envergadura, não falhada apesar da sua imperfeita realização, fica a «História Trágico-Marítima» para orquestra com solista e colaboração coral, de Fernando Lopes Graça (direcção de António de Almeida) no mesmo Festival.

Há para ouvir musica séria e ópera, em Lisboa, umas quantas correntes de publico que correm paralelas, ou que se tornam, em parte, ou totalmente, convergentes, conforme de que se trata. Gostaríamos de as ver muitas vezes menos passivamente dilettantes em tantos concertos sempre envernizados, uns francamente bons, outros discutíveis,

outros reprováveis, para os quais costumam tribuam largamente a Sociedade de Concertos de Lisboa e o Círculo de Cultura Musical; ou mais activas, mais directamente participantes de um movimento pró-musica libertada de representação social e, sobretudo, de mundanismo. Isto talvez seja pedir — ou desejar — o impossível, e sempre nos costuma ver como a acção do tempo se encarrega de dar a cada coisa o seu verdadeiro lugar. Assim, os mais acérrimos defensores da hierarquia social aplaudem sem reboço uma obra concebida num espirito aparentemente revolucionário, ou irreverente, ou indiferente ás leis comuns: Beethoven, Mussorgsky, Debussy...

E' o momento de voltar os olhos para o amplo movimento das Juventudes Musicais. Dentro do muito que se espera da Juventude Musical Portuguesa, sentimos flutuações que provêm, ao que supomos, da sua estruturação, condicionada pela extrema mobilidade do terreno, e pela acção coordenadora e organizadora, tão difficil de ponderar, da sua direcção. Mas as dificuldades, em grande parte, amantam-se porque pesa sobre a musica séria, desde a mais luxuosa aparentemente até á mais democrática, o flagelo da pobreza. Pode espar-se o sacrificio do bem estar e ali da saúde por um heroi ou por um santo, mas uma organização normal não é constituída por santos e por heróis. E porque há-de sempre ser a musica, se não a mais bela em todo o caso não a menos importante de todas as artes, a parente pobre da familia?

Diz-se — e dizem-me tantas vezes — que a musica está fora do quadro das ocupações e preocupações da população. E' um círculo vicioso, pois se a musica fica de fora das ditas ocupações e preocupações, é porque não reconheceram a tempo e horas os seus valores e os direitos dos que a servem. Em todo o caso, a atenção sobre o assunto tem-se firmado num lento mas animador crescendo: há uns sessenta anos, foi decretado o ensino do solfejo em vez de rezado, grande feito de um homem que era bom, tranquilamente empreendedor, e que gostava das crianças ao mesmo tempo do que de musica, o rev. padre Tomás Borba. Mais tarde, decretou-se o Canto Coral nos liceus, ensinado e seguido com uma inconcebível desigualdade, mas, enfim, com força de lei. Ultimamente, instituiu-se a obrigatoriedade de práticas musicais na Escola Primária. Nestes ultimos quinze anos, começou a ser conhecida a importancia da Iniciação Musical desde as idades pré-primárias, e começaram a proliferar métodos variados. A desejada amplitude do movimento é agora dada pelo citado decreto. O segredo do sucesso estará nos programas e nas formas como for aplicado.

Muito antes do decreto, bem antes mesmo das «modas» que se multiplicaram nos ultimos anos, havia escolas ricas e «pobres» de ensino primário, sem contar os Jardins-Escolas João de Deus onde se cantou sempre, nas quais as crianças aprendiam com intenso gosto «a viver» a musica posta a seu alcance. Isto não diminui a importancia da medida finalmente tomada pelas entidades oficiais, susceptível de ser o mais importante acontecimento musical ocorrido em 1961.

FRANCINE BENOIT

Inicia su crónica de 1961 enfocando la actividad del TSC y su temporada de ópera, a la cual se sobrepusieron las restantes actividades musicales. Recuerda con gratitud y admiración las representaciones de *Ariana en Naxos* de Richard Strauss con el animado duelo entre Teresa Stich-Randall y Gianna d'Angelo; la *Resurrección* de Franco Alfano por el excesivo sentido trágico de Magda Olivero; sin olvidarse de Rita Gorr en *Aida* de Verdi.

Pero sigue llamando la atención por la escasa participación de los cantores portugueses Fernando Machado, Armando Guerreiro y Álvaro Malta en *Don Pascual*; la reposición de *Belkiss* de Ruy Coelho que la autora describe como obra que:

«renueva perplejidades que no posibilita cualquier comentario, amargo o dulce»⁶⁵¹.

Sobre la presencia del compositor Stockausen, por iniciativa del CCM (Círculo de Cultura Musical) se destinó, sobre todo, a informar a la JMP, desencadenando cenas de gran alteración, descritas por Francine como «una atmósfera propicia a cenas de pugilato»⁶⁵².

Cierto es que la obra presentada, *Contactos*, con fecha de 1960 no fue bien recibida por los demás, dado que el público no comprendió que le habían ofrecido música desmedidamente abierta, y no cualquier cosa dotada de ruido o barullo, una vez que tales atributos están lejos de servir la música.

De la música portuguesa subraya el papel de Michel Giacometti, en su trabajo consolidado de antología en una grabación dedicada a la música del Algarbe y que contó con la colaboración de Lopes-Graça. Francine ofrece un en-

⁶⁵¹ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 14. 025, 30 de diciembre de 1961, p. 4.

⁶⁵² *Ibidem*.

foque del trabajo musical de éste último como compositor titulado *Canto de Amor e de Morte*, obra para piano y cuarteto de cuerdas, descrito por la cronista con las siguientes palabras:

«[...] en una sola audición, nos parecen superados las informaciones perceptibles de música regional portuguesa, con un dominio del lenguaje profundamente personal, alcanza la plena liberación formal, estilizándose en un agudo e incandescente sentimiento humano, lo que supone, independientemente de los medios empleados, una de las grandes razones de ser de la obra de arte»⁶⁵³.

Gráfico N° 24 - Compositores destacados en 1961 (4ª década).

La gráfica anterior, solamente hace referencia a Fernando Lopes-Graça; sin embargo, se trata de un balance musical donde la periodista concede gran

⁶⁵³ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 14. 385, 31 de diciembre de 1962, p.4.

relevancia a obras de Olivier Messiaen, y Stockhausen, audiciones poco habituales en la capital.

Resultó un año bastante innovador en cuanto a la presencia de destacados artistas extranjeros, como es el caso de estos últimos; el primero, por iniciativa del *V Festival Gulbenkian* al lado de un programa de Jolivet, donde el compositor vendría a escandalizar al público del TC con la obra *Reveil des Oiseaux*, dado su contenido de verdadera innovación en el contexto nacional.

«Frente a la faceta de lirismo hipnotizante que despertó Messiaen, está la presencia de Webern quien ha sido declarado pasado de moda. Evidentemente, son opiniones de los que buscan en la música solamente el elemento renovador, independientemente de la razón de ser de la música y de las «novedades» perennes que son la quintaesencia de las obras primas»⁶⁵⁴.

⁶⁵⁴ *Ibidem.* Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, p. 4

Comentários e sementes no ano musical de 1961

Nos primeiros meses do ano, sobrepõem-se sempre a todas as outras actividades musicais a temporada de ópera no S. Carlos, mas não se pode dizer que a série de réclamas de ópera em 1961 fosse assinada por algum espectáculo transcendente; sem irmos ao ponto de esquecer, pelo contrário é-nos grato lembrar, as primeiras apresentações da *Tríade em Nazos*, de Ricardo Strauss, com o palpitante duelo de Teresa Stick-Randall e de Glanna d'Angelo, e da *Resurreição*, de Franco Alfano, para o excessivo sentido trágico de Magda Olivero. Nem se esquece tão depressa a presença de Rita Gorr, música, cantora e artista a fundo, na *Aida*, de Verdi. O frouxamento estruturado apoiado aos cantores portugueses não impediu um franco sucesso alcançado por Fernando Machado, Armando Guerreiro e Alvaro Malta no *Dom Pascoal*, de Donizetti; a trabalhosa reposição da ópera *Belkiss*, de Ruy Coelho, renova perplexidades que não nos facilitam quaisquer comentários, azedos ou doces.

★ ★ ★

Aos organizadores do V Festival Gulbenkian de Música se deve a vinda a Portugal do compositor francês Olivier Messiaen — uma das 10 figuras mundiais (e temos receio de exagerar) actualmente mais conhecidas e discutidas pela fina flor dos intelectuais da música, e a execução de obras marcantes de dois compositores da moderna escola de Viena, a que se opuseram num mesmo programa o francês Jolivet e, outra vez, Messiaen, um pouco posteriores. (Nunca simpatizámos grandemente com o agrupamento em escolas, por causa das doutrinas intransigentes e das demarcações facilmente arbitrárias que assumem). Messiaen escandalizaria o Coliseu com o *Réveil des oiseaux* e o seu conteúdo de verdadeira novidade. A faceta de lirismo hipnotizante de Messiaen, sempre grande músico, operou; mas Webern foi declarado ultrapassado. Evidentemente são opiniões do elemento renovador, independentemente da razão de ser da música e das «novidades» perenes que são o próprio da quinta essência das

NOVO EDIFÍCIO escolar de Trancoso

TRANCOSO, 29. — Prossegue em ritmo acelerado a construção do novo edifício escolar para acomodação condigna dos quatro lugares dispersos que, por sua vez, cederão as suas antiquadas instalações a serviços de outra natureza. Entre eles — julgamos — figurará, com certeza, o desejado Cine-Teatro, em substituição do que foi usurpado, há anos, pela cobiça dos Monumentos Nacionais, que cedo esqueceram o compromisso da sua restituição, melodia com que reduziram ao silêncio os veementes protestos evidenciados na ocasião, por parte de todos os habitantes da vila. Desvirtuada decisão que, visando o embelezamento do castelo, até então fidalga sala de visitas do histórico solar trancosense, originou a sua transformação num monturo.

SINTRA ESPERA-O

NO DOMINGO

Para a sua deslocação utilize os COMBOIOS ELÉCTRICOS

T. BENEFICIÁRIOS

o dos serviços de
niciar em 2 de Ja-
ficiários entregar,
partir daquela da-
gratuitamente.

1961.

S SERVIÇOS

obras-primas.

Também veio a Lisboa, finalmente, o pioneiro da música electrónica pura, que com menos de trinta anos atingiu já um lugar preponderante com a necessária curva antecendente de formação e experiências. E, sob o aspecto de novidade, o próprio Stockhausen ou se ultrapassa a si próprio ou é considerado ultrapassado — repetiremos: dentro ou fora da verdadeira razão de ser da música. Mas por enquanto, Stockhausen, que veio trazido por uma conjunção de esforços encimada pelo Círculo de Cultura Musical, e destinada a sua apresentação, sobretudo, a informar a Juventude Musical Portuguesa, provocou nada mais nada menos do que uma atmosfera propícia a cenas de pugilato, no mesmo Tivoli, pasmado. A música electrónica, embora com passagens intervenções de piano e percussão, foi cabalmente representada pela peça «Contactos», com data de 1960; e é natural que muita gente não tivesse compreendido, independentemente de gostar ou não, que lhe estava a ser oferecida música desmedidamente dilatada, e não um sacrifício da música a qualquer outra coisa a que é preciso então encontrar o nome, pois que ruído e barulho ainda estão mais longe de servir.

A respeito de música portuguesa, houve algumas manifestações também, das quais retemos duas. Começamos pelo prosseguimento de recolha de materiais e faina de gravação, levadas a bom fim pelo investigador francês Michel Giacometti, assistido, para estudo e escolha dos textos, pelo compositor Fernando Lopes Graça. Depois do disco reservado à província de Trás-os-Montes, para a projectada série de Antologia da Música Regional Portuguesa, e do pequeno disco com 8 Cantos Transmontanos para um solista, surgiu o disco sobre o Algarve, quase um milagre. E Fernando Lopes Graça, na face de música erudita, oposta à música regional, mas também não voltado para as descobertas de elementos basilaramente novos como os propõem a música concreta e a música electrónica, produziu, entre um feixe de obras novas dadas em audição, uma impressionante peça intitulada «Canto de Amor e de Morte», para piano e quarteto de cordas; nesta obra, em que, numa audição só, nos pareceram superados os dados perceptíveis da música regional portuguesa, dominada a linguagem profundamente pessoal, alcançada a plena deliberação formal, exterioriza-se um agudo e encandescente sentimento humano, o que é e permanece, independentemente dos meios empregados, uma das grandes razões de ser da obra de arte.

Tivemos de limitar o espaço ao que temos por mais recente, e por isso vamos terminar com algumas considerações a propósito da estreia dos espectáculos do Grupo Experimental de Ópera de Camarate que fica sendo o grande acontecimento do fim do ano. Encaramos o G. E. O. C., em primeiro lugar, como um centro de cultura operática portuguesa. Na sua primeira manifestação agora verificada, de português, tem, por enquanto, o material executivo — se nos permitem a expressão: os cantores, o que já é essencial para a tal cultura operática — os instrumentistas, os colaboradores de cena e dos bastidores. A aprendizagem dos papéis, a centralização da direcção musical e bem assim a importante montagem teatral, são estranhas.

Não sejamos exigentes demais: um espectáculo, como uma empreitada de construção, é um trabalho de equipa, e a formação de uma equipa portuguesa que não viva sobre a corda bamba não surgirá por encanto — mas é para desejar tão vivamente como a formação de um muito maior elenco de cantores. Há outras considerações também prementes: estes bem fadados e já industriados cantores portugueses que ouvimos apresentarem-se a cantar (e não é a primeira vez), não só em italiano, os precedentes são manifestos, mas em alemão, e com uma maleabilidade que é uma das qualidades a tomar em conta. Sabemos o que lhes custa muitas vezes («muitas» é força de expressão) cantar em português, mas é esse alvo que mais devem desejar atingir. E para tentar juntar ao pequenino património nacional antigo e moderno, não faltam compositores que só esperam um estímulo, um mínimo de possibilidades, um aceno positivo.

FRANCINE BENOIT

SABADO, 30 DE DEZEMBRO DE 1961

Reproducción nº 29 - Crítica musical del año 1961, *Diário de Lisboa*.

El año 1962 se centra enteramente en hechos y consideraciones musicales. Obras, compositores, instituciones más destacadas, con la afirmación de que *dejamos, es forzoso, mucho y mucho por mencionar, mucho por comentar*⁶⁵⁵, ofreciendo un discurso directo y frontal de la realidad que vive.

Respecto a las consideraciones del año musical de 1962, Francine Benoit empieza por darnos cuenta de la práctica del Decreto-Ley, que fue publicado dos años antes, en el *Diário de Lisboa*, que establecía la participación de la música en el programa general de la escuela primaria, no observando gran vitalidad de la aplicación de dicho Decreto, debido a:

«[...] la falta de eco que se veía en todas las apelaciones para que se establecieran y se alargaran las comunicaciones. Pues no siendo artículo de lujo, la música y los que vivían de ella, necesitan de dinero [...]»⁶⁵⁶.

Apoya las intenciones de los adolescentes que estudian música, para presentar un Cancionero, haciendo una llamada de atención diciendo que no todo lo que se canta en educación musical es repertorio. Cita el trabajo de la Juventud Musical Portuguesa, aprovechando para criticar severamente la falta de apoyo que se observa:

«Portugal es un país de individualistas, y la mayor parte de las veces son instituciones privadas, las que tienen la fuerza y talento necesarios para soportar el peso»⁶⁵⁷.

En esta materia recuerda el Congreso Internacional de las Juventudes Musicales y cuya realización proyectada de encuentros fue prohibida, desta-

⁶⁵⁵ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 14. 385, 31 de diciembre de 1962, p. 4.

⁶⁵⁶ *Ibidem*.

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

cando el concierto de conjuntos instrumentales, dirigido por Álvaro Cassuto, *de espíritu vivaz y maleable de la moderna generación*⁶⁵⁸.

El gran acontecimiento del año fue el Concurso de Composición de Música Moderna, promovido por la AAML y patrocinado por la FCG, que según Francine podría haber representado más bien la “nómina” de autores portugueses, una vez que:

«*Louis Saguer se reveló como un gran pedagogo de conocimientos extraordinariamente amplios y de un poder de análisis agudo y claro. Tuvo como su colaborador al compositor Jorge Peixinho conocedor en profundidad de la técnica serial y apasionado por ella*»⁶⁵⁹.

Comenta las conmemoraciones del Centenario del nacimiento de Claude Debussy, organizadas por la FCG, con la audición de los *Doce Estudios para piano* por Nella Maissa; la ejecución del *Martirio de S. Sebastião*, interpretada por el Orfeón Pamplonés y dirigida por el maestro D. L. Engelbrecht; una exposición instalada en el Teatro D. Maria II y una conferencia del profesor doctor Pasteur Vallery-Radot testimonio de los últimos años de vida de Debussy.

Cita el *VI Festival Gulbenkian* y la audición de la *Misa en Re* de Beethoven; la ejecución integral de los conciertos de *Brandanburgo*, bajo la dirección de Karl Münchinger; el concierto *Ondas de Martenot* (con los solos de flauta de Severino Gazzelloni); y el primer estreno nacional del *Concertino para piano, cuerdas, metales y percusión* de Fernando Lopes-Graça, teniendo como solista a la pianista Helena Sá e Costa.

⁶⁵⁸ *Ibidem.*

⁶⁵⁹ *Ibidem.*

De los conciertos realizados por la OEN destaca por la inclusión de la *Sinfonía Rústica* de Fernando Lopes-Graça; así como la reposición de la ópera *Méropé* de Joly Braga Santos en la temporada de ópera. Como primeras audiciones, la temporada presentó *La Mujer sin sombra* de Richard Strauss y la *Escola de Mulheres* de Gortari, así como la participación de los intérpretes Tito Gobbi, Boris Christoff, Italo Tajo.

De las iniciativas populares de Cámara Municipal de Lisboa, frente a la Orquesta Sinfónica, bajo la dirección de Fernando Cabral no tuvieron una época muy satisfactoria, aunque Francine Benoit acentúa la ejecución sinfónica de obras de Frederico de Freitas, Armando José Fernández y Jorge Corner Vasconcelos.

Concluye su exposición con el trabajo del Grupo Experimental de Ópera de Cámara, corporación patrocinada, una vez más por la FCG, y de la cual, Francine Benoit, tiene las impresiones más positivas:

«Apreciamos en estas columnas la debida altura, el espectáculo de serias tentativas renovadoras presentado en el Teatro Trindad, después del primer espectáculo, más novedoso para el final del año anterior. “El Telefone” de Menotti, en el espectáculo de este fin de año, en S. Carlos, sería más un cuadro de ese verdadero Grupo Experimental, pero la “Historia del Soldado” de Stravinsky fue mucho más distante porque el verdadero teatro, con la auténtica música y así como la composición escénica, inteligente y moderno, se armonizaron en equilibrio [...] realizado por un grupo de artistas de sectores diferentes, todos portugueses, excepto el maestro»⁶⁶⁰.

En suma, de carácter meramente portugués fue la audición de *Natais Portugueses* de Lopes-Graça. De la vida musical portuguesa de 1963, el año fue de cierto pesar, con la muerte de Pedro de Freitas Branco, maestro titular

⁶⁶⁰ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 14.385, 31 de diciembre de 1962, p. 4.

de la OSEN. Francine Benoit se muestra preocupada con la estructuración y preparación musical del contexto nacional, pero no llega al punto de revelar escepticismo, pues acredita que:

«[...] una fuerza musical portuguesa, grande o pequeña, expresa o latente; pero sin un centro de preparación verdaderamente fortalecido, necesita una convergencia eficaz de algunos esfuerzos de orientación y de individualidades [...]»⁶⁶¹.

Sobre los compositores más destacados, se observa una larga dedicación a la obra de Debussy, mientras tienen lugar las conmemoraciones de su centenario, seguidas de obras de Fernando Lopes-Graça.

Gráfico N° 25 - Compositores destacados en 1962 (4ª década).

⁶⁶¹ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 14.743, 31 de diciembre 1963, p. 13.

Considerações acerca do ano musical de 1962

Faz agora dois anos — dizemos bem, dois, não um — do nosso esboço de balanço de fim de ano, davamos uma especial importância à publicação do decreto que, tornava obrigatória a participação da música no programa geral de ensino da Escola Primária. Era o modo natural de sancionar todas as iniciativas de educação musical que proliferavam havia já alguns quantos anos, no ensino infantil.

Não vemos por enquanto modificações apreciáveis na utilização da aprendizagem musical das crianças. Da demora de uma verdadeira estruturação dessa aprendizagem, não terá culpa o decreto, naturalmente, nem a teoria ou a prática, mas a falta de vontade política que se espera dela. E as aulas de pedagogia musical infantil que têm funcionado através das várias iniciativas da Fundação Gulbenkian não poderão dar os seus frutos sem tempo de maturação. O ensino musical propriamente dito também não ajuda os critérios de quem os arranja, os faz, ou os fornece, nem assemem em normas convenientes. Educar em música, ou, melhor, educar através da música com a finalidade de educar, não se trata de uma tarefa fácil, mas de uma tarefa necessária. E que não sendo tarefa de luxo, a música, e os que vivem dela, precisam de dinheiro, e — já o dissemos — de vontade política, se não se desvirtua comercializando em grande ou pequena escala, ou se não se pode recorrer a alguma forma de Mecenas.

Para a adolescência que frequenta as aulas de música do mesmo modo, e há mais tempo, obrigatoriamente, para breve um Cancioneiro. Há muitas razões para admitirmos que seja um bom contributo para um repertório de «e se não se sabe cantar, não se pode cantar» e, por outro lado, porque para de boas diretrizes. Poderia ser muito melhor ainda? Sim, mas por enquanto é o que se tem. E não tudo na educação musical geral é repertório. Neste aspecto de ensino, a música, também a Fundação Gulbenkian se manifestou, mas não vamos embrenhar-nos neste terreno, que já nada tem que ver com um fim de ano.

Passando da adolescência para a juventude, entra em cena a Juventude Musical Portuguesa. Não procuremos ligações, nem é para repetir que as não há, evidentes e já menos. Encaremos a Juventude Musical Portuguesa como uma entidade, que é. Mas Portugal é um país de individualistas, e a maior parte das vezes são indivíduos isolados, se têm força e talento, que suportam o peso de um fardo insuficientemente repartido por colaboradores que nunca serão substituídos.

Das actividades dos primeiros meses, a mais expressiva foi um concerto de conjuntos instrumentais, dirigido por Alvaro Leon Cassuto, espírito vivo e modesto da modernidade. Esse concerto foi um reflexo do malogrado Congresso das Juventudes Musicais de todos os países cuja planeada realização em Lisboa foi proibida. João de Freitas Branco tem sido o grande animador e sustentáculo da J. M. P., mas a falta acidental do seu pulso tem sido, dentro de cada vez mais, nestes últimos tempos, sem que queríamos contudo, perder tão cedo todas as esperanças que depuzemos no público de jovens — essa mesma que se envolveu em desordem à saída do concerto de música electrónica com Carlheine Stockhausen na temporada anterior.

Um grande acontecimento do ano, terá sido o Curso de Composição de Música Moderna, promovido pela Academia de Amadores de Música e patrocinado pela Fundação Gulbenkian, que, relativamente o subvencionou. Louis Sager revelou-se um pedagogo de conhecimentos extraordinariamente amplos e de um poder de análise agudo e claro. Deve por colaborador o compositor português Jorge Peixinho, conhecido a fundo da técnica da escrita serial e apalmeado por ela. Alguns dos nossos compositores mais consagrados (a sério) podiam ter aprendido mais alguma coisa neste curso, e não vemos que isso se desprestigiou. Do pequeno grupo de jovens que rodeou Louis Sager, só um virá talvez mais tarde, a firmar-se como compositor...

Em quase todos os sectores se encontra sempre a Fundação Gulbenkian. Pois ela tem a «bolsa cheia», de que a nossa espécie amiga não prescinde, já o dissemos, apesar de ser tão desinteressada, como todos os dons do involável e inalienável espírito. O velho ano era assinalado pela passagem de primeiro centenário do nascimento de Claude Debussy. Houve várias intenções disseminadas de prestígio ao mestre, em plena glória, que recaíam toda sobre a Fundação Gulbenkian. O «Diário de Lisboa» e toda a imprensa se referiram largamente tanto à Exposição Comemorativa do Centenário, instalada no salão nobre do Teatro Nacional D. Maria II, como à série de cinco concertos em que o feto de maior vulto, exceptuando o «Mário de São Sebastião», foi a execução integral dos Doze Estudos para piano, por Nelly Malisa. Uma testemunha dos últimos anos da vida do compositor, o prof. dr. Paul Varley-Hadot, evocou a «Música de França» pela palavra. (Mas quem se lembra de promover uma conferência num dia de semana às 16 horas? Só para nos dar o grande desgosto de não ser absolutamente impossível comparecer!) E outro grande, esclarecido amigo, o maestro D. L. Indachuri, hoje figura na miríada, mas ainda habitada pelo fogo sagrado, e conduzido com uma firmeza e uma lucidez que podem fazer inveja a muitos outros, dirigiu o «Mário de São Sebastião», repartido a parte longa e a mais gloriosa da Comemorativa do Centenário, que não é senão o Orféo Parnassiano, que delineou com uma clareza musical bastante francesa os difíceis e extraordinários contornos.

O tempo a passar, e o espaço a gastar-se.

Dois concertos obrigados a série, a Sociedade de Concertos de Lisboa e o Círculo de Cultura Musical, fizeram por manter as suas tradições. Podem sentir inveja dos artistas estrangeiros, por vezes. Podem congratular-se também. Podem, por exemplo, pelas oportunidades dadas a Sérgio Varella-Cid (e não se trata de uma oportunidade de «e se não se sabe cantar, não se pode cantar»), e estimar que ele tenha vindo trabalhar por aqui.

Nem seremos nós que consideremos inferior aos anteriores o VI Festival de Música, em Évora. Não tanto pela Missa em Ré de Beethoven, em que a complexidade dos esforços chegou a um colapso.

Num repertório sobre a actividade da nossa Marinha Mercante, a fim de dois meses de actividade, muito teríamos que dizer relativamente ao que se realizou, mas que se estivesse mais leve a efeito, ao que se prometeu e ao que se impõe quanto antes, para não se cair em situação deplorável.

Assim, limitaremos o nosso trabalho a simples compilação de factos ocorridos durante o ano de 1962, relativamente às coisas do mar. Será preferível.

Comecemos pelo imposto de embarque para turistas em trânsito. Tal medida tem prejudicado o movimento de passageiros que pretendem visitar o País. Já há tempo, o nosso apreciado colega «O Seculo» fez um judicioso comentário sobre o assunto. Salientou que a manutenção do referido imposto tem reflexos desastrosos no nosso panorama turístico, tanto mais que não há, na verdade, nada semelhante nos portos da Europa Ocidental. Vieram ao Tejo, no decorrer deste ano, alguns paquetes com turistas, mas muito mais poderiam ter vindo, se as autoridades tivessem outra noção das realidades.

No movimento de mercadorias de exportação, devemos referir os principais produtos portugueses, que, em maior escala, embarcaram este ano para diversos destinos: fardos de cortiça, vinho e conservas, para os Estados Unidos, Inglaterra e França; os mármore, para a Itália, donde muitos deles são reexportados como produto nacional; vidros, ferro, castanha, azeite, vinho, espumoso, figos, nozes, feijão, grão, batata, azeite. Para a Índia e Holanda embarcaram grandes quantidades de resina. Da Alemanha, chegaram alguns carros, com invólucros, e daqui embarcaram máquinas feitas em Portugal.

Não pode deixar de interessar-nos

tenário do nascimento de Claude Debussy. Houve várias intenções disseminadas de prestígio ao mestre, em plena glória, que recaíam toda sobre a Fundação Gulbenkian. O «Diário de Lisboa» e toda a imprensa se referiram largamente tanto à Exposição Comemorativa do Centenário, instalada no salão nobre do Teatro Nacional D. Maria II, como à série de cinco concertos em que o feto de maior vulto, exceptuando o «Mário de São Sebastião», foi a execução integral dos Doze Estudos para piano, por Nelly Malisa. Uma testemunha dos últimos anos da vida do compositor, o prof. dr. Paul Varley-Hadot, evocou a «Música de França» pela palavra. (Mas quem se lembra de promover uma conferência num dia de semana às 16 horas? Só para nos dar o grande desgosto de não ser absolutamente impossível comparecer!) E outro grande, esclarecido amigo, o maestro D. L. Indachuri, hoje figura na miríada, mas ainda habitada pelo fogo sagrado, e conduzido com uma firmeza e uma lucidez que podem fazer inveja a muitos outros, dirigiu o «Mário de São Sebastião», repartido a parte longa e a mais gloriosa da Comemorativa do Centenário, que não é senão o Orféo Parnassiano, que delineou com uma clareza musical bastante francesa os difíceis e extraordinários contornos.

O tempo a passar, e o espaço a gastar-se.

Dois concertos obrigados a série, a Sociedade de Concertos de Lisboa e o Círculo de Cultura Musical, fizeram por manter as suas tradições. Podem sentir inveja dos artistas estrangeiros, por vezes. Podem congratular-se também. Podem, por exemplo, pelas oportunidades dadas a Sérgio Varella-Cid (e não se trata de uma oportunidade de «e se não se sabe cantar, não se pode cantar»), e estimar que ele tenha vindo trabalhar por aqui.

Nem seremos nós que consideremos inferior aos anteriores o VI Festival de Música, em Évora. Não tanto pela Missa em Ré de Beethoven, em que a complexidade dos esforços chegou a um colapso.

Num repertório sobre a actividade da nossa Marinha Mercante, a fim de dois meses de actividade, muito teríamos que dizer relativamente ao que se realizou, mas que se estivesse mais leve a efeito, ao que se prometeu e ao que se impõe quanto antes, para não se cair em situação deplorável.

Assim, limitaremos o nosso trabalho a simples compilação de factos ocorridos durante o ano de 1962, relativamente às coisas do mar. Será preferível.

Comecemos pelo imposto de embarque para turistas em trânsito. Tal medida tem prejudicado o movimento de passageiros que pretendem visitar o País. Já há tempo, o nosso apreciado colega «O Seculo» fez um judicioso comentário sobre o assunto. Salientou que a manutenção do referido imposto tem reflexos desastrosos no nosso panorama turístico, tanto mais que não há, na verdade, nada semelhante nos portos da Europa Ocidental. Vieram ao Tejo, no decorrer deste ano, alguns paquetes com turistas, mas muito mais poderiam ter vindo, se as autoridades tivessem outra noção das realidades.

No movimento de mercadorias de exportação, devemos referir os principais produtos portugueses, que, em maior escala, embarcaram este ano para diversos destinos: fardos de cortiça, vinho e conservas, para os Estados Unidos, Inglaterra e França; os mármore, para a Itália, donde muitos deles são reexportados como produto nacional; vidros, ferro, castanha, azeite, vinho, espumoso, figos, nozes, feijão, grão, batata, azeite. Para a Índia e Holanda embarcaram grandes quantidades de resina. Da Alemanha, chegaram alguns carros, com invólucros, e daqui embarcaram máquinas feitas em Portugal.

Não pode deixar de interessar-nos

tenário do nascimento de Claude Debussy. Houve várias intenções disseminadas de prestígio ao mestre, em plena glória, que recaíam toda sobre a Fundação Gulbenkian. O «Diário de Lisboa» e toda a imprensa se referiram largamente tanto à Exposição Comemorativa do Centenário, instalada no salão nobre do Teatro Nacional D. Maria II, como à série de cinco concertos em que o feto de maior vulto, exceptuando o «Mário de São Sebastião», foi a execução integral dos Doze Estudos para piano, por Nelly Malisa. Uma testemunha dos últimos anos da vida do compositor, o prof. dr. Paul Varley-Hadot, evocou a «Música de França» pela palavra. (Mas quem se lembra de promover uma conferência num dia de semana às 16 horas? Só para nos dar o grande desgosto de não ser absolutamente impossível comparecer!) E outro grande, esclarecido amigo, o maestro D. L. Indachuri, hoje figura na miríada, mas ainda habitada pelo fogo sagrado, e conduzido com uma firmeza e uma lucidez que podem fazer inveja a muitos outros, dirigiu o «Mário de São Sebastião», repartido a parte longa e a mais gloriosa da Comemorativa do Centenário, que não é senão o Orféo Parnassiano, que delineou com uma clareza musical bastante francesa os difíceis e extraordinários contornos.

O tempo a passar, e o espaço a gastar-se.

Dois concertos obrigados a série, a Sociedade de Concertos de Lisboa e o Círculo de Cultura Musical, fizeram por manter as suas tradições. Podem sentir inveja dos artistas estrangeiros, por vezes. Podem congratular-se também. Podem, por exemplo, pelas oportunidades dadas a Sérgio Varella-Cid (e não se trata de uma oportunidade de «e se não se sabe cantar, não se pode cantar»), e estimar que ele tenha vindo trabalhar por aqui.

Nem seremos nós que consideremos inferior aos anteriores o VI Festival de Música, em Évora. Não tanto pela Missa em Ré de Beethoven, em que a complexidade dos esforços chegou a um colapso.

Num repertório sobre a actividade da nossa Marinha Mercante, a fim de dois meses de actividade, muito teríamos que dizer relativamente ao que se realizou, mas que se estivesse mais leve a efeito, ao que se prometeu e ao que se impõe quanto antes, para não se cair em situação deplorável.

Assim, limitaremos o nosso trabalho a simples compilação de factos ocorridos durante o ano de 1962, relativamente às coisas do mar. Será preferível.

Comecemos pelo imposto de embarque para turistas em trânsito. Tal medida tem prejudicado o movimento de passageiros que pretendem visitar o País. Já há tempo, o nosso apreciado colega «O Seculo» fez um judicioso comentário sobre o assunto. Salientou que a manutenção do referido imposto tem reflexos desastrosos no nosso panorama turístico, tanto mais que não há, na verdade, nada semelhante nos portos da Europa Ocidental. Vieram ao Tejo, no decorrer deste ano, alguns paquetes com turistas, mas muito mais poderiam ter vindo, se as autoridades tivessem outra noção das realidades.

No movimento de mercadorias de exportação, devemos referir os principais produtos portugueses, que, em maior escala, embarcaram este ano para diversos destinos: fardos de cortiça, vinho e conservas, para os Estados Unidos, Inglaterra e França; os mármore, para a Itália, donde muitos deles são reexportados como produto nacional; vidros, ferro, castanha, azeite, vinho, espumoso, figos, nozes, feijão, grão, batata, azeite. Para a Índia e Holanda embarcaram grandes quantidades de resina. Da Alemanha, chegaram alguns carros, com invólucros, e daqui embarcaram máquinas feitas em Portugal.

Não pode deixar de interessar-nos

tenário do nascimento de Claude Debussy. Houve várias intenções disseminadas de prestígio ao mestre, em plena glória, que recaíam toda sobre a Fundação Gulbenkian. O «Diário de Lisboa» e toda a imprensa se referiram largamente tanto à Exposição Comemorativa do Centenário, instalada no salão nobre do Teatro Nacional D. Maria II, como à série de cinco concertos em que o feto de maior vulto, exceptuando o «Mário de São Sebastião», foi a execução integral dos Doze Estudos para piano, por Nelly Malisa. Uma testemunha dos últimos anos da vida do compositor, o prof. dr. Paul Varley-Hadot, evocou a «Música de França» pela palavra. (Mas quem se lembra de promover uma conferência num dia de semana às 16 horas? Só para nos dar o grande desgosto de não ser absolutamente impossível comparecer!) E outro grande, esclarecido amigo, o maestro D. L. Indachuri, hoje figura na miríada, mas ainda habitada pelo fogo sagrado, e conduzido com uma firmeza e uma lucidez que podem fazer inveja a muitos outros, dirigiu o «Mário de São Sebastião», repartido a parte longa e a mais gloriosa da Comemorativa do Centenário, que não é senão o Orféo Parnassiano, que delineou com uma clareza musical bastante francesa os difíceis e extraordinários contornos.

O tempo a passar, e o espaço a gastar-se.

Dois concertos obrigados a série, a Sociedade de Concertos de Lisboa e o Círculo de Cultura Musical, fizeram por manter as suas tradições. Podem sentir inveja dos artistas estrangeiros, por vezes. Podem congratular-se também. Podem, por exemplo, pelas oportunidades dadas a Sérgio Varella-Cid (e não se trata de uma oportunidade de «e se não se sabe cantar, não se pode cantar»), e estimar que ele tenha vindo trabalhar por aqui.

Nem seremos nós que consideremos inferior aos anteriores o VI Festival de Música, em Évora. Não tanto pela Missa em Ré de Beethoven, em que a complexidade dos esforços chegou a um colapso.

Num repertório sobre a actividade da nossa Marinha Mercante, a fim de dois meses de actividade, muito teríamos que dizer relativamente ao que se realizou, mas que se estivesse mais leve a efeito, ao que se prometeu e ao que se impõe quanto antes, para não se cair em situação deplorável.

Assim, limitaremos o nosso trabalho a simples compilação de factos ocorridos durante o ano de 1962, relativamente às coisas do mar. Será preferível.

Comecemos pelo imposto de embarque para turistas em trânsito. Tal medida tem prejudicado o movimento de passageiros que pretendem visitar o País. Já há tempo, o nosso apreciado colega «O Seculo» fez um judicioso comentário sobre o assunto. Salientou que a manutenção do referido imposto tem reflexos desastrosos no nosso panorama turístico, tanto mais que não há, na verdade, nada semelhante nos portos da Europa Ocidental. Vieram ao Tejo, no decorrer deste ano, alguns paquetes com turistas, mas muito mais poderiam ter vindo, se as autoridades tivessem outra noção das realidades.

No movimento de mercadorias de exportação, devemos referir os principais produtos portugueses, que, em maior escala, embarcaram este ano para diversos destinos: fardos de cortiça, vinho e conservas, para os Estados Unidos, Inglaterra e França; os mármore, para a Itália, donde muitos deles são reexportados como produto nacional; vidros, ferro, castanha, azeite, vinho, espumoso, figos, nozes, feijão, grão, batata, azeite. Para a Índia e Holanda embarcaram grandes quantidades de resina. Da Alemanha, chegaram alguns carros, com invólucros, e daqui embarcaram máquinas feitas em Portugal.

Não pode deixar de interessar-nos

tenário do nascimento de Claude Debussy. Houve várias intenções disseminadas de prestígio ao mestre, em plena glória, que recaíam toda sobre a Fundação Gulbenkian. O «Diário de Lisboa» e toda a imprensa se referiram largamente tanto à Exposição Comemorativa do Centenário, instalada no salão nobre do Teatro Nacional D. Maria II, como à série de cinco concertos em que o feto de maior vulto, exceptuando o «Mário de São Sebastião», foi a execução integral dos Doze Estudos para piano, por Nelly Malisa. Uma testemunha dos últimos anos da vida do compositor, o prof. dr. Paul Varley-Hadot, evocou a «Música de França» pela palavra. (Mas quem se lembra de promover uma conferência num dia de semana às 16 horas? Só para nos dar o grande desgosto de não ser absolutamente impossível comparecer!) E outro grande, esclarecido amigo, o maestro D. L. Indachuri, hoje figura na miríada, mas ainda habitada pelo fogo sagrado, e conduzido com uma firmeza e uma lucidez que podem fazer inveja a muitos outros, dirigiu o «Mário de São Sebastião», repartido a parte longa e a mais gloriosa da Comemorativa do Centenário, que não é senão o Orféo Parnassiano, que delineou com uma clareza musical bastante francesa os difíceis e extraordinários contornos.

O tempo a passar, e o espaço a gastar-se.

Dois concertos obrigados a série, a Sociedade de Concertos de Lisboa e o Círculo de Cultura Musical, fizeram por manter as suas tradições. Podem sentir inveja dos artistas estrangeiros, por vezes. Podem congratular-se também. Podem, por exemplo, pelas oportunidades dadas a Sérgio Varella-Cid (e não se trata de uma oportunidade de «e se não se sabe cantar, não se pode cantar»), e estimar que ele tenha vindo trabalhar por aqui.

Nem seremos nós que consideremos inferior aos anteriores o VI Festival de Música, em Évora. Não tanto pela Missa em Ré de Beethoven, em que a complexidade dos esforços chegou a um colapso.

Num repertório sobre a actividade da nossa Marinha Mercante, a fim de dois meses de actividade, muito teríamos que dizer relativamente ao que se realizou, mas que se estivesse mais leve a efeito, ao que se prometeu e ao que se impõe quanto antes, para não se cair em situação deplorável.

Assim, limitaremos o nosso trabalho a simples compilação de factos ocorridos durante o ano de 1962, relativamente às coisas do mar. Será preferível.

Comecemos pelo imposto de embarque para turistas em trânsito. Tal medida tem prejudicado o movimento de passageiros que pretendem visitar o País. Já há tempo, o nosso apreciado colega «O Seculo» fez um judicioso comentário sobre o assunto. Salientou que a manutenção do referido imposto tem reflexos desastrosos no nosso panorama turístico, tanto mais que não há, na verdade, nada semelhante nos portos da Europa Ocidental. Vieram ao Tejo, no decorrer deste ano, alguns paquetes com turistas, mas muito mais poderiam ter vindo, se as autoridades tivessem outra noção das realidades.

No movimento de mercadorias de exportação, devemos referir os principais produtos portugueses, que, em maior escala, embarcaram este ano para diversos destinos: fardos de cortiça, vinho e conservas, para os Estados Unidos, Inglaterra e França; os mármore, para a Itália, donde muitos deles são reexportados como produto nacional; vidros, ferro, castanha, azeite, vinho, espumoso, figos, nozes, feijão, grão, batata, azeite. Para a Índia e Holanda embarcaram grandes quantidades de resina. Da Alemanha, chegaram alguns carros, com invólucros, e daqui embarcaram máquinas feitas em Portugal.

Não pode deixar de interessar-nos

Por sua vez, os Estaleiros Navais de Viana do Castelo tiveram actividade digna de ser mencionada. Além da construção do petroleiro «St. Gabriel», para a Marinha de Guerra, e de um pequeno arrastado de alto com sistema de pesca pela popa e de um barco para o arrasto de tipo diferente, para uma empresa de Ilhavo. Edificou ali em construção bastante avançada, quatro lanchas de fiscalização, «Argus», «Dragão», «Escorpião» e «Pégaso», para a Armada portuguesa, e cabe referir também, a execução de um rebocador para a Junta Autónoma do Douro e Leões. Foi em Viana do Castelo que se fizeram os arrastados «Vasco da Gama» e «Santa Maria Madalenas», comprados por nos referir a um empreendimento importante, que é da construção do novo estaleiro naval, obra há anos esperada e que representa, sem dúvida, um passo de assinalada projecção, tanto no âmbito de vista industrial e comercial, como pelos seus efeitos de ordem social. Os trabalhos de construção começaram num prazo relativamente curto, numa faixa de terreno da margem esquerda do Tejo, entre Cuiabás e o Afife. Nesse empreendimento de extraordinário vulto, previsto no II Plano de Fomento e em que estão interessados num grupo que para tal se constituiu, firmas nacionais e estrangeiras, gastou-se do \$85.000 contos, grande parte dos quais como investimento da Companhia União Fabril.

No Arsenal do Afife, no dia 30 de Outubro deste ano, em cerimónia presidida pelo sr. Presidente da República, foi entregue o navio-tanque «Gêres», a maior unidade construída em Portugal. Com a entrega do navio, sob encomenda da Sopot, registou-se, de maneira evidente, o progresso da nossa Marinha Mercante e a notável capacidade da nossa indústria de construção naval.

Recordamos a actividade da construção naval portuguesa, no decorrer deste ano. Nestes apontamentos em que nem tudo pode ser mencionado, pela extensão dos factos, compreendemos por nos referir a um empreendimento importante, que é da construção do novo estaleiro naval, obra há anos esperada e que representa, sem dúvida, um passo de assinalada projecção, tanto no âmbito de vista industrial e comercial, como pelos seus efeitos de ordem social. Os trabalhos de construção começaram num prazo relativamente curto, numa faixa de terreno da margem esquerda do Tejo, entre Cuiabás e o Afife. Nesse empreendimento de extraordinário vulto, previsto no II Plano de Fomento e em que estão interessados num grupo que para tal se constituiu, firmas nacionais e estrangeiras, gastou-se do \$85.000 contos, grande parte dos quais como investimento da Companhia União Fabril.

No Arsenal do Afife, no dia 30 de Outubro deste ano, em cerimónia presidida pelo sr. Presidente da República, foi entregue o navio-tanque «Gêres», a maior unidade construída em Portugal. Com a entrega do navio, sob encomenda da Sopot, registou-se, de maneira evidente, o progresso da nossa Marinha Mercante e a notável capacidade da nossa indústria de construção naval.

Recordamos a actividade da construção naval portuguesa, no decorrer deste ano. Nestes apontamentos em que nem tudo pode ser mencionado, pela extensão dos factos, compreendemos por nos referir a um empreendimento importante, que é da construção do novo estaleiro naval, obra há anos esperada e que representa, sem dúvida, um passo de assinalada projecção, tanto no âmbito de vista industrial e comercial, como pelos seus efeitos de ordem social. Os trabalhos de construção começaram num prazo relativamente curto, numa faixa de terreno da margem esquerda do Tejo, entre Cuiabás e o Afife. Nesse empreendimento de extraordinário vulto, previsto no II Plano de Fomento e em que estão interessados num grupo que para tal se constituiu, firmas nacionais e estrangeiras, gastou-se do \$85.000 contos, grande parte dos quais como investimento da Companhia União Fabril.

No Arsenal do Afife, no dia 30 de Outubro deste ano, em cerimónia presidida pelo sr. Presidente da República, foi entregue o navio-tanque «Gêres», a maior unidade construída em Portugal. Com a entrega do navio, sob encomenda da Sopot, registou-se, de maneira evidente, o progresso da nossa Marinha Mercante e a notável capacidade da nossa indústria de construção naval.

Recordamos a actividade da construção naval portuguesa, no decorrer deste ano. Nestes apontamentos em que nem tudo pode ser mencionado, pela extensão dos factos, compreendemos por nos referir a um empreendimento importante, que é da construção do novo estaleiro naval, obra há anos esperada e que representa, sem dúvida, um passo de assinalada projecção, tanto no âmbito de vista industrial e comercial, como pelos seus efeitos de ordem social. Os trabalhos de construção começaram num prazo relativamente curto, numa faixa de terreno da margem esquerda do Tejo, entre Cuiabás e o Afife. Nesse empreendimento de extraordinário vulto, previsto no II Plano de Fomento e em que estão interessados num grupo que para tal se constituiu, firmas nacionais e estrangeiras, gastou-se do \$85.000 contos, grande parte dos quais como investimento da Companhia União Fabril.

No Arsenal do Afife, no dia 30 de Outubro deste ano, em cerimónia presidida pelo sr. Presidente da República, foi entregue o navio-tanque «Gêres», a maior unidade construída em Portugal. Com a entrega do navio, sob encomenda da Sopot, registou-se, de maneira evidente, o progresso da nossa Marinha Mercante e a notável capacidade da nossa indústria de construção naval.

Recordamos a actividade da construção naval portuguesa, no decorrer deste ano. Nestes apontamentos em que nem tudo pode ser mencionado, pela extensão dos factos, compreendemos por nos referir a um empreendimento importante, que é da construção do novo estaleiro naval, obra há anos esperada e que representa, sem dúvida, um passo de assinalada projecção, tanto no âmbito de vista industrial e comercial, como pelos seus efeitos de ordem social. Os trabalhos de construção começaram num prazo relativamente curto, numa faixa de terreno da margem esquerda do Tejo, entre Cuiabás e o Afife. Nesse empreendimento de extraordinário vulto, previsto no II Plano de Fomento e em que estão interessados num grupo que para tal se constituiu, firmas nacionais e estrangeiras, gastou-se do \$85.000 contos, grande parte dos quais como investimento da Companhia União Fabril.

No Arsenal do Afife, no dia 30 de Outubro deste ano, em cerimónia presidida pelo sr. Presidente da República, foi entregue o navio-tanque «Gêres», a maior unidade construída em Portugal. Com a entrega do navio, sob encomenda da Sopot, registou-se, de maneira evidente, o progresso da nossa Marinha Mercante e a notável capacidade da nossa indústria de construção naval.

Recordamos a actividade da construção naval portuguesa, no decorrer deste ano. Nestes apontamentos em que nem tudo pode ser mencionado, pela extensão dos factos, compreendemos por nos referir a um empreendimento importante, que é da construção do novo estaleiro naval, obra há anos esperada e que representa, sem dúvida, um passo de assinalada projecção, tanto no âmbito de vista industrial e comercial, como pelos seus efeitos de ordem social. Os trabalhos de construção começaram num prazo relativamente curto, numa faixa de terreno da margem esquerda do Tejo, entre Cuiabás e o Afife. Nesse empreendimento de extraordinário vulto, previsto no II Plano de Fomento e em que estão interessados num grupo que para tal se constituiu, firmas nacionais e estrangeiras, gastou-se do \$85.000 contos, grande parte dos quais como investimento da Companhia União Fabril.

No Arsenal do Afife, no dia 30 de Outubro deste ano, em cerimónia presidida pelo sr. Presidente da República, foi entregue o navio-tanque «Gêres», a maior unidade construída em Portugal. Com a entrega do navio, sob encomenda da Sopot, registou-se, de maneira evidente, o progresso da nossa Marinha Mercante e a notável capacidade da nossa indústria de construção naval.

FERNANDO LOPES GRACA

poucos dias, realizado por um grupo de artistas de sectores diferentes. Todos portugueses, excepto o maestro. E o talento é duplicado pelo discernimento e o trabalho aturado, que impõem a obra ao seu espírito de aparente desfaço carregado de grande potencial expressivo que a guindam no primeiro plano das realizações de qualquer grande centro. Belo fecho, que nos consola como, nos consola também, dias antes do Natal, a execução dos «Natal Tradicionais Portugueses», da 2.ª série de Fernando Lopes Graça, pelo Coro da Academia de Amadores de Música, também guindado a altura de qualquer bom grupo profissional de alem-fronteira, mas com virtualidades medulamente portuguesas.

FRANCINE BENOIT

A actividade da nossa Marinha Mercante no decorrer do ano que hoje finda

Num repertório sobre a actividade da nossa Marinha Mercante, a fim de dois meses de actividade, muito teríamos que dizer relativamente ao que se realizou, mas que se estivesse mais leve a efeito, ao que se prometeu e ao que se impõe quanto antes, para não se cair em situação deplorável.

Assim, limitaremos o nosso trabalho a simples compilação de factos ocorridos durante o ano de 1962, relativamente às coisas do mar. Será preferível.

Comecemos pelo imposto de embarque para turistas em trânsito. Tal medida tem prejudicado o movimento de passageiros que pretendem visitar o País. Já há tempo, o nosso apreciado colega «O Seculo» fez um judicioso comentário sobre o assunto. Salientou que a manutenção do referido imposto tem reflexos desastrosos no nosso panorama turístico, tanto mais que não há, na verdade, nada semelhante nos portos da Europa Ocidental. Vieram ao Tejo, no decorrer deste ano, alguns paquetes com turistas, mas muito mais poderiam ter vindo, se as autoridades tivessem outra noção das realidades.

No movimento de mercadorias de exportação, devemos referir os principais produtos portugueses, que, em maior escala, embarcaram este ano para diversos destinos: fardos de cortiça, vinho e conservas, para os Estados Unidos, Inglaterra e França; os mármore, para a Itália, donde muitos deles são reexportados como produto nacional; vidros, ferro, castanha, azeite, vinho, espumoso, figos, nozes, feijão, grão, batata, azeite. Para a Índia e Holanda embarcaram grandes quantidades de resina. Da Alemanha, chegaram alguns carros, com invólucros, e daqui embarcaram máquinas feitas em Portugal.

Não pode deixar de interessar-nos

Por sua vez, os Estaleiros Navais de Viana do Castelo tiveram actividade digna de ser mencionada. Além da construção do petroleiro «St. Gabriel», para a Marinha de Guerra, e de um pequeno arrastado de alto com sistema de pesca pela popa e de um barco para o arrasto de tipo diferente, para uma empresa de Ilhavo. Edificou ali em construção bastante avançada, quatro lanchas de fiscalização, «Argus», «Dragão», «Escorpião» e «Pégaso», para a Armada portuguesa, e cabe referir também, a execução de um rebocador para a Junta Autónoma do Douro e Leões. Foi em Viana do Castelo que se fizeram os arrastados «Vasco da Gama» e «Santa Maria Madalenas», comprados por nos referir a um empreendimento importante, que é da construção do novo estaleiro naval, obra há anos esperada e que representa, sem dúvida, um passo de assinalada projecção, tanto no âmbito de vista industrial e comercial, como pelos seus efeitos de ordem social. Os trabalhos de construção começaram num prazo relativamente curto, numa faixa de terreno da margem esquerda do Tejo, entre Cuiabás e o Afife. Nesse empreendimento de extraordinário vulto, previsto no II Plano de Fomento e em que estão interessados num grupo que para tal se constituiu, firmas nacionais e estrangeiras, gastou-se do \$85.000 contos, grande parte dos quais como investimento da Companhia União Fabril.

No Arsenal do Afife, no dia 30 de Outubro deste ano, em cerimónia presidida pelo sr. Presidente da República, foi entregue o navio-tanque «Gêres», a maior unidade construída em Portugal. Com a entrega do navio, sob encomenda da Sopot, registou-se, de maneira evidente, o progresso da nossa Marinha Mercante e a notável capacidade da nossa indústria de construção naval.

Recordamos a actividade da construção naval portuguesa, no decorrer deste ano. Nestes apontamentos em que nem tudo pode ser mencionado, pela extensão dos factos, compreendemos por nos referir a um empreendimento importante, que é da construção do novo estaleiro naval, obra há anos esperada e que representa, sem dúvida, um passo de assinalada projecção, tanto no âmbito de vista industrial e comercial, como pelos seus efeitos de ordem social. Os trabalhos de construção começaram num prazo relativamente curto, numa faixa de terreno da margem esquerda do Tejo, entre Cuiabás e o Afife. Nesse empreendimento de extraordinário vulto, previsto no II Plano de Fomento e em que estão interessados num grupo que para tal se constituiu, firmas nacionais e estrangeiras, gastou-se do \$85.000 contos, grande parte dos quais como investimento da Companhia União Fabril.

No Arsenal do Afife, no dia 30 de Outubro deste ano, em cerimónia presidida pelo sr. Presidente da República, foi entregue o navio-tanque «Gêres», a maior unidade construída em Portugal. Com a entrega do navio, sob encomenda da Sopot, registou-se, de maneira evidente, o progresso da nossa Marinha Mercante e a notável capacidade da nossa indústria de construção naval.

Recordamos a actividade da construção naval portuguesa, no decorrer deste ano. Nestes apontamentos em que nem tudo pode ser mencionado, pela extensão dos factos, compreendemos por nos referir a um empreendimento importante, que é da construção do novo estaleiro naval, obra há anos esperada e que representa, sem dúvida, um passo de assinalada projecção, tanto no âmbito de vista industrial e comercial, como pelos seus efeitos de ordem social. Os trabalhos de construção começaram num prazo relativamente curto, numa faixa de terreno da margem esquerda do Tejo, entre Cuiabás e o Afife. Nesse empreendimento de extraordinário vulto, previsto no II Plano de Fomento e em que estão interessados num grupo que para tal se constituiu, firmas nacionais e estrangeiras, gastou-se do \$85.000 contos, grande parte dos quais como investimento da Companhia União Fabril.

No Arsenal do Afife, no dia 30 de Outubro deste ano, em cerimónia presidida pelo sr. Presidente da República, foi entregue o navio-tanque «Gêres», a maior unidade construída em Portugal. Com a entrega do navio, sob encomenda da Sopot, registou-se, de maneira evidente, o progresso da nossa Marinha Mercante e a notável capacidade da nossa indústria de construção naval.

Recordamos a actividade da construção naval portuguesa, no decorrer deste ano. Nestes apontamentos em que nem tudo pode ser mencionado, pela extensão dos factos, compreendemos por nos referir a um empreendimento importante, que é da construção do novo estaleiro naval, obra há anos esperada e que representa, sem dúvida, um passo de assinalada projecção, tanto no âmbito de vista industrial e comercial, como pelos seus efeitos de ordem social. Os trabalhos de construção começaram num prazo relativamente curto, numa faixa de terreno da margem esquerda do Tejo, entre Cuiabás e o Afife. Nesse empreendimento de extraordinário vulto, previsto no II Plano de Fomento e em que estão interessados num grupo que para tal se constituiu, firmas nacionais e estrangeiras, gastou-se do \$85.000 contos, grande parte dos quais como investimento da Companhia União Fabril.

No Arsenal do Afife, no dia 30 de Outubro deste ano, em cerimónia presidida pelo sr. Presidente da República, foi entregue o navio-tanque «Gêres», a maior unidade construída em Portugal. Com a entrega do navio, sob encomenda da Sopot, registou-se, de maneira evidente, o progresso da nossa Marinha Mercante e a notável capacidade da nossa indústria de construção naval.

Recordamos a actividade da construção naval portuguesa, no decorrer deste ano. Nestes apontamentos em que nem tudo pode ser mencionado, pela extensão dos factos, compreendemos por nos referir a um empreendimento importante, que é da construção do novo estaleiro naval, obra há anos esperada e que representa, sem dúvida, um passo de assinalada projecção, tanto no âmbito de vista industrial e comercial, como pelos seus efeitos de ordem social. Os trabalhos de construção começaram num prazo relativamente curto, numa faixa de terreno da margem esquerda do Tejo, entre Cuiabás e o Afife. Nesse empreendimento de extraordinário vulto, previsto no II Plano de Fomento e em que estão interessados num grupo que para tal se constituiu, firmas nacionais e estrangeiras, gastou-se do \$85.000 contos, grande parte dos quais como investimento da Companhia União Fabril.

No Arsenal do Afife, no dia 30 de Outubro deste ano, em cerimónia presidida pelo sr. Presidente da República, foi entregue o navio-tanque «Gêres», a maior unidade construída em Portugal. Com a entrega do navio, sob encomenda da Sopot, registou-se, de maneira evidente, o progresso da nossa Marinha Mercante e a notável capacidade da nossa indústria de construção naval.

Con una conciencia atenta y de pesar, el balance de 1963 se manifestó muy descriptivo, pero más distanciado en lo que concierne a la impresión personal que Francine transmitía a sus crónicas. El año es de consternación, por la pérdida del maestro Pedro de Freitas Branco y, tal vez, por ese motivo, poco reivindicativo desde el punto de vista artístico.

Este momento de consternación nacional por la pérdida del maestro, es aprovechado por Francine para destacar la falta de apoyo de las distintas instituciones que a pesar de no tener una verdadera “Escuela”, mantienen su individualidad. Desde su perspectiva, es urgente una actuación más firme del Sindicato de Músicos, pasando por las editoras musicales, y de la FCG; esta última a pesar de no ser un organismo oficial:

«crea un mundo de muchas esperanzas, tanto en la orientación pedagógica como en el estímulo de los estudiantes y en la creación de un patrimonio de música portuguesa»⁶⁶².

Ante esta situación, el momento se revela impaciente; con necesidad de soluciones y proyectos, pues para la periodista, la idea que prevalece en la sociedad es la de considerar la carrera y el aprendizaje musicales como un suplemento cultural en vías de desaparecer. Toma como punto de análisis del año musical, la temporada de ópera de TSC, dada su importancia en el cuadro social, destacando la dirección de Georges Sebastián en la ópera *Arabella* de Richard Strauss; la primera audición de *Ariane et Barbe-blues* de Paul Dukas, considerada por la autora como la iniciativa más válida de la temporada, ya que ésta se presentó poco interesante.

La temporada se demarcó con las páginas de *Guillermo Tell* de Rossini, con la interpretación de Tito Gobbi y de los portugueses Teresa de Almeida y Álvaro Malta. Todavía sobre este asunto considera el trabajo del cantante lírico

⁶⁶² Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 14.743, 31 de Diciembre 1963, p. 13.

Tomás Alcaide y director de la Escuela de Canto del TT en Lisboa (entre los años de 1963-64), cuya dedicación culminó en una serie de representaciones, entre ellas: *Serrana* de Alfredo Keil, el *Barbeiro de Sevilla* y la *Bohème*, así como el estreno nacional de la comedia musical *Canção de Amor* con música de Franz Schubert.

En esta materia, señaló el trabajo desarrollado por el GEOC de la FCG con otro estreno nacional como fue la farsa *Three's Company* de Anthony Hopkins y *Livietta y Tracollo* de Pergolesi.

Como era habitual, efectuó su comentario al VII Festival Gulbenkian, destacando la fuerte presencia de alemanes, franceses e ingleses, con menos presencia para Portugal como era habitual; no obstante, en este acontecimiento, estuvieron representados los portugueses Maria de Lurdes Martins, Claudio Carneyro y el cuarteto de cuerdas de Lopes-Graça.

Para Francine Benoit, el mejor resultado de este encuentro fue la cantante Elisabeth Grümmer y la des-mitificación de Bayreuth, así como la presentación de la Orquesta de la Radio Televisión Francesa bajo la dirección de Charles Münch, interpretando un programa de Berlioz, Honnegger y Ravel; el *Messias* de Haendel en las voces del coro *Huddersfield Choral Society* con la orientación general de sir Malcom Sargent; la agrupación de cámara *Beaux Arts-Trio* y por último, el *Cuarteto de Praga* (organizado por CCM) que interpretó Dvóřak y Smétana.

Concluye su crónica registrando los cursos de vacaciones de verano de la Costa del Sol con la visita de Tito Schippa; la primera audición del *Concertino para viola y orquesta*, obra que constituye un símbolo de esperanza para los tiempos futuros y la presentación de la prometedora Maria João Pires. Menos

feliz fue el inicio de la nueva temporada musical con la desaparición del compositor portuense Claudio Carneyro.

La cronista cree pues que existe una concertación entre las diversas asociaciones (CCM, SCL, FCG, JMP) con la intención de hacer “*Escuela*”. Entre el más variado repertorio, desde farsas a comedias musicales pasando por la ópera. En cuanto a los compositores operísticos más citados fueron Puccini, y Rossini.

Gráfico N° 26 - Compositores destacados en 1963 (4ª década).

Um ano de vida musical

O acontecimento de maior vulto no ano que se despendeu vestiu de terno não só os parentes e amigos de Pedro de Freitas Branco, mas todos os músicos e amigos da música portuguesa, projectando o seu halo escuro em vários centros musicais da Europa Ocidental. Não foi surpresa, afigurava-se desde meses o desfecho fatal, mas a constatação não foi menor, e tão cedo não se desvaneceria por completo o vazio que Pedro de Freitas Branco deixou, evocando em vez de diminuir, temo a sensação dura de que a estante da direcção da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional aguarda sem resignação um regresso impossível. O desconhecimento do nosso panorama de preparação e de estrutura musical superior contribui muito possivelmente para o desconforto que se tem vindo a sentir de dia para dia. Não somos pessimistas por indolência, mas desconfiamos da força musical portuguesa, grande ou pequena, expressa ou latente, mas sem um corpo de preparação verdadeiramente eficaz, falta uma convergência eficaz de alguns esforços de orquestração e do esforço de individualidades mais marcantes que se dispõem a praiça, embora creiamos sem espírito de pugilismo, pelo menos na maior parte, que talvez se esteja consolidando uma rede de entendimento entre a Emissora, o Círculo de Cultura Musical, a Sociedade de Concertos de Lisboa, a Fundação Calouste Gulbenkian, a Juventude Musical Portuguesa; mas falta a moeda real, a força dominadora, vivificante que pode ser detentora de uma individualidade e que não perdura se não conseguir fazer escola no sentido figurado, numa tão bela cidade, que ficou sem escola de música viva no sentido concreto. Levada a pé (de escrever) pelo correr das ideias que nos saltam da saudade de Pedro de Freitas Branco para a nossa Escola de Música da Rua dos Catóicos, isto é, o Conservatório Nacional. E outro sinal sem premeditação, o Círculo de Cultura Musical, o Sindicato Nacional dos Músicos, que tanto precisa de consolidar e alargar a sua estrutura, para as Casas Editoras (7) de música, a Sasseti e os seus reais mas malogrados esforços, a Valentim de Carvalho, dando uma reviravolta, que nos leva à Avenida de Berna, onde a colmeia musical da Fundação Calouste Gulbenkian cria o seu mundo de muitas esperanças, tanto na orientação pedagógica como no estímulo dos estudantes e no asseio de um património de música portuguesa — mas entidade nunca se meliante a um organismo oficial, nem escola nem empresa, ditada pela própria.

Na necessidade, na ansia de nos agarrarmos a qualquer coisa, nesta onda de sofreguidão, que o Início do Ano Novo levanta, precisávamos de atingir o acontecimento de propósitos sólidos. Não está na nossa mão, desgrazadamente, mas por muito que nos queiramos convencer de que o interesse em seguir a carreira musical está a desaparecer e que deixei de existir o gosto de aprender música por mero complemento de cultura geral, não conseguem. Modas, maneiras e possibilidades mudaram, e mesmo assim, só parcialmente, isso, com certeza. Nada mais, mas neste «ano» mais haveria muito que observar e atender.

O movimento de ópera no S. Carlos tem naturalmente a primazia numa resenha anual, pela sua importância no quadro social português (não voltamos a capturar sobre as características dessa importância), e porque decorre nos primeiros meses do ano. Não a timbramos nada de fortemente assistida, mas consultando programas e crónicas para ajudar a memória, constatamos que um dos mais dinâmicos e entendidos mestres que têm vindo a Portugal, Georges Sébastein, só dirigiu nesta temporada a emaranhada «Ariadne», de Ricardo Strauss; que Rita

Praga, apresentado pelo Círculo de Cultura Musical e que nos revelou a grandeza até então não suspeitada de Dvorák, e sobretudo de Smetana.

A medida que vamos escrevendo surgem e revivem episódios deste ano de música. Não tivemos o recesso que mereciam as apresentações do musicólogo francês Jacques Chailley, mas a sua vinda coincidiu com a morte de Francis Poulenc, sendo-lhe dedicado algumas palestras entonadas. Por acaso no ano, há poucas semanas, e num concerto de caridade, ao qual nos referimos, em ocasião a par, a linda Missa em sol maior, de Poulenc, acentuando essa mesma falta pouco conhecida e a mais valia da eminente figura da música francesa desaparecida. No Verão, em ligação com os cursos de férias da Costa do Sol, tinhamos visitado Tito Schippa, e com ele um resurgir do passado glorioso do Coliseu, paralelamente com as recordações do palacete de Eliza de Sousa Pedrosa, grande e activa amiga da música e dos músicos.

Até que, já na nova temporada, a música portuguesa foi afectada, por uma primeira audição de Fernan-

do Lopes Graça, o Concerto para viola e orquestra, ao qual nos referimos há pouco tempo. Assim como podemos ver um símbolo de esperança para os tempos futuros na apresentação com orquestra de Maria João Alexandre Pires, pela condensação de raríssima inteligência musical, de batalha e de consciência, de violência e de consagração, ficamos a aguardar o que de vocação radicalmente pianística, que nos transmite, compunhamos nos dois lutos e acalmamos as perplexidades que nos apontam.

Praga, apresentado pelo Círculo de Cultura Musical e que nos revelou a grandeza até então não suspeitada de Dvorák, e sobretudo de Smetana.

A medida que vamos escrevendo surgem e revivem episódios deste ano de música. Não tivemos o recesso que mereciam as apresentações do musicólogo francês Jacques Chailley, mas a sua vinda coincidiu com a morte de Francis Poulenc, sendo-lhe dedicado algumas palestras entonadas. Por acaso no ano, há poucas semanas, e num concerto de caridade, ao qual nos referimos, em ocasião a par, a linda Missa em sol maior, de Poulenc, acentuando essa mesma falta pouco conhecida e a mais valia da eminente figura da música francesa desaparecida. No Verão, em ligação com os cursos de férias da Costa do Sol, tinhamos visitado Tito Schippa, e com ele um resurgir do passado glorioso do Coliseu, paralelamente com as recordações do palacete de Eliza de Sousa Pedrosa, grande e activa amiga da música e dos músicos.

Até que, já na nova temporada, a música portuguesa foi afectada, por uma primeira audição de Fernan-

Maria João — esperança no futuro

do Lopes Graça, o Concerto para viola e orquestra, ao qual nos referimos há pouco tempo. Assim como podemos ver um símbolo de esperança para os tempos futuros na apresentação com orquestra de Maria João Alexandre Pires, pela condensação de raríssima inteligência musical, de batalha e de consciência, de violência e de consagração, ficamos a aguardar o que de vocação radicalmente pianística, que nos transmite, compunhamos nos dois lutos e acalmamos as perplexidades que nos apontam.

do Lopes Graça, o Concerto para viola e orquestra, ao qual nos referimos há pouco tempo. Assim como podemos ver um símbolo de esperança para os tempos futuros na apresentação com orquestra de Maria João Alexandre Pires, pela condensação de raríssima inteligência musical, de batalha e de consciência, de violência e de consagração, ficamos a aguardar o que de vocação radicalmente pianística, que nos transmite, compunhamos nos dois lutos e acalmamos as perplexidades que nos apontam.

BALANÇO DO ANO MARÍTIMO

(Continuação de 2.ª página)

carregada transportada, com um aumento de receitas, em virtude da melhoria dos fretes. Registou-se, também, maior participação dos navios portugueses nos transportes de trigo para abastecimento do País, graças aos esforços da Junta Nacional da Marinha Mercante.

vios estrangeiros vindos do Tejo, o número não teve grandes alterações tal como no que se refere a passageiros, quer embarcadas, quer desembarcadas ou em trânsito. Assim, o número de passageiros que vieram ao princípio do que esteve em voga de apetrechar os navios do porto de Lisboa e de melhorar as condições de acomodação.

de colunas para os cidadãos de Angola e Moçambique subiu em 1963 em relação ao ano anterior. Enquanto em 1962 o número de colonos para as duas províncias foi de 2875, no ano que termina agora o quantitativo subiu para 4225. Deste número, contavam 3031 para Angola e 1194 para Moçambique.

Passageiros: mais colonos

Os paquetes portugueses, entre os quais o «Príncipe Dom Henrique», o «Príncipe Perfeito», o «Pátria», o «Moçambique» e o «Vera Cruz» transportaram para os portos de Angola e Moçambique, dezasseis milhares de passageiros. O número

Um novo petroleiro: 65 000 toneladas

Em relação ao movimento de na-

Os paquetes portugueses, entre os quais o «Príncipe Dom Henrique», o «Príncipe Perfeito», o «Pátria», o «Moçambique» e o «Vera Cruz» transportaram para os portos de Angola e Moçambique, dezasseis milhares de passageiros. O número

EM SUA CASA ... A CATEGORIA DA MARCA

SEM ENTRADA INICIAL SEM FIADOR PRESTAÇÕES MENSAIS DESDE ESC. 100\$00

A. OLIVEIRA
Av. Alameda Real, n.º 91-A — Telefone: 72 63 06/23 83 23

ADÃO, CAMISEIROS ADÃO JUVENIL

DESEJAM BOAS FESTAS E FELIZ ANO NOVO A TODOS OS SEUS EX.ºº CLIENTES E AMIGOS

234, RUA AUGUSTA, 240-1.º
TELEF. PPC 366118

CARPETES — Passadeiras — ALCATEIAS

Tipo REGIONAL DE COIMBRA

Fazem-se por medida e ao gosto do cliente

Pedidos à fábrica BAETAS, IRMAOS

Apartado 3 — Telef.: Fabr. 52133, Resid. 52178

MIRANDO DO CORVO

É curioso assinalar a movimentação dos navios-tanques portugueses. Realizaram oitenta viagens, tendo transportado 1 900 000 toneladas de combustíveis líquidos de Curçean, Ararat, Angola, Moçambique e Golfo Pérsico. Os navios «Alveios», «Borneas», «Dondos» e «Arcas» fizeram até agora, dezasseis viagens com cerca de 230 000 toneladas de petróleo de Angola, incluindo carregamentos de Moçambique, que como se sabe, são oriundos do Golfo Pérsico, donde vão para aquela nossa província ultramarina.

Aquela empresa, que conta já dez unidades, abriu este ano um concurso para a compra de outro navio, que será o maior da frota portuguesa, pois calcula-se que seja de cerca de 65 000 toneladas.

Emigração

No esquema que traçamos sobre o fenómeno deste ano, tínhamos o desejo de não aludir sendo as colunas do mar.

Quanto ao movimento de emigração portuguesa, porém, abrangidos o que se passou na País, de uma maneira geral. E assim, digamos que, em relação a 1962, a emigração da continente teve ligeiro aumento, no ponto de vista genérico. Já, todavia, casos em que a emigração teve subida considerável, como o que se refere a França, em que quase duplicou. Registaram-se, ainda, aumentos para a Alemanha Ocidental, Bélgica, Holanda, Inglaterra e Luxemburgo. Verificou-se, por outro lado, um ligeiro decréscimo para o Brasil e uma descida considerável para a Argentina, ao mesmo tempo que houve ensaio de se assinalar aumento sensível para o Canadá e muito apreciável para os Estados Unidos, com uma nota de pequena subida para a Venezuela e um aumento (quase em triplicação) para a África do Sul.

Este movimento de emigração, não só efectivo, como é óbvio, exclusivamente por via marítima, tal como nos casos referidos à França, Alemanha Ocidental, Bélgica, Holanda e Luxemburgo, em que os portugueses utilizaram outros meios de transporte.

Registou-se, ainda, que este movimento de emigrantes portugueses oficialmente se refere ao que tem carácter oficial, isto é, aos que saíram de Fátima devidamente documentados.

TERÇA-FEIRA, 31 DE DEZEMBRO DE 1963

El último año de esta década, 1964 se centra íntegramente en las necesidades urgentes, tanto de renovación del acto creativo, como de la recepción de la obra. Por otra parte, en lo que concierne a las revelaciones musicales, éstas son prácticamente nulas, no se ofrecen informaciones concretas del repertorio musical del año; por ese motivo, no hemos incluido la gráfica habitual de los compositores más destacados.

Dicha década termina con una serie de sugerencias para el año siguiente con la intención de que alguna de esas indicaciones despertase el interés de las entidades estatales. Por eso, su intención es marcadamente reivindicativa cuando afirma que hay problemas que se arrastran desde hace algunas décadas sin una solución cercana.

La primera cuestión destacada está relacionada con la construcción de una sala para conciertos, hecho que se anunció pero sin concretarse nada al respecto. En este contexto describe cuáles son los locales en funcionamiento de la capital, y su situación:

«[...] El S. Carlos, que no es posible democratizar (y que dentro de su papel y sus funciones, aspira, según creemos, a modernizaciones en el escenario); el Trindad, adquirido en buena hora por la F.A.N.T. [Fundación Nacional en la Alegría y en el Trabajo], se muestra reservado; el Coliseo, con más tradiciones que condiciones, [...]; el Tivoli que se convirtió en la más melómano con la sala más lujosa de la capital [...]; el pequeño y atrofiado Salón del Conservatorio Nacional; el Salón de Belas Artes que siempre tiene ambiente; pero donde todo es cambiante; la confortable sala de conciertos y conferencias del Museo de Arte Antiga, donde la luz podría quedarse sin provocar una sensación de frialdad [...]; el Pavilhão dos Deporte que es muy característica para deportes [...]»⁶⁶³.

⁶⁶³ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 14.743, 31 de Diciembre 1963, p. 13.

La cronista afirma que el número de salas es grande, pero su mayor aspiración está relacionada con el deseo de ver creada una sala funcional, que pudiera ser adaptada al teatro y de condiciones acústicas en conformidad con las necesidades actuales.

Otro problema que se observa es la falta de otra orquesta sinfónica, a pesar de que la FCG ha creado una de cámara que promete ampliar sus cuadros, sugiriendo solicitar a la institución: óperas y otros trabajos asequibles. Como testimonio y reconocimiento enaltece el elenco de ópera portuguesa realizada en el TT, el triunfo de la ópera del siglo XVII *A vingança da cigana* del compositor portugués Leal Moreira.

DA MÚSICA E PARA A MÚSICA

ANO NOVO À VISTA

Em vez do novo mas sempre in-verte-ria assustadora? Não fazemos balanço musical do ano mas sim, mas talvez ainda, sim, que finda, porque não olhar para o milésimo do custo da contru- a frente, e depositando lavada con- do da ponte sobre o Tejo, o que fuma na arde, lançar-lhe umas já é uma montanha de dinheiro quindas solicitações, a ver a qual Mas não engrandecia pouco a nossa deias não lhe será impossível dar bela cidade. Voltamos a dizer que ouvidos? Sempre será preciso admitirmos estar a defender uma elarmos um pouco para trás — só causa já ganha. O ano 1965 dirá, assim teremos um mínimo de apoio, ou quando não tivemos nenhum, talvez se terá sentir mais forte necessidade de apurir a certas fal- tas, desmoralizando grilantes para alguns de nós.

Conhecemos. Para quando estará prevista a edificação de uma sala própria para concertos de grande e pequeno estado, e espetáculos musicais? Iremos a escrever: um Palácio da Música, mas recuamos a demanda longe nas nossas as- pirações. Ne indagamos o que há a ver de um run run que nos vieram em tempos ao ouvido, tal- vez nos dessem uma resposta sen- nacional, assegurando-nos que não se está o terreno reservado, mas que há maquetas prontas (para su- jetarmos-se, ou não a concurso), verbas estaduais e fixadas, faltan- do só as deliberações finais, subme- tidas as verbas a qual sector de fi- nanças? Porque não é Câmara, que tem fama de rica? Mas, de ver- dade, ignoramos tudo o que possa haver de concreto sobre o assunto, limitada como estamos às colunas do «Diário de Lisboa» e de um ou de outro periódico, e de duas on- de ramos ouvir concertos e ouvir o São Carlos, no qual não é possí- vel democratizar-se (e que, dentro do seu papel e das suas funções, aspira, segundo cremos, a moder- nização de base no palco); o Trin- dade, adquirido em boa hora pela F. N. A. T., mas de bastidores ac- tidão; o Coliseu, com mais tra- dições do que condições, excep- tuando a majestade lotado; o Ti- voli, que se tornou a mais me- todica das salas da capital, mas de tarde, porque à noite dificilmente dispõe a musa do filme; o pe- queno e magnífico salão do Con- servatório (que ao menos poderia acender a «chuflete» no Inver- no); o salão das Belas-Artes, que tem ambiente, mas onde tudo é volume; a confortável sala de con- certos e conferências do Museu de Arte Antiga, em que a luz faci- lmente poderia deixar de nos cau- sar uma sensação de frieza, mas não sempre para limitadas aten- ções; o Pavilhão dos Desportos, que é mesmo e muito característi- camente para... desportos; outras boas salas de cinema como o Im- pério e só de tarde, como o Tivoli, o Monumental, muito irregularmen- te mas afanosamente abertas tam- bém às incursões da música: (pas- sa-se no Império o «afinado» e as- são importante II Concerto Inter- nacional de Piano Vianna da Mota, instituído por Sequeira Costa); não mencionando salas de variedades, instituídas e instituídas. A medida que fomos deslizando pela nomen- clatura, vemos que há afinal muita coisa que se abrem algumas vezes permissões, da natureza musical. Mas continuamos a declarar, por muito validas razões, se não poder- ser o Palácio da Música em Lisboa, ao menos uma sala solitária a tes- tar com palco e condições acustí- cas em conformidade com os al- tos progressos da actualidade. A

Outra tecto em que temos batido teimosamente, é a necessidade de duas orquestras sinfónicas pouco mais ou menos do mesmo nível que a Orquestra Sinfónica da Esis- tência Nacional. Temos muita pena, ao mesmo tempo, que a Academia de Instrumentistas de Câmara nos não beneficie com maior numero de aprendizagens. E foram nos am- velmente explicadas a seu tempo as razões pelas quais os Serviços de Música da Fundação Calouste Gulbenkian criaram por sua vez uma nova orquestra de câmara. Mas logo que entramos numa par- te de pormenores justificativos, sentimos mais fortemente a falta de uma elucidação completa, sub- titulada por uma sensação de duelo, letante, ou de jogo da cobra-egm, em que um dos jogadores acabará por deslizar. Entretanto, segundo se depreende de notícias vindas nos jornais, a Orquestra de Câma- ra Gulbenkian está a tratar de am- pliar os seus quadros. Em que pro- pósito? Nos princípios do novo ano, devemos ficar esclarecidos. Mas o benefício, seja ele qual for, ficará privativo da Fundação...

...O que não impedirá, só por si, a sua validade.

Desde há alguns anos, os Serviços de Música da Gulbenkian vêm-se di- stando em várias direcções. De um lado, movimentos de educação mu- sical para a infância, adolescentes, adultos, incluindo um numero ele- vado de bolinas, raramente com uma ou outra recusa que não é da mu- sa conta discutir; por outro lado, promovendo concertos, e sobretudo, o festival anual, em que avul- taram este ano as magníficas ce- lebrações shakespearianas. Por subvencão, a Fundação assegurou a existência do Grupo Experimental de Bailado; e, enquanto o Grupo Experimental de Ópera de Câmara, que tinha chamado a si, vaciou e acabou por cair, fundiu, parece- nos com boas razões, o Coro Gu- benkian. Com tantos elementos, as suas perspectivas de realização au- mentariam ainda consideravelmen- te se quisesse — e pudesse — cha- mar de novo cantores-solistas. O fulgo das suas iniciativas finaria dependente apenas da competência de quem fosse chamado a superin- tender a orientação dos trabalhos e a sua execução.

Sempre por run run, quando não é pelos jornais, ou male precl- nacional de Piano Vianna da Mota, instituído por Sequeira Costa); não mencionando salas de variedades, instituídas e instituídas. A medida que fomos deslizando pela nomen- clatura, vemos que há afinal muita coisa que se abrem algumas vezes permissões, da natureza musical. Mas continuamos a declarar, por muito validas razões, se não poder- ser o Palácio da Música em Lisboa, ao menos uma sala solitária a tes- tar com palco e condições acustí- cas em conformidade com os al- tos progressos da actualidade. A

sem contar privativamente com asse- gurada viabilidade.

Antes de deixarmos o assunto do teatro lírico pelo qual nos apas- namos, cremos que definitivamente, queramos lavrar um testemunho de reconhecimento a todos aqueles que fizeram confiança a um elenco por- tuguês de ópera e organizaram os espetáculos de Verão com sede no Teatro da Trindade. E o triunfo marcante, inesperado até, da ópera portuguesa de Luís Morais «A vingança da clama», pôs lado a lado o talento teatral e o talento musical. Oxalá não falem os ne- cessários recursos para que o em- prendimento não venha a perigar.

Voltando-nos deliberadamente para outros assuntos, esperamos com o nascer de 1965 que se solucimen- te as sérias dificuldades de execução do projecto de lançar um pouco de verdadeira luz sobre as diversas modalidades da música contempo- rânea de vanguarda. Na Primavera deste ano, o compositor nio Por- tre Marietan e o jovem compositor português Jorge Peixinho tinham sido incumbidos de um curso im- portante sobre o assunto, mas mu- ta curta e seguida por uma muito reduzida assistência. E no Outono, um concerto que consagrou a de- signação de Música Contemporânea de Vanguarda, levantou uma onda de paixão que se limitou de esca- dolo. A Juventude Musical Portu- guesa, muito ligada ao acontecimen- to, entendeu dar-lhe um seguimento por meio de um colóquio em que continuou a lavrar a maior confu- são. Impõe-se uma série de demon- trações-explicações de que, presen- temente, só Jorge Peixinho pode assegurar a validade, através da J. M. P., no desempenho de uma das suas mais relevantes missões, e possivelmente em ligação com a Academia de Amadores de Música, que marcou por forma inconfundí- vel o seu lugar com a natureza do Cur- so de Composição que levou a efe- to há dois anos. Mas Jorge Peixi- nho foi ultimamente nomeado pro- fessor no Conservatório do Porto, o que vem levantar mais um obstá- culo a demover.

Dois pedidos temos ainda a fazer: a formação séria e sólida de um quarteto de cordas — é inconcebí- vel a sua não existência! — e o ressurgimento da «Gazeta Musical» e de todas as Artes, de insubstituí- vel normas de pensamento e de espírito. (O nosso delírio chegou ao cúmulo...).

Porém, no Conservatório Nacio- nal, não tocamos, porque se tornou para nós um assunto tabu.

FRANCINE BENOIT

Cartaz de Simão da Veiga para a arte que seu filho criou e se- neto agora resuscitou

O Juízo do Ano Tauromáquico

(Continuação da 4.ª página)

dia «in illo tempore, mas da no- ta suprema andam tão longe quasi- todos, e são esquecidos os públicos, que com entoadas defectuosas se cortam orelhas, troféu outrora tão raro que para nós escreveu Jose- lito que a tarde em que mais se emocionou foi aquela em que lhe deu-se a primeira vez a vitória no

do ter sido feita a maior recusa com o mais custoso cartaz, o do mais caro dos toureiros, o que obriga a encarecer as entradas. O paradoxo reside no desvario que, até em Espanha e nas Américas, leva a preferir o «empeterno» à boa arte, o que, aliás, não aconte- ce já no cinema. No nosso bom re- gular São Lúia, vimos, bem re- centemente, triunfarem dois bons

de toureiros, e o pesimismo diagnóstico da festa de tou- rismo provocou benéfica reacção. Para algum tempo tratou-se da ex- recção do espectáculo, requiza- tou-se o peso do touro e a leve- deza do valioso ao perigo do modismo. Não fossem os turistas em Espanha se teriam já re- dar corridas nocturnas, e sem- pre com o cuidado de não colidir, e

Comentario general de la década

Sobre la cuarta década podemos añadir que se trata de una de las más significativas, en lo que respecta a balances musicales, destacando fundamentalmente a Lopes-Graça y su actividad, tanto de maestro como de compositor; seguido del impresionista Debussy, con las conmemoraciones del centenario de su nacimiento, culminando con las reposiciones de las óperas veristas de Puccini.

Gráfico Nº 27 - Balance de los compositores de la 4ª década (1955-1964).

De los géneros musicales más cultivados, continuamos con gran expresión de la ópera, pero ahora también con alguna relevancia de la actividad coral. No obstante, hay que señalar la ejecución de dos farsas, un ballet y algunas manifestaciones de música electrónica, con obras de Stockausen y Olivier Messiaen.

Gráfico Nº 28 - Géneros musicales más destacados de la década 1955-1964 (4ª década).

Así, y para concluir la década, se puede decir que en el año 1955 el trabajo de los intérpretes portugueses: Sequeira Costa, Varela Cid, así como la recepción de la ópera de Gluck *Ifigenia et Aulide* son los más destacables. La novedad del año es la representación de *Penélope*, de João de Sousa Carvalho.

Menos positivos, en esta cuarta década fueron los artículos dedicados al trabajo de la Sociedad Nacional de Música de Cámara, solicitando una mayor cualidad musical (1955).

Para el año 1957 se hace referencia a los contratos realizados en el TSC a cantantes internacionales que permiten al oyente analizar de cerca la calidad y nivel internacional del arte musical, en detrimento de un contexto precario, visible en los aspectos más básicos de una producción de carácter nacional, así

como la escasa o nula expresión de música portuguesa en las más prestigiosas salas de conciertos.

El año 1957 asistió al resurgimiento de los conciertos sinfónicos cuya entrada fue de pago. A pesar de que tenían que haber realizado una función popular, más no cumplieron con ese compromiso, dado que estos conciertos populares siguieron teniendo lugar en el Pavilhão dos Desportos. De gran expectativa son las primeras presentaciones públicas del teatro lírico de carácter portugués, creado por decisión de la FCG. La elección de la *Sinfonía para Orquesta* de Fernando Lopes-Graça y la recepción en el TC de la exhibición del programa como acontecimiento del año de 1958:

«[...] excelencia de música que se escuchó de forma entusiasta y las irrupciones sucesivas de un público anónimo con la sensación del lugar insustituible que la música ocupa en su existencia, siendo la más arrebatadora expresión»⁶⁶⁴.

En el año 1960 se subrayó la presencia del violinista David Oistrakh en el II Festival de Música Gulbenkian, y la obra *Historia Trágico-Marítima* de Fernando Lopes-Graça. Como medida importante en el campo musical, apunta la publicación y aplicación del Decreto-Ley que coloca la música como práctica obligatoria en las escuelas primarias.

Su mayor ambición para el año 1961 sería ver acrecentado un movimiento pro-música liberada de representación social. En este sentido, se asistió al estreno del espectáculo del Grupo Experimental de Ópera de Cámara como gran acontecimiento del año. Dotado de cantantes, instrumentistas, colaboradores de escena, lo esencial para un centro de cultura operística portuguesa, con presencia de extranjeros en la dirección musical y el montaje.

⁶⁶⁴ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 12. 954, 31 de diciembre de 1958, p.21.

Como deseo para el año siguiente propone a los cantantes programas musicales en portugués y ver figurar a compositores nacionales que solamente *esperan un estímulo, un mínimo de posibilidades, un gesto auténtico*⁶⁶⁵.

Para el año 1962, la periodista reclama como aspecto positivo las clases de pedagogía musical infantil propuestas por la FCG y la presencia en el programa de la OEN de compositores portugueses, con un lugar destacado para Lopes-Graça, afirmando:

*«la presencia de compositores portugueses en el curso de las actividades musicales fue bastante importante, lo que aplaudimos calurosamente»*⁶⁶⁶.

De la aplicación del Decreto-Ley que introdujo la enseñanza musical en las escuelas primarias y también la presencia de destacados maestros de la composición portuguesa en el Curso de Composición de Música Moderna, una vez que:

*«Algunos de nuestros compositores portugueses podrían haber aprendido alguna cosa más en este curso, y no vemos que eso los des-prestigiase»*⁶⁶⁷.

En lo que respecta al año musical de 1963, reconoce que las conferencias del musicólogo francés Jacques Chailley que dedicó algunas palabras a la desaparición de Francis Poulenc, no tuvieron la recepción esperada.

Por fin, y a modo de conclusión, se han destacado algunas preocupaciones de Francine que pueden ser como una toma de conciencia de la ciudadana.

⁶⁶⁵ *Ibidem*, p. 4.

⁶⁶⁶ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 14.385, 31 de diciembre de 1962, p. 4.

⁶⁶⁷ *Ibidem*.

Primero, el sueño de ver creada una coordinación de artistas líricos portugueses (1955); declara también como manifestaciones nacionales de cultura la música portuguesa, proponiendo solamente música extranjera de enriquecimiento interno y expansivo. En materia de asistencia fue registrada la escasa presencia del público al TSL y al Conservatorio Nacional (1958), con nuevo impulso musicales en el TT, que fueron retomados con concertistas extranjeros (1959).

4.6.1.5. Estudio desde 1965-1974

A esta década corresponden los años de 1965 hasta 1974; si bien de dicha época solamente tenemos siete balances musicales. Los compositores más citados por Francine Benoit en esta etapa son los que presentamos, pero podemos señalar que en la evaluación global de estos datos observamos una mayor presencia de compositores contemporáneos.

El año 1965 se nos mostró bastante extenso y pormenorizado desde el punto de vista informativo, denotando un cierto disgusto e incomodidad en virtud de la actividad musical que para Francine se debió, muy claramente, al cansancio de las manifestaciones internacionales (solistas y agrupaciones), todo ello porque: los acontecimientos casuales, no tienen vínculo alguno con la revolución del movimiento nacional en el mundo de la música, más concretamente con el despertar de los nuevos lenguajes musicales del momento (1966).

La crónica, dotada de un cierto distanciamiento en relación a los acontecimientos musicales, se apoya en una ironía literaria, que la autora domina completamente. Todavía sobre el contexto arriba referenciado, apunta:

«Y no profundicemos más, porque entonces la máquina de mecanografiar se estropea para siempre, víctima, bien vistas las cosas, de un cierto descontento que nada tiene de mezquino ni de egoísta»⁶⁶⁸.

Finalmente, en 1965 hace una denuncia pública con el fin de solucionar un problema que se prolongaba desde hacía algunos años; solicita una mayor recepción y apertura a las diversas modalidades de música contemporánea de vanguardia, una vez que las tentativas habían sido poco fructíferas, así como sucedió con el curso impartido por el suizo Pierre Mariétan y Jorge Peixinho; aprovecha para reclamar la creación de un cuarteto de cuerdas de calidades serias y el resurgimiento de la *Gazeta Musical*.

El año 1967 fue poco revelador desde el punto de vista artístico, manifestando la poca repercusión de Francine, en lo que respecta al estreno de su obra infantil *O Caçador e a Princesa*, obra distinguida en el Concurso de Composición FCG (1965).

Pasamos a analizar los años correspondientes a esta quinta década, empezando por el año 1965. Sus escritos van en dirección a la temporada de TSC, con el estreno de *Elektra* de Richard Strauss, seguida de la *Novia Vendida* de Smétana, y la *Valquiria*, esta última bajo la batuta de Georges Sebastián.

«Vinieron cantores franceses y con ellos, para la primera audición en Lisboa, [...] la ópera *Miguel Manara* de Henri Tomasi, obra hábil que venía plena de triunfos en el escenario y en el desempeño la notable artista Denise Duval»⁶⁶⁹.

Del resto de esta temporada, Francine se centró en la recepción de la ópera *Tosca* de Puccini como una representación que trató de impresionar al público con los montajes escénicos; en la ópera *Otello* de Verdi presentada por

⁶⁶⁸ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 15. 460, 31 de diciembre de 1965, pp. 19-21.

⁶⁶⁹ *Ibidem.*. Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, pp. 19-21

James McCracken; y finalmente, la audición de *Sonámbula* de Bellini en la voz de Renata Scotto.

Tuvo lugar la conmemoración del X aniversario de la muerte de Luís de Freitas Branco con la presencia del *Quatuor Maxence Larrieu*, valiéndose de este momento para afirmar que *los conjuntos de cámara de varias combinaciones de instrumentos, resucitando viejas normas susceptibles de despertar agrado e interés*⁶⁷⁰. En este sentido, se pudo escuchar en Lisboa la Orquesta de Arcos de Paul Kuentz de París, ejecutando el *Concert Orphique* del compositor contemporáneo Mario Vitoria, en memoria del compositor Jean Cocteau.

Destaca todavía el programa de la *Camerata Instrumental Telemann* y la serie de conciertos solistas de la Orquesta FCG, también ella, con dedicación especial al repertorio de 1700, presentó como primera solista invitada la pianista francesa Yvonne Loriod.

El CCM exhibió a la cantante Victoria de los Ángeles que según Francine no quedó mal ante la presencia de la soprano Rose Schwaiger, en el instituto alemán y tuvo el privilegio de demostrar tres cantos que eran algunos de los más representativos del acto creativo de Olivier Messiaen, en los cuales la dificultad se encuentra al mismo nivel de la calidad y preciosismo.

Para la periodista, estos acontecimientos que marcaban su tiempo; habían tenido importancia, pero no como para merecer un gran espacio en la crítica, también cita cuatro conferencias pronunciadas por el compositor Jorge Peixinho, con el título de *Primordios de la Música Moderna*.

⁶⁷⁰ *Ibidem*.

En este balance anual destaca el *II Ciclo de Cultura Musical de la Asociación de la Facultad de Derecho*, dedicado al compositor Luís de Freitas Branco y con la audición de obras de música de cámara de dicho autor; junto al estreno integral de los *24 Preludios para piano* de Fernando Lopes-Graça. Así como, el *Ciclo Anteriano*⁶⁷¹, la canción *La Idea*, para voz acompañada, fue dedicado, igualmente al compositor homenajeado, contando como pianista a su propio hijo, João de Freitas Branco; y también el Grupo Coral *Armonía*, en una presentación de madrigales *a capella*.

En el periodo de la Semana Santa, la capital tuvo oportunidad de escuchar la *Pasión Según S. Juan* de J. S. Bach y el *Stabat Mater* de Pergolesi. En Marzo, la FCG ofreció un Festival más de Música, al mismo tiempo que el TT daba inicio a su temporada operística y se restauró el órgano de la Seo de Lisboa.

Es de tener en cuenta que la FCG se asoció a las conmemoraciones del doble centenario del compositor francés Rameau, consagrando algunas obras de cámara del maestro, interpretadas con instrumentos de su época. El festival estuvo fundamentalmente dedicado a la obra de Béla Bartók con la realización de dos espectáculos músico-escénicos de Bartók: *O Castelo do Barba Azul* y *El Mandarin Maravilloso*; este último engrandecido por el coreógrafo y bailarín Milko Sparembek, bajo la batuta de André Vandernoot. Una de las actuaciones que mereció las observaciones de Francine fue el espectáculo en el TT de la tragedia lírica *Zoroastro* de Alberto Franchetti, dirigida por Serge Braudo.

Respecto a los conciertos de extranjeros en Portugal, se pudo escuchar con motivo de la inauguración del Órgano de la Seo de Lisboa, al holandés Piet Kee y al organista francés Michel Chapuis; así como a Alfons y Aloys Kon-

⁶⁷¹ N. de A. Se refiere al Ciclo de obras del poeta Antero de Quental, poeta, filósofo y político del siglo XIX, un defensor de los derechos y ideales socialistas.

tarsky. Por otra parte destaca la presencia también en Portugal, de Ivry Gitlis con la interpretación de *Concierto para violín y orquesta*. Portugal presentó como primera audición en TSC la obra *La Spinalba ovvero il Vecchio Matto* de Francisco António de Almeida, rescatada por Pierre Salzman; pasando por la programación del Festival el *Trio Krainis*, la Orquesta Nacional Belga y clausurando con *La Creación* de Haydn, dirigida por el maestro Igor Markevitch.

La compañía portuguesa de ópera demostró una gran variedad de repertorio, incluidas obras portuguesas, consolidando su existencia, al contrario de lo que se sucediera con las actividades de la Cámara Municipal.

Gráfico N° 29 - Compositores destacados en 1965 (5ª década)

O ANO MUSICAL EM LISBOA

por FRANCINE BENOIT

O que se nos depara, olhando com especial introspecção despretada pela sociedade que atribuímos à passagem do ano, de-se prender em primeiro lugar pelos acontecimentos das últimas semanas. Mas, sójamos melódicos e embora pudessemos começar pelo fim e desenvolver a bobina em retroacção, é melhor reportarmos-nos ao mês de Janeiro do ano que se despede.

O «acontecimento» do mês tinha de ser, fatalmente, a inauguração de mais uma temporada de ópera em S. Carlos. Para as galas de espectáculo de estreia, fora escolhida a «Electra» de Richard Strauss, com Astrid Varay, que acentuou o cunho bárbaro e dilacerante da obra. Na semana seguinte, a «Noiva ven-

LUIS DE FREITAS BRANCO

diada, de Smetana, desamplava a atmosfera — de novo carregada com a «Valquiria». (Vamos prosseguindo em S. Carlos até ao fim do calendário de recitas, em Maio). Para a «Valquiria», a unidade indispensável foi defendida, sobretudo, pelo trabalho da orquestra, sob a direcção de Georges Sébastien. Sobrevieram cantores franceses, e com eles, para a primeira audição em Lisboa que S. Carlos entende incluir nesta sua temporada oficial, a ópera «Elisabet», de Henri Tomasi — obra hábil, que trazia como trunfos, no cenário, o cracifixo, e no desempenho, a exímia artista Denise Duval. A seguir, as discussões sobre propriedade e carácter operístico esgrimiram-se sobre os outros triunfantes: «Contos de Hoffmann», cuja representação se recomendou por momentos de encenação especialmente válidos. A «Ecclecinia», ópera que apelidamos de «feralheira», deu a entrada à parte italiana, sempre a mais dilatada, como é natural, depois da noite portuguesa dada a «Inês de Castro», de Ruy Coe-

MARIA DE LOURDES MARTINS

lho. O «Don Pasquale» de Donizetti, trouxe o seu feliz contraponto, com uma representação cénica homogênea, apesar da estatura (em sentido real e figurado) de Hato Tajo. Na representação da «Tosca», acentuou-se a preocupação de impressionar o público por inovações de montagem cénica, que foi grandiosa no 1.º acto, e de cunho empoiçante no 2.º, e valorizou também a recitação e o pulso firmíssimo de Oliveira de Figueiredo, a quem também coube um sempre admirável

«Othello», com um bom protagonista, James Mc Cracken, mas da exasperação estético. Finalmente, cantou-se a «Sonámbula», a que se ajustaram os primeiros vozes de Beneta Scott. Alguns destes espectáculos deslocaram-se ao Coliseu, medida de que podemos felicitarnos desde alguns anos, já que se entendem não autorizar temporadas autónomas no grande recinto das Portas de Santo António, e apesar do trabalho de exaustivo da preparação de uma ópera diferente em cada semana. E como poderiam não ser tratadas, em parte superficialmente, tantas diferenças e divergências de estética vocal e teatral?

Entretanto, várias outras melodias de música vinham alimentando os concertos, como sempre. Deu início, muito cedo, o programa de obras sinfónicas de Luis de Freitas Branco, solinizando o ano do X aniversário da sua morte. E, como sempre, há artistas e programas que se sobrepõem. Por exemplo, instrumentistas e programa do «Quarteto Maxence Larrieu», de outras características do que o quarteto de corda, pois compõe-se de flauta e oboé, violoncelo e cravo. Estão na ordem do dia os conjuntos de câmara de várias combinações de instrumentos, resuscitando velhas normas bem susceptíveis de despertar agrado e interesse, e, talvez, quando também a constância dos seus directores de vida, de actual transformações do material sonoro e seu tratamento (embora muito longe de larga divulgação no público). Mas não ignoremos que estes conjuntos, e bem assim a simples orquestra de arcos, se conciliam com renovações e inovações timbrísticas, evidentemente já muito mais activas do que a música electrónica. E nessa ordem de ideias, replantejamos a orquestra de arcos de Paul Kuentz, de Paris, no «Concert Orphique» à memória de Jean Cocteau, de um compositor italiano da actualidade, Mario Vittoria. Mas por muito que nos voltamos para as perspectivas dos tempos presentes, a nós não tinha confiado menos, pela sua inultrapassável integração no seu programa actual, a «Câmara Instrumental Telemann» (flauta e oboé, violino, violoncelo e cravo), o fixismo, pela sua composição, o «Noneto de Munkácsy». A série de concertos com solistas pela Orquestra de Câmara Gulbenkian (fundamentada com dois oboés e três trompas para as ocorrências) também continuou a insistir na música seccionalista, com contudo se deixar absorver por ela inteiramente; mas a exímia pianista francesa Yvonne Loriod, primeira solista convidada, trouxe-nos um demonstrado musical do culto votado a Mozart pelos músicos de vanguarda, com qual Yvonne Loriod está ligada.

Dentro dos programas por ve detas, o Círculo de Cultura Musical cumtilou-nos com a apresentação de Victoria de los Angeles, que realizou através do repertório para voz solista com piano uma demonstração ao vivo de técnica e estilo. Mas Victoria de los Angeles não tirou a soprano nem Rose Schlegel, no quadro quase íntimo do Instituto Alemão, o privilégio de entoar três cantos que são dos mais representativos do estro criador de Oliver Messiaen, em que a dificuldade vai a par com a validade e a formosura. Contudo, estas afeições de música que morra verdadeiramente o tempo presente não elegam a impor a sua significação. O nosso movimento musical ficou a dever qualquer coisa de verdadeiro, nesse aspecto, ao compositor Jorge Peixinho, nas suas quatro conferências para a Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências. Jorge Peixinho voltou com largo conhecimento, clareza e boa documentação de música gravada, e magno aceduto, desde os «Primitivos da Música Moderna Europeia» (que começam em Debussy) até o estado alagado próximo, não avalicemos o que pode ter sido a projecção deste facto, acolhido e recolhido no baragão da A. P. F. C. L., à Rua da Escola Politécnica.

Paralelamente, ou quase, as ho-

menagens à memória de Luis de Freitas Branco, que se foram auctendo em vários lugares e distos, destacava-se o II Ciclo de Cultura Musical da Associação Académica da Faculdade de Direito, dedicado a obras de câmara do compositor, e a primeira audição integral dos 24 Prelúdios para piano, de Fernando Lopes Graça, à memória de Luis de Freitas Branco, por Helena Sá e Costa. No Ciclo Anteriano «A Ideia», para voz solista acompanhada, onde se evidenciaram o intelectualismo esclarecido e a veia passionista de Luis de Freitas Branco, seu filho, João de Freitas Branco, revelou ao piano um magistral, poder interpretativo, precisa indicação do fôgo íntimo que anima as languissimas tarefas musicais que João de Freitas Branco desenvolveu. E os Madriais para o cravo e câmara sobre redondilhas de Camões, pelo Grupo «Harmonia», do prof. F. W. Verner, representaram o porventura mais valioso preito à memória do compositor. Os 24 Prelúdios de Fernando Lopes Graça, por sua vez, dão a alusão de autor, pela fantasia e solidez da urdida e pelo tratamento tímbrico do piano.

A mencioner, no Abril da Páscoa, uma execução do «Estabat Mater», de Pergolesi, na Igreja de S. Roque, e na Igreja evangélica de Pulhová, uma muito honrosa apresentação da Páscoa segundo S. João, de J. S. Bach, grande documento que não se acha efectuado pela Falcão segundo S. Mateus.

A Primavera deu também entrada a um reconhecido de actividade operática no Teatro da Trindade, que quis fazer-nos mais longe. O grande acontecimento dessa altura do ano foi, a 13 de Maio, a inauguração do IX Festival Gulbenkian de Música, manifestação pública, ao mesmo tempo que se dava por concluída a montagem do novo órgão da Sé, valiosíssima doação discada Fundação.

Como projecção cultural, o festival colocou-se sob o signo de Rameau, associando-se assim as comemorações do duplo centário da morte do glorioso mestre francês. A Exposição Rameau, organizada pela Fundação Gulbenkian com a colaboração da Biblioteca Nacional de Paris, na moldura ideal dos salões do Palácio Foz, resultou exaustiva e magnífica. Encalaram-se na exposição alguns concertos de câmara com música do compositor, utilizando instrumentos próprios. E cantou-se, em primeira audição, no Tivoli, uma bela versão do concerto da trágica lirica «Zoroastro», fundando elementos franceses e melancólicos a direcção de Serge Baudo, com carácter e luzimento, embora fidessemos a imaginar o que

Dois pormenores do novo órgão da Sé de Lisboa

o bailado «O Mandarim maravilhoso», do melhor bartokismo, em que a estranha personalidade do coreógrafo e bailarino Mirko Sprenbek tem uma criação inesquecível. Neste espectáculo, o talento e o pulso do jovem maestro André Vandernoot, levaram ao maior rendimento a nossa orquestra oficial. O outro espectáculo, em S. Carlos, com a primeira audição absoluta de «La Spinalina» na reconstituição de Pierre Salzman, impôs pelo bom gosto da montagem e pela qualidade da execução o operista português setecentista Francisco António de Almeida.

Depois do programa de música barroca pelo Trio Krainis e da actualização da Orquestra Nacional da Bélgica sob a direcção autorizada de André Cluytens, que entre outras belas execuções colaborou com Yvry Gitis no Concerto de Bartók, o festival encorrou em Lisboa com a oratória «A Cracida», de Haydn, mais uma importante continuação em que intervieram a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional e o Coro Gulbenkian, sob a direcção de Igor Markevitch.

A Companhia Portuguesa de Ópera actuou na Trindade com um calendário que repete em muitas noites a mesma ópera, o que permite uma larga audição e contribui, ao mesmo tempo, para consolidar a sua existência. Constatam do seu repertório

(Continua na 21.ª página)

JORGE PEIXINHO

DEZEMBRO 31

DIÁRIO DE LISBOA 1965/1966 MAGAZINE 1965/1966 DIÁRIO DE LISBOA

PÁGINA 19

Para el último trimestre del año, que coincidió con el inicio de la temporada de 1965-1966, fueron ejecutados los conciertos sinfónicos de la OSEN, a los que sucedió un importante número de maestros nacionales y extranjeros como Charles Munich, Andrzej Panufnik, Frederico de Freitas; Fritz Rieger, Silva Pereira, António de Almeida y Efrem Kurtz.

No obstante, en materia de visitantes extranjeros destacó el dúo, formado por el violinista Boris Gutnikoff y la pianista Lúdia Petcherskala (SCL), así como la agrupación coral de Río de Janeiro; la Orquesta de Bamberg (CCM) con el estreno absoluto de la obra de Joly Braga Santos, *Ode à Música* para coro y orquesta. En cuanto a las restantes asociaciones, no se añade ningún comentario en la presente reseña.

Concluye su exposición con dos informaciones importantes, una de ellas ya referenciada anteriormente; la primera sobre el nuevo disco de Música portuguesa de Michel Giacometti y Lopes-Graça; la segunda sobre el Concurso Nacional de Composición de la cual fue vencedora María de Lurdes Martins⁶⁷², en la Sección A, quedando desierto el premio de la Sección B, siendo distinguidos tres concursantes, entre ellos, Francine Benoit, que se había presentado con la obra *Caçador e a Princesa* (Cantata infantil).

El balance del año de 1966 se inscribe en un tipo de introducción que muestra bien el carácter de sus críticas, iniciando su exposición con un comentario personal sobre su estado de salud. Da por concluida la actividad de la OSEN, en el TT, con una presentación repetida de la *IX Sinfonía* de Beethoven, del mismo modo que registra el comienzo de la temporada operística de TSC, el 13 de enero del año siguiente.

⁶⁷² N. de A. Maria de Lourdes Martins (1926-2009)- profesora y compositora, desarrolló una actividad pedagógica notable, siendo responsable por la introducción del Método de Orff en Portugal.

En su opinión el año de 1966 aporta acontecimientos *casuales* que no acompañan la actualidad musical e ironizando sobre el panorama musical, deja entrever que las ambiciones para la capital no se pueden reducir a distintas agrupaciones o a solistas famosos del extranjero, argumentando que hay nombres importantes en el campo musical nacional, acusando a los promotores de actuar casi exclusivamente en estructuras parciales dando lugar a una incompleta ineficacia.

De la actividad musical subraya los catorce recitales para órgano de Johann Sebastián Bach, interpretados por Sibertin Blanc, Gertrud Mersiovsky y Georg Rudolf Lind.

Sobre representaciones de ópera se pueden añadir dos producciones con realización portuguesa, la ópera *Serrana* de Alfredo Keil y la ópera *A Arseliana* de Cilea; juntamente con la primera audición portuguesa de *Tiefland* de Eugen d'Albert.

Dio conocimiento del *III Concurso Internacional de Piano Vianna da Motta*, así como de los cinco conciertos en el TT, por la Orquesta de Cámara Gulbenkian bajo la dirección de Adrian Sunshine, presentando la primera audición con el Coro Gulbenkian, la obra *Gloria* de Antonio Vivaldi; serie de conciertos que tuvo como director al compositor y maestro Álvaro Cassuto, incluyendo el estreno del *Concertino para piano* de la autoría del maestro.

Durante los acontecimientos de la Revolución de Abril, la cronista señala el homenaje a Fernando Lopes-Graça y las entidades que colaboraron en este evento; pasando por la actividad del CCM con la audición del pianista Rudolf Serkin; destacando la originalidad de la presentación de Klaus y Helga Storck en un repertorio para violonchelo y arpa; así como el Cuarteto Amadeus.

El momento más destacado fue la apretura del X Festival Gulbenkian con la audición de *Encoberto* de la profesora Maria de Lurdes Martins, con el estreno de la obra premiada en el Concurso de 1965. Composición que mereció, por parte de Francine la observación de que era una obra bastante osada para Lisboa, y que levantó una cierta polémica más justificable en el coro que en la orquesta.

Sobre el Festival se hace eco de los conciertos en el órgano de la Seo, con los intérpretes Pierre Cochereau, Luigi Ferdinando Tagliavini; así como de los conciertos monteverdianos, culminado con la presentación de las *Vísperas de la Beata Vergine*.

Otro acontecimiento extraordinario fue la presencia de Stravinsky en Portugal para dirigir su obra *Oedipus rex* y la audición de la *Consagración de la Primavera* bajo la dirección de Robert Craft, frente a la OSEN. De las actividades del Festival Gulbenkian, Francine acentúa la clausura con la primera audición de la obra *Stabat Mater* de Dvóřak, interpretado por el Coro FCG y la orquesta radiofónica francesa, dirigida por Jaroslav Krombólc.

Más generales, pero más asiduos, fueron los conciertos gratuitos ofrecidos por la Cámara Municipal de Lisboa, así como la afluencia de público a las audiciones de la banda de G.N.R., la visita del maestro ruso Konstantin Ivanov (CCM); y, finalmente, la interpretación de Zuleika Saque en *Elixir de Amor*, en el TT. Respecto a la música de cámara destacar a los *Virtuosi di Roma* solistas que integraron los conciertos de la OSEN, que marcó el otoño con una serie de diez conciertos; más los cinco conciertos de la orquesta de cámara FCG.

Sobre estas dos orquestas Francine hace una reflexión comparativa del trabajo desarrollado, concluyendo que es mayor la estabilidad en la orquesta de la FCG, ya que producen alteraciones notables al nivel de instrumentistas; al

contrario de la OSEN cuya calidad está más sujeta a problemas, dada la cantidad de programas musicales que hacen. Toma como ejemplo la primera dirigida por cinco maestros, tres de los cuales fueron portugueses y dos extranjeros, siendo Efrem Kürtez uno de ellos; no obstante, la segunda orquesta solamente dio cinco conciertos, cuatro dirigidos por Adrian Sunshine y uno por Álvaro Cassuto.

Concluye su exposición señalando la inauguración de otro órgano en la Iglesia Evangélica Alemana, ofreciendo al lector sus consideraciones sobre una posible rivalidad con los otros. Anuncia para el nuevo año de 1967, la primera audición de la obra *Oratorio de Natal* de Johann Sebastián Bach, bajo la dirección de Pierre Salzman.

Gráfico N° 30 - Compositores destacados en 1966 (5ª década).

O ANO MUSICAL EM LISBOA

Cômodamente instalados (embora com extrema modestia), libertos enfim de uma maldada grupe, a mesma que visita agora muito boa gente e não desiste de prêmios, sessões, numa meditação à quadra das «Boas Festas» e «Feliz Ano Novo», acontece que não conseguimos encerrar a passagem do ano com a solenidade da praxe. O que é que vai acabar? O que é que vai começar? Bem, acabaram os concertos sinfónicos da Emissora Nacional, no Tivoli, a 17 de Dezembro, com uma repetição do último programa — a 9.ª Sinfonia de Beethoven — no Coliseu, a 19; e vão começar, a 13 de Janeiro, os espectáculos de ópera em S. Carlos. Mas isto são acontecimentos geralmente casuais, não têm ligação com a revolução do movimento do Globo. E não profundamos mais, porque então a máquina de escrever arriac-se a emperrar de vez, vítima, bem vistas as coisas, de um descontentamento que nada tem nem de mesquinho nem de egoísta: o ano que morre perdouros depois de uma grave ameaça, e prometeu-nos uma graça, que se cumprirá ou não, mas a esperança cá está. Mas seria fútil que qualquer caso pessoal, e muito mais o nosso, ofuscase o que queremos poder ambicionar para a nossa linda capital, e que não se embale com apenas a perspectiva de agrupamentos e solistas famosos importados do estrangeiro.

«Ora essa!», interrompe alguém que está a ler sobre o nosso ombro, então nós não temos música e músicos nacionais que marcam dignamente a sua posição? E não temos entidades que se empenham em valorizá-las? Claro que temos! Pois se não tivéssemos, então é que as nossas ambições seriam vão. Até há «mo-

melhor a paz prometida na terra e nos céus aos homens de boa vontade» e ao pecador arrependido.

Os espectáculos de ópera em S. Carlos, que decorreram de 21 de Janeiro a 22 de Abril, abriram com um violento drama nórdico, o «Tiefand», em primeira audição em Portugal, de Eugen d'Albert. Perdemos outra estreia, a «Penelope», de Fauré, e duas óperas tiveram um desempenho inteiramente português: a «A Arriana», de Cléo, Sucederam-se sete registos e nada menos do que nove maestros. Nada de bastante preciso se passou para nos levar a menções de pormenor, depois de tantos meses.

De 18 a 30 de Abril, movimentou-se e aclarou-se o meio musical lisboeta com o III Concurso Internacional de Piano Viana da Mota. Fundado por Sequeira Costa, com o intuito formulado de «honrar o grande mestre português, cujo nome não é apenas nosso conhecido, mas também centros musicais de mais alto nível, em todo o Mundo, trouxe consigo uns quantos ensinamentos que não devem ser desprezados para melhor realização do IV Concurso, a realizar, normalmente, em 1968.

Entretanto, tinha-se desfilado no Tivoli a série de 6 concertos pela Orquestra de Câmara Gulbenkian, quatro sob a direcção do novo maestro titular da orquestra, o português, um português, o maestro substituto e compositor Álvaro Cassuto, que incluiu no seu programa a 1.ª audição do seu Concerto para piano. Notamos a boa intenção de vivificar o programa, e o último concerto, com a colaboração do Coro Gulbenkian, fechou com um bom italiano «Gloria» de Vivaldi, interessante 1.ª audição.

Em 20 de Abril, entre uma numerosa colaboração, a Orquestra Gulbenkian voltava a colaborar para a homenagem prestada a Fernando Lopes Graça pela A. A. da Faculdade de Direito de Lisboa, pela Juventude Musical Portuguesa, em realização patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian, na Aula Magna da Reitoria da Universidade. Referimo-nos largamente a esse significativo acontecimento, que teve várias facetas marcantes. Muitas outras homenagens, antes e depois, têm sido prestadas ao insigne compositor, a bem dizer por todas as entidades do nosso meio musical, e divulgando de forma muito apreciável, mas longe de exclusiva, a sua vasta obra. A todas tivemos ocasião de nos referir, com o melhor da nossa compreensão e da nossa admiração.

Em Abril, ainda, passaram pelo Circulo de Cultura Musical o pianista Rudolf Serkin e o Quarteto Amadeus. E queremos mencionar pela originalidade e o bom nível o concerto de violoncelo e harpa por Klaus Störck e Heiga Störck. No andar do mês de Maio, precisamente a 14, iniciava-se o 10.º Festival Gulbenkian de Música, com um concerto coral-sinfónico, sob a direcção do maestro António de Almeida, no Coliseu, em que era dada a 1.ª audição de «O Encoberto», texto de Fernando Pessoa, música de Maria de Lourdes Martins, prémio de Composição Calouste Gulbenkian 1965, Secção A. Também nos referimos largamente na altura a esta obra bastante ousada, para Lis-

boa pelo menos, e que levantou uma certa celeuma, mais justificável no Coro Gulbenkian, pelo esforço que teve de despendido, do que na orquestra. Impossível mencionar de novo todos os bons concertos que o Festival nos proporcionou, mas não calamos que o órgão da SE foi bem valorizado por Pierre Cochereau e por Luigi Ferdinando Tagliavini. E dos concertos monoteverdianos é para nós particularmente inesquecível aquele que nos revelou as «Vésperas», uma execução magnífica da «Sagração» pela Orquestra Sinfónica da E. N. e Robert Craft quem põe na batuta. O Festival encerrou-se em Lisboa, a 8 de Junho, novamente com a participação do Coro Gulbenkian ao lado da Orquestra da Radiodifusão francesa sob a direcção dum maestro muito sério, János Krombolk, para a 1.ª audição dum obra sinfónica, e «Sabbat Mater» de Dvorak.

No decorrer de Junho, os concertos não assembram. Entre outras personalidades, passa o violoncelista Constantino Ivanov. Há muitos concertos gratuitos promovidos pela Câmara Municipal e muito público, para os concertos da Banda da G. N. R., cujo chefe se distinge por um valioso e safo. Mas apesar dos triunfos alcançados por Zuleika Sague na «Lucia», que foi também, em conjunto, o melhor espectáculo de ópera, que se prolongam até 31 de Julho, com Alvaro Malta, que desajustou ver regressar, não se safo. Mas apesar dos triunfos alcançados por Zuleika Sague na «Lucia», que foi também, em conjunto, o melhor espectáculo de ópera, que se prolongam até 31 de Julho, com Alvaro Malta, que desajustou ver regressar, não se safo. Mas apesar dos triunfos alcançados por Zuleika Sague na «Lucia», que foi também, em conjunto, o melhor espectáculo de ópera, que se prolongam até 31 de Julho, com Alvaro Malta, que desajustou ver regressar, não se safo.

Passo Agosto, passa Setembro. Determinados focos de acção musical dedicaram-se a S. Maria, e à Costa do Sol. Em Outubro cá nos encontramos de novo em Lisboa, com uma sensação de reconhecido, apesar de tudo, ligado em grande parte à vida escolar, e, afinal, à vida de todas as sociedades, que abrem as suas inscrições depois das férias grandes. O verdadeiro movimento de Outono é despenhado pela Orquestra Sinfónica da E. N., com a sua série de 10 concertos no Tivoli (em rigor 9, veremos porque), e também pela Orquestra de Câmara Gulbenkian, com a sua nova série de 5 concertos. Quando a O. S. da E. N. se apresenta na totalidade, ou quase totalidade do seu quadro actual, apresenta um aspecto imponente. A sua qualidade é mais sujeita aos imponderáveis... Foi dirigida alternadamente por cinco

co maestros, três dos quais, portugueses; dois dos estrangeiros, o peso forte foi para Efrém Kurtz. (Não estamos a fazer crítica mas sim um levantamento, não poderemos tirar conclusões). O 1.º concerto foi desempenhado pela Orquestra da Radiodifusão-Telvisão Belga, enquanto a Orquestra Sinfónica da E. N. se apresentava em dois concertos em Bruxelas e Amsterdão, uma espécie de intercâmbio que está, naturalmente, cada vez mais na ordem do dia, e mais se justifica se cada país apresenta documentos bem característicos da música e da cultura do seu país, como a Sinfonia de Lopes Graça, que foi tocada, sim, mas num dos programas de Lisboa, a honrosa responsabilidade de Frederico de Freitas. Como nível de execução, essa a apresentar mais estabilidade a Orquestra de Câmara Gulbenkian, que respectivamente com modificações nas suas estantes, e com a mesma norma de distribuição de responsabilidades — quatro concertos para Adrian Sunshine, um para Alvaro Cassuto. Apesar de nos fugir o tempo e o espaço para pormenores, queremos destacar a eficiência do maestro Sunshine para a muito boa preparação dos «Quatro becos» de Lopes Graça. E o Coro Gulbenkian, por seu lado, mostrou a sua actual boa estrutura na colaboração 1.ª importante que prestou à 9.ª Sinfonia de Beethoven (Uma aquisição positiva, e também a audiência de público a todos estes concertos). Dentro das actividades da Fundação Calouste Gulbenkian, há que registar a criação do Coro Infantil Gulbenkian, passo que consideramos indispensável na obra pedagógica que a Fundação tem desenvolvendo, e muito atraente em si próprio. A sua 1.ª apresentação, a 14 deste mês, sem ser decisiva, não foi inferior ao que se poderia esperar, pelo contrário. E temos na mão os melhores elementos para ter a certeza da seriedade com que esta inovação está a ser tratada.

Entretendo-se com estes concertos, que atropelando o calendário já nos visitaram no Outono também celebridades conhecidas como os «Virtuosi di Roma», e nomes novos rodeados de grandes reclames, embora de não tão evidentes dotes de intérpretes fabulosos como Georgy Pauk, Violinista, e Paul Tortelier, violoncelista, integrados nos Concertos da Orquestra Sinfónica da E. N. E sempre houve um germe de acção verdadeiramente musical de vanguarda, organizado pela Juventude Musical Portuguesa, música de que a alma portuguesa, presentemente, é Jorge Poissinho, presente no programa com a peça «Sinfonias». A empresa é particularmente ousada e espionosa, requer bastante dinheiro e uma vontade férrea. Também o fim do ano

Zuleika Sague, em «Elis de Amors»

ficou assinalado pela inauguração do órgão mandado construir para a Igreja Evangélica Alemã. Devem estar presentes a leitor ao nosso conhecimento sobre o acontecimento, isto é, há agora em Lisboa três órgãos que nos parecem não fazer parte de uma atitude de rivalidade — cada um tem o seu valor de verdade. O órgão de S. Vicente do Forth é o fútil, tem poucos minutos autênticos, mas não é necessário uma grande parte do monumental repertório de órgão. O novo instrumento da Igreja de Pólvora não corresponde à magnificência da S. João tem por sua vez contra a dificuldade em tirar o melhor partido das suas montras possibilidades de regulação, fomos esboçados também na primeira semana, do Ano Novo vai ser dada em valores 1.ª audição, sob a direcção de Pierre Salzman, a «Oratória de Natal» de J. S. Bach.

Calamos as outras coisas que nos cercam verdadeiramente. A J. M. P. esboçou um movimento de consulta dirigida a alguns das pessoas que em diversos sectores vivem da música para a música, movimento que não pôde ainda concretizar-se, só falam nisto para deixar bem focado que a nossa perplexidade ante a vida musical portuguesa é largamente repartida.

FRANCINE HENOT

STRAVINSKY

las reais», mas em acção sobre estruturas de base parciais, o que causa a sua incompleta eficácia.

Este préambulo não nos dispensa de registar alguns dos acontecimentos musicais que assinalaram o revóluto de 1966. O ciclo de 14 recitais para audição da obra de órgão de J. S. Bach, iniciado em Dezembro anterior, prosseguiu até fechar em 27 de Março. Revizaram-se os organistas Sierstin Blanc, Gertrud Merzovsky e Georg Rudolf Lind. Em nenhuma música se espelha

Se prefere comida a seu gosto, vá à

Parreirinha do Rato

O MELHOR CHURRASCO DE LISBOA

reunida com NOVA GERENCIA

Impecável serviço de restauração, bar, cervejaria e mariscos

PARREIRINHA DO RATO

Largo do Rato, 11. Porta. 1

Tel. 68 69 68

Aula para os alunos do 1.º e 2.º Clientes

Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional

En el año 1967⁶⁷³, la cronista empieza con una autocrítica personal, cuando asume la poca repercusión del estreno de dos de sus obras *Caçador e a Princesa* y *Fantasia-Suite*.

De este modo, y extrañamente Francine Benoit no cita obras, estrenos, maestros o compositores que destacaron durante dicho año, pues solamente se limita a dar conocimiento del funcionamiento de las distintas instituciones.

Sus observaciones se centran en la temporada de TSC; los conciertos CCM; la SCL (que cambió de instalaciones, del Teatro Tivoli a la Sala Imperio); la SNMC; la Orquesta de Cámara de la FCG (que cambió de maestro titular); al contrario de lo que pasaba con la OSEN que no tenía maestro fijo, a pesar de lo cual esta última agrupación mostró una gran actividad musical; la OSL y la OFL esta última patrocinada por la Cámara Municipal de Lisboa.

Sobre el Festival Gulbenkian, Francine enfatiza el montaje del *Orfeo* de Monteverdi y la representación de la ópera *Gloriana* de Benjamim Britten, sin que se escuchase la obra de ningún compositor portugués, al contrario de lo que sucedió en la temporada del TT, con un elenco de cantantes portugueses.

De la actividad de los Institutos, los más activos fueron el inglés y el Instituto Alemán que ejecutó la *Cantata 1952* de Stravinsky.

Continúa defendiendo que no son necesarios más organismos musicales, considera, por el contrario, que es urgente:

«que cada entidad desarrolle su iniciativa y tenga el coraje de llevar a cabo programas donde el criterio no se centre en el éxito inmediato»⁶⁷⁴

⁶⁷³ Benoit, Francine, *A Capital*, N° 15.718, 31 de diciembre 1968, p. 8.

⁶⁷⁴ *Ibidem*.

Igualmente, desea ver resucitada la *Gazeta Musical*, a la que considera expresión de independencia y aptitud, así como la *SONATA* destinada exclusivamente a la expansión y divulgación de la música contemporánea.

Termina su exposición señalando la desaparición de algunas figuras del panorama musical portugués y extranjero como el cantante Tomás Alcaide, la profesora Judith Lupi Freire, ambos miembros de la compañía TT y el maestro alemán Karl Ristenpart.

Recuerda también el Centenario de la muerte de Tomas Borba de quien destacó su acción como pedagogo y reformador de la teoría del solfeo y cuya conmemoración fue realizada por la organización no musical *Ludus*.

Gráfico Nº 31 - Compositores destacados en 1967 (5ª década).

por **FRANCINE BENOIT**

to similar, completamente indistinguível, assim como o resgate financeiro também de «sonante» empreendimento destinado a proporcionar o expansionismo musical contemporânea devidamente gerida.

Muito nos dá igualmente que continuemos sem um quarto de cordas, nem permanentemente sequer em regime de emergência válida, o que é oferecido para a nossa querida Lusa, ou seja para qualquer capital digna desse nome. Como lemos (muito parcialmente com a existência do Coro G. Benklia e do Coro da Associação de Amadores de Música de Lisboa) que não se pode culpar. Mas temos que dormir a sono alto o assento referente a novas salas de concerto, tão necessárias.

Não escondamos que visamos o Conservatório, no qual, em consequência de uma política importante da ação de Torquato Borja, se introduziu o sofrido, entusado, e onde foi durante algumas décadas, titular da cadeira de harmonia, o tocando da sua sala um centro de atração para os jovens músicos.

Ato agora, o Conservatório ignora o centenário que comemorávamos. E não sabemos se é um mal ou um bem que a eternize a reforma de que tanto carece, porque temos fortes razões para duvidar de que a crítica com que seria feita pelos

OFEREC

inscrição para a aprendizagem, desde a fase de iniciação à
brevetagem final, com cursos em Portugal e no estrangeiro.
Abre-se a todos os portugueses com qualquer curso univer-
sitário, ainda que incompleto, ou outro curso técnico, que
sejam fisicamente aptos, com idade não superior a 28 anos,
e que tenham conhecimentos razoáveis de Inglês e situação
militar requerida.

UMA CARREIRA

A carreira de piloto na aviação comercial é uma das que oferecem um futuro melhor e mais estável. Cresce dia a dia o número de milhares de passageiros e de toneladas de mercadorias a transportar por avião. Esta é a melhor garantia dum bom futuro.

OPTIMAMENTE REMUNERADA

O ordenado dum piloto comercial ultrapassa até o de muitos directores de importantes empresas; ultrapassa mesmo os sonhos optimistas de muitos jovens. Ser piloto é seguir uma das profissões mais bem remuneradas de hoje e de amanhã.

CHEIA DE PRESTÍGIO

Em todo o mundo, a carreira de piloto é um lugar prestigiado. Na TAP, uma companhia aureolada por vinte anos de operação excelente, os novos pilotos beneficiarão por certo dum prestígio invejável.

SER PILOTO

Se quer ser piloto da TAP e reúne as condições descritas, dirija-se pessoalmente ou por escrito aos Serviços de Pessoal, B. Conde de Redondo, 79, em Lisboa.

TRANSPORTES AÉREOS PORTUGUESES

TAP

ALUGA-SE

Em Carcavelos — Moradia
Avenida Maria Conceição,
16 e 16 A

La actividad musical del año 1968 queda marcada por la colaboración de la artista en el periódico *A Capital*, iniciando con ello un nuevo espacio musical. Tal vez por este hecho, dicho año no realizó el balance anual, como habitualmente hacía en el *Diário de Lisboa*, fechando su última crónica el 23 de Diciembre de 1968. No obstante, esta nueva colaboración de la periodista no altera el contenido ni el carácter de sus columnas.

De la temporada 1969 subraya el estreno de la ópera *Bodas de Sangre* de Wolfgang Fortner como manifestación musical y poética excelente. Describe en un artículo titulado *Ópera también es Teatro*⁶⁷⁵ la poética de Federico García Lorca:

«por la trascendencia de su densidad emocional conseguida con la base de una poesía genial, al nivel de imágenes, de poder expresivo y de voces»

Del resto de la temporada alude a las representaciones hechas para *plateas faustosas*, como ejemplo *El Caballero de la Rosa* de Richard Strauss, *Louise* de Gustave Charpentier y *Aida* de Verdi, esta última criticada por la periodista por ser una representación que se llevó la mayor parte del presupuesto del Teatro.

En 1969, la autora titula su crítica *Mucho Movimiento en un año de Luces y Sombras*⁶⁷⁶. Su análisis se centra en cuatro acontecimientos musicales: «ópera, en el TSC y en el TT»; «la Primavera, con la Semana de Música ame-

⁶⁷⁵ Con este título, Francine Benoit ya había escrito una crítica para el suplemento *Artes y Letras* del *Diário de Lisboa*, en 22 de Marzo de 1955, dentro del contexto de la temporada TSC, produciendo un análisis de la función de la ópera y del teatro, solicitando al lector una introspección para medir los «grados de arte, de estética del espectáculo y del justo lugar que concedería a sus modalidades básicas», reconociendo que el «culto del aparato sensacional desviaron, y todavía desvían, por veces, la música de sus más deliciosas funciones», Benoit, Francine, *Opera también es Teatro*, pp. 1-5, doc. mecanografiado, APMG.

⁶⁷⁶ Benoit, Francine, *A Capital*, N° 669, 31 de diciembre 1969, p. 9.

ricana»; el «XIII Festival FCG en el mes de Octubre» y, por fin, «La Juventud Musical Portuguesa». De la presentación del pianista soviético Sviatoslav Richter, la periodista es muy dura con la propaganda que le hicieron antes de poder escucharlo. Para nuestra investigada, se trata de un pianista incomparable, de potencial insospechado, cuando su técnica se desprenda de cualquier exhibicionismo.

Comentó la actuación de la Orquesta de Cámara Gulbenkian, que interpretó páginas de actualidad como los *Cantos de Prigionna* de Dallapiccola. Dio cuenta de la oportunidad que tuvieron las organizaciones de Cámara de la Emisora Nacional y Gulbenkian de superar el «puro tipo de música de cámara», una vez que para Francine Benoit, el sueño de otra Orquesta continuaba sin realizarse. La Primavera estuvo marcada por la presencia americana, más concretamente por el maestro Igor Buketoff, con tres programas musicales, divididos entre la OSEN y la OFCG, entusiasmando al público.

Por otra parte hizo referencia al programa de jazz, interpretado por el Conjunto de Jazz de la Universidad de Millikin, donde destacó la obra *The Unanswered Question* de Charles Ives; del mismo modo, colaboró en esta Semana de música norteamericana, la Banda de la Guarda Nacional Republicana y la pianista portuguesa Nella Maissa; cuyas primeras audiciones fueron *Dichotomy* de Wallingford Riegger y la *Sinfonía nº 3* de William Schumann⁶⁷⁷. En el contexto del XIII Festival Gulbenkian, *London Music Group* (por iniciativa del CCM) interpreta el *Quartuor pour fin du Temps* de Olivier Messiaen, junto a las *Cinco peças* para 21 instrumentos solistas de Webern, interpretadas por la Orquesta Filarmónica de Viena bajo la dirección de Claudio Abbado.

⁶⁷⁷ Benoit, Francine, *A Capital*, Nº 667, 31 de diciembre 1969, p. 8.

Este XIII Festival homenajeó al maestro portugués Francisco Lacerda, con una conferencia a cargo del profesor Vitorino Nemésio en el Salón Noble del TSC (introducida en el catálogo de la exposición), con la ejecución de algunas *Trovas* del autor, interpretadas por la cantante Ana Lagoa, según opinión de Francine poco adecuada al lado de la primera audición, en el mismo teatro de la obra coral Sinfónica *Portugaliae Genesis* de Filipe Pires, obra distinguida en el Concurso de Composición del presente año.

Todavía en este Festival, la FCG dedicó especial atención a Haendel, Verlioz y a Olivier Messiaen, este último contó con la presencia de la Orquesta de París, bajo la dirección de Serge Braudo. De la obra notable de Haendel, se exhibió la ópera *Alcina*, la versión íntegra de la *Música Acuática*, seguida de *The Dettingen Te Deum* y finalmente la audición completa de los conciertos para órgano y orquesta, interpretados por el organista Karl Richter.

Para conmemorar los cien años de la muerte de Hector Berlioz, la FCG mostró una Exposición en el Palacio Foz (Lisboa), seguida de la audición de la *Sinfonía Fantástica*, la presentación de la leyenda dramática *Danación de Fausto* bajo la dirección del maestro Jean Périsson; la obra *Gran Sinfonía Fúnebre y Triunfal* y por último el oratorio *A Infancia de Cristo*, cantado por el Coro de la Radiodifusión Francesa, dirigido por el maestro Marcel Couraud.

El repertorio dedicado al compositor Olivier Messiaen, fue muy variado: la *Nativité du Seigneur*, el *Quatour pour la fin du temps*, *Harawi*, *Poèmes pour Mi* y *Cants de terre et de Ciel*; no obstante, hizo escuchar un total de diez canciones para canto y piano: *Cinq Rechants*, (para 12 voces solistas); diez *Vingts regards sur l'Enfant Jésus*, para piano y el oratorio *A Transfiguración*, que Francine consideró como «*el pequeño sumario de arte en que la técnica no anuló la aberración [de la interpretación]*»⁶⁷⁸.

⁶⁷⁸ Benoit, Francine, *A Capital*, N° 667, 31 de diciembre 1969, p. 8.

Dentro del Festival, la cronista destacó la ópera de TSC y los notables nombres de Hindemith, Luciano Chailly y una admirable representación de marionetas como obra prima de Manuel de Falla, para la obra *El Retablo del Maese Pedro*; o también para el *Stabat Mater* de Penderecki, o simplemente *Nuits de Xenakis*.

Para el estreno de esta última obra, se reserva especial atención a la dirección de la obra, a cargo del maestro Marcel Couraud; considerada obra triunfante en materia de *modernidad* y de *virtuosismo de pensamiento, transmitidos por Webern*⁶⁷⁹. El intérprete destacado fue Mstislav Rostropovich con la *Sonata para piano y cello* de Prokofieff y la primera audición de la obra *Concerto de Camera col violoncello obbligato*, confiada a Lopes-Graça conjuntamente con otra obra encomendada por la Fundación Gulbenkian a Constanza Capdeville, titulada *Diferenças sobre um Intervalo*, obras naturalmente premiadas.

De la Ópera en la sala TT, destaca el papel de Gino Becchi, con la colaboración de intérpretes portugueses, Carlos Jorge en el papel de *Werther*. Atención especial merecieron algunos espectáculos de mayor calidad: *Amelia al Ballo* de Menotti y *La cambiale e matrimonio* de Rossini. La actividad de la OEN, cita para obras de Felipe Pires y Lopes-Graça, la *Sinfonía per Camera*, en el Festival de Música de Sintra, junto de la presencia del *Trio Tortelier*, los *Solistas de Praga* y el pianista Gleb Akselrod.

Dentro del inicio de la nueva temporada (1969-70) subraya la importancia del *Te Deum* de João de Sousa Carvalho, por la orquesta y coro Gulbenkian, bajo la dirección de Gianfranco Rivoli.

⁶⁷⁹ *Ibidem*. Benoit, Francine, *A Capital*, p. 8

Francine Benoit hace referencia al agitado movimiento en torno de la OEN en TT, por presentar su nuevo maestro titular Piero Bellugi, que mereció la simpatía de la cronista una vez que se estrenó con las audiciones *Um Super-viviente de Varsovia* de Schönberg, *X Sinfonía* de Mahler, *As Bodas* de Stravinsky. También el maestro Michel Corboz mereció algunas palabras por *los milagros de su programa*⁶⁸⁰ con Claudio Monteverdi.

Por último, y como era habitual, Francine celebra las iniciativas de JMP y del Instituto Alemán, por la presentación del *Estudio de percusión de Conservatorio Estatal de Würzburg*, así como la JMP donde destaca la audición de miembros de la agrupación *Klean* de Madrid.

En suma, criticando el escoger de forma apresurada y para lo cual hay que luchar conscientemente como lo hace el portugués Jorge Peixinho⁶⁸¹.

Gráfico N° 32 - Compositores destacados en 1969 (5ª década).

⁶⁸⁰ Benoit, Francine, *A Capital*, N° 667, 31 de diciembre de 1969, p. 9.

⁶⁸¹ *Ibidem*.

música

MUITO MOVIMENTO

NUM ANO DE LUZES E SOMBRAS

Com o início da temporada de Ópera em S. Carlos, deu-se a 11 de Janeiro a primeira manifestação musical de vulto. Foi dada a 1.ª audição em Portugal de obras de S. Carlos, partitura do compositor alemão contemporâneo Wolfgang Fortner. Mas a ópera também é Teatros, e neste caso ainda foi mais valiosa a parte teatral, porque Fortner tentou-se com as obras de S. Carlos, de Federico Garcia Lorca, a transcendência da sua densidade emocional con-

pulsa a celebríssima versão orquestral de Ravel. A Orquestra de Câmara Gulbenkian abriu a sua 2.ª sessão (a 1.ª tem lugar de Outubro a Dezembro), com o «Massa», de Hindel; e mais adiante, os «Cantos da Primavera», de Dallapiccola, mostravam uma das faces mais válidas da música do nosso tempo. Outro programa, era o «Magnificata», de J. S. Bach. Tanto a O. C. G. como os Instrumentistas de Câmara da E. N. têm por vezes ensaio de se mostrar capazes de ultrapassar o puro tipo da música de câmara. Terá que ser, já que, pelos vistos, temos de desistir de ter outra orquestra de nível semelhante ao da nossa Orque-

tramentos solistas, de Weber, pela maravilha dos três minutos de música e pela qualidade da execução, comandada pelo maestro Claudio Abbado. Num segundo programa, seriam incluídas as Três Peças para Orquestra, do melhor Alban Berg. A fundação Gulbenkian quer comemorar o centenário da morte de Francisco de Lacerda, que foi prestigioso chefe de orquestra internacional e compositor inteligente e consciente. E o professor universitário Vitorino Nemésio, com a sua intervenção, reportada no catálogo da Exposição no Salão Nobre de S. Carlos. Algumas das Trovas em que o compositor

compositor. E esperava-nos outra revelação com a audição integral dos concertos para órgão e orquestra, na Sé, principalmente aqueles que couberam ao organista Karl Richter, músico completo, organista dos melhores, se não o melhor que até hoje ouvimos na Sé. A Exposição Berlioz, no Palácio Fox, foi uma das partes essenciais do monumento que a Fundação ergueu ao glorioso autor da «Sinfonia Fantástica». As execuções musicais resultaram mais desiguais. Muito mais desigual do que Hindel foi o próprio Berlioz, mas noutra grande monografia do Festival, a lenda dramática «A Dança de Pansou», não é a música que achamos desigual — foi a visão geral da representação, muito hábil, mas artificialmente casada com o assunto; foi ressaltada, em parte, pelo desempenho vocal e pela direcção do maestro Jean Péro-

ser, dentro do Festival, sobressaíram: o espectáculo de ópera em S. Carlos, as notas de Hindel, Luciano Chailly e uma admirável representação de marionetas para a obra-prima de Manuel de Falla, «El Retablo de Maese Pedro», o «Shabbat Mater», de Penderecki, e «Nuits», de Xenakis. Não avaliamos tudo o que se passou nos bastidores, mas Piero Bellugi tem toda a razão, acentuando na des- correr da temporada, pelas 1.ªs audições «Um Sobrevivente de Varsóvia», obra-prima de Schönberg, a psicologicamente entrecortada 10.ª Sinfonia de Mahler, e «As Bo-

das», de Stravinsky, partitura excelente, inteiramente eficaz na originalidade da sua instrumentação. Bellugi, maestro titular, teve os cinco programas. Nos outros cinco, alteraram outros tantos maestros. Idem na 1.ª série dos concertos da Orquestra de Câmara Gulbenkian, no Grande Auditório da Fundação. Mas cabe mencionar o notabilíssimo director de conjuntos, Michel Corboz, ante quem nos inclinamos com veneração pelos milagres do seu programa, quase inteiramente dedicado a figuras ímagens de Claudio Monteverdi, ao qual acabamos de nos referir em nota crítica.

Hector Berlioz — Medalha, por Dantán

O compositor Olivier Messiaen, autor da oratória «A Transfiguração», encomendada pela Fundação Calouste Gulbenkian

seguida através de uma poesia genial como rigidez de imaginação, de poder expressivo e de «voz do sangue» (palavras que escreveu então). O total da obra, incluindo a tradução, e da representação, não se elevou à transcendência de Garcia Lorca, mas deu um saldo positivo. Do resto da temporada, que já ofereceu pouca novidade, mencionamos sumariamente: «O Cavaleiro da Rosa», de Richard Strauss, orientada para o posto de plateia faustosa; a «Louise» de Gustave Charpentier, padrão do verdadeiro francês e triunfo de Suzanne Simonin; e uma «Aida» que foi o exílio clamoroso da temporada, com um elenco e uma montagem, sobretudo, que devem ter absorvido grande parte da verba, tida por insuficiente, com que é dotado o Teatro.

A temporada de ópera açambarca a Orquestra Sinfónica Nacional. Um certo sinfonismo continua a desenvolver-se com os concertos da Orquestra de Câmara Gulbenkian e dos Instrumentistas de Câmara da E. N. São-lhes devidas algumas referências, mas falemos antes no pianista soviético Sviatoslav Richter, manifestação musical incomparável, em fins de Fevereiro, no Tivoli. Toda a propaganda que insistiu na sua cravaria incomparável enervava-nos, quando, afinal, Sviatoslav Richter é de facto um artista e um pianista de potencial insuspeitado por quem não o ouviu como todos os que foram ao Tivoli. Revolucionou os processos técnicos de atingir os seus fins, sem a mais pequena ponta de exibicionismo. O seu totalitarismo de interpretação tanto abrangia a estrita polifonia de Bach nas Fugas como a determinação férrea, entremada de il-ripeno muito pessoal, de Prokofiev, ou a flutuação sem igual do impressionismo de Debussy. E nos «Quadros de uma Exposição» de Musorgsky, a unidade de coloridos tornou

por FRANCINE BENOIT

tra Sinfónica da E. N. Os instrumentistas de Câmara foram muito receptivos à colaboração de Pila Richter e de outros artistas estrangeiros de renome.

No abrir da Primavera, a Semana de Música Americana (norte-americana) trouxe uma diversão, algo representativa, condensada em cinco dias consecutivos. Um excelente maestro, profissional com per, com Igor Buketoff, arrou com três programas — «A Transfiguração», de Sviatoslav Richter, «A Dança de Pansou», de Hindel, e «A Dança de Pansou», de Hindel. O panorama norte-americano instalou-se entre os dois pólos opostos de um programa multicolor de jazz que levou ao rubro o entusiasmo do público transbordando o Tivoli (pelo Conjunto de Jazz da Universidade de Mililink) e uma anotação em «The Handkerchief Question», de Charles Ives, pioneiro (inconsciente, porventura) do renovo extra-americano das artes de expressão musical. Colaborou a Banda da Guarda Nacional Republicana, sob a direcção de Silva Dionísio, num programa em que se destacava uma transcrição da «Espada em Blues», de George Gershwin, no centro da música norte-americana (solista, Nella Maissa). Registamos ainda a «Fúria e Alegria», de Clifton Williams, para banda, e «Capricorn» concertos, de Samuel Barber, e, 1.ª audição, «Dichotomy», com adjução de banda magnética, de Wallinford Riegger, e a desenvolvimento Sinfonia n.º 3, de bela factura e rica imaginação, de William Schuman.

Antes de abordar o mar alto do XIII Festival Gulbenkian, recordamos a sensacional apresentação de «The Music Group of London», para o Circulo de Cultura Musical. Faziam apenas no perturbante equator por la fin du Temps, de Olivier Messiaen, são inquestionáveis os delírios jubilosos de clarinete e as transparências siderais obtidas pelo violoncelo, no perturbante equator por la fin du Temps, de Messiaen.

O XIII Festival Gulbenkian abriu em meados de Maio, com a Orquestra Filarmónica de Viena. Grande triunfo, com certeza, que se sobrelevou nas cinco peças, para 21 in-

se tornou destacado foram cantadas por Ana Lagoa, na colocada no mesmo concerto em que se deu, no S. Carlos, a 1.ª audição mundial do Prémio de Composição Gulbenkian, 1959, Filipe Pires, com a obra coral-sinfónica Portugal: Genesis, insuficientemente preparada, sob a direcção do maestro Silva Pereira. A Fundação Gulbenkian não se esmera para consolidar as distinções que outorga aos músicos portugueses contemporâneos. Mas não se poupou a esforços redobrados para contribuir à grandeza de Hindel, de Berlioz, de quem se comemorava o centenário da morte, e de Olivier Messiaen, grande favorito do Festival, para quem até mobilizou a destimbrante Orquestra de Paris (directão Serge Brudo). De Hindel, a montagem da ópera «Aida» em S. Carlos, com um elenco à altura, sob a direcção de Charles Ives, interessada do maestro Gianfranco Rivoli, maestro titular da O. C. G., foi um repulso e uma revelação, de impossível discriminação aqui. A versão integral da «Música aquática» foi seguida do «Dittongo Te Deum» que emparechou as mais belas oratórias do

Piero Bellugi — actual maestro titular da Orquestra Sinfónica Nacional

Desagradadas, por assim di-

Acabaram-se as férias. Lisboa reanimou-se, e no dia 2 de Outubro, inaugurava-se com a divina solenidade o Grande Auditório da Fundação Gulbenkian, seguindo-se, no dia 3, a realização do primeiro programa de música, que contou de um «Te Deum» do compositor português acen- centista João de Sousa Carvalho. Funcionou a natural colaboração do Coro Gulbenkian e da Orquestra de Câmara Gulbenkian, sob a direcção do maestro Gianfranco Rivoli. A sala, muito ampla, tem idênticas condições acústicas e conforto, pensada e realizada com requintes de critérios dentro da actualidade científica e edificada. Alguns tempo depois, seria inaugurado o mais íntimo Auditório Dóis, no qual, até à data, já se deram três programas, e que bem se presta a ser utilizado para música não sistematicamente de menor nível do que o concertos no Grande Auditório.

Em voo largo, passamos sobre a Ópera na Trindade, onde Gino Bechi exerceu um pouco imprudentemente a sua imaginação, mas mestre em que se contam óptimos elementos, arrojados no papel de «Werter», o que levou a ganhar o prémio «Tonas Alcaide», instituído este ano por Rose Alcaide, viúva do celebrado tenor. E foram espantados, muito bem conseguidos na sua graciosidade «Amélia al balio», de Menotti, e «A cambiale di matrimonio», de Rossini.

No Festival de Sintra, o Concerto Sinfónico de abertura, pela Orquestra Sinfónica da E. N. sob a direcção de Silva Pereira, repartiu-se por Filipe Pires e Fernando Lopes Graça, cuja «Sinfonia per orquestra» provou o lugar que lhe seria devido em vários programas. O Trio Tortelier é famoso, assim como o «Conjuncto de Solistas de Praga» e o pianista Gleb Akseirov levando a Sintra, ou a Queluz, a atmosfera das concertos de Lisboa.

Acabaram-se as férias. Lisboa reanimou-se, e no dia 2 de Outubro, inaugurava-se com a divina solenidade o Grande Auditório da Fundação Gulbenkian, seguindo-se, no dia 3, a realização do primeiro programa de música, que contou de um «Te Deum» do compositor português acen- centista João de Sousa Carvalho. Funcionou a natural colaboração do Coro Gulbenkian e da Orquestra de Câmara Gulbenkian, sob a direcção do maestro Gianfranco Rivoli. A sala, muito ampla, tem idênticas condições acústicas e conforto, pensada e realizada com requintes de critérios dentro da actualidade científica e edificada. Alguns tempo depois, seria inaugurado o mais íntimo Auditório Dóis, no qual, até à data, já se deram três programas, e que bem se presta a ser utilizado para música não sistematicamente de menor nível do que o concertos no Grande Auditório.

Guardamos para o fim as referências a demonstrações que temos por mais válidas. A Juventude Musical Portuguesa, de colaboração com o Instituto Alemão, promoveu em Maio uma apresentação do «Estádio de percução do Conservatório Estadual de Würzburg», com vibrações, marimbolas e xilofone, além de piano, pratos e bateria. E experimentalismo nem sempre puro, mas de ricas perspectivas. Como compositor, retomamos o nome de Bernardi e, nos executantes, andam a par a seriedade de trabalho e uma alegria não mistificada. Em princípios de Novembro, a J. M. P. reatou o assunto com o seu concerto inaugural, reunindo um concerto por componentes do Grupo Kleen, de Madrid, que equidra nas férias mais actuais da evolução musical. Há que desbravar, há que escolher, nunca de pronto, e para isso há que lutar, como faz Jorge Peixinho, em Portugal, conscientemente e conscienciosamente. E-how grato que Jorge Peixinho tenha já uma áurea, junto da nossa mais bela mocidade, sem por isso ignorar o partido mais fácil de Voly Bragg Santos, e, menos ainda, negar a circunspeção de Fernando Lopes Graça, arteado fortemente apetrechado e temperamento mais vincado de músico português.

El año 1970, está marcado por el retorno de Francine Benoit a sus balances musicales anuales, proponiendo incidir, no en aquellos momentos que tienen su acontecimiento garantizado, sino registrar otros menos brillantes, dividiendo su crítica en periodos mensuales (Enero a Diciembre de 1970):

«Nuestra devoción por la música, lo que ella representa para nosotros como fuerza motriz, magia de los sentidos, sustancia del pensamiento elevándose a la ciencia más calificada de fases y etapas en el camino de la Historia [...]. Es nuestra dedicación la que nos lleva a escoger los acontecimientos que vamos a analizar, no siempre los de mayor brillo, o de más inmediata sensación»⁶⁸².

Francine Benoit muestra una visión muy crítica e inflexible en materia de arte musical realizado en 1971, centralizando su artículo en algunos puntos dominantes de la sociedad musical lisboeta e internacional, a saber la sucesión del nuevo Director del Conservatorio Nacional, la muerte de Igor Stravinsky; la reapertura del TSL, el círculo operístico de la capital y, por fin, las audiciones de obras portuguesas.

De 1970 Francine nos da una visión estético filosófica de la música, iniciando su artículo con un pensamiento de las obras que según ella están relacionadas con las ‘sensaciones’. Comparte su perspectiva con la de Hanslick sobre esta materia:

«La crítica de una obra sonora se inicia siempre con la ‘sensación’ que ella provoca, y se determina su alabanza o su censura de acuerdo con la propia afección subjetiva»⁶⁸³.

Subdividiendo sus observaciones por meses, Francine empezó por el estreno del *Álbum para jóvenes pianistas* de Lopes-Graça; al que siguió en el TSC, la ópera *Ariana en Naxos* de Strauss, comentado descriptivamente en el

⁶⁸² Benoit, Francine, *A Capital*, N° 1025, 31 de diciembre 1970, pp. 8-25.

⁶⁸³ Hanslick, Eduard, *Do belo Musical*, Lisboa: Edições 70, 1994, p.18.

discurso del Dr. João de Freitas Branco, entonces nuevo director del teatro, homenajearlo póstumamente al Dr. José Duarte de Figueiredo⁶⁸⁴.

Considera que esta *rentrée* estuvo dotada de gran agitación, contribuyendo a ello la presencia en Portugal de la figura musical de Maurice Klagel que, acompañado por el *Conjunto de Colonia para a Nova Música*, vino a provocar, en el medio musical, alguna protesta, dada la actualidad del programa musical, pero no tanto como se esperaba durante el resto del año musical, pudiendo citarse otra personalidad de la música para tecla - Theodor Lettvin.

De este prometedor año musical, la cronista dice:

«se manifestó bien pronto la convulsión provocada por el año que muchos designaron como ‘Año Beethoven’»⁶⁸⁵

Destaca la audición de 9ª *Sinfonía* del compositor, como un momento de gran *oportunismo* y considera positivamente las interpretaciones de Wolfgang Schneiderhan y Walter Klein, (invitados del CCM) así como la obra *Sonata para Violín y piano opus 96*, y las 32 *Sonatas para piano* interpretadas por Florinda Santos.

También dentro del espíritu conmemorativo del doble Centenario de Beethoven, Manuel Ivo Cruz dirigió la OFL para la JMP, abierto también a jóvenes estudiantes del Liceo, llevados a una adhesión considerable⁶⁸⁶.

⁶⁸⁴ N de A. José Duarte Figueiredo fue designado para el cargo vitalicio de Director del TSC por la Dirección-General del Enseñanza Superior e de las Bellas Artes del Ministerio de la Educación en 1946, Después de su norte fue sustituido en 1970, por Luis de Freitas Branco.

⁶⁸⁵ Benoit, Francine, *A Capital*, Nº 1025, 31 de diciembre de 1970, pp.8, 25.

⁶⁸⁶ *Ibidem*. Benoit, Francine, *A Capital*

El TSC prosiguió con la ópera *Cuestos de Hoffmann* con especial interés por el papel de Álvaro Malta, según Francine fue uno de los éxitos más notables de su carrera⁶⁸⁷.

Se hace eco de dos importantes iniciativas, la primera organizada por la JMP y la asociación de estudiantes; la segunda por el Banco Fonsecas & Burnay, con varios coloquios, esta última subordinados al tema de *Conciertos en Dialogo* que para la autora constituyeron una difícil tarea, a pesar del numeroso público.

Paralelamente, en el auditorio de FCG y en la Seo, habían tenido lugar los *Conciertos de Música Barroca*, con especial atención para las *III partes de Clavier Übung* y *Missa de Organo* de Johann S. Bach, interpretada por Gertrud Mersiovsky (establecida en Portugal). La mejor obra para Francine fue el *Concierto para piano y orquesta* de Marcel Quinet y la *Sinfonía op. 21* de Webern; cerrando el mes con la ópera *Les dialogues des Carmelitas* de Francis Poulenc con los cantantes: Bernardete Antoine y Albert Voli, bajo la dirección de Jean Claude Hartmann.

En los conciertos de Marzo la cronista se muestra irritada cuando el organista Christophe Sibertin-Blanc calificó de sintética la crítica de Francine Benoit. En materia operística, se contó con el resumen de la ópera de Verdi, *Falstaff*, con un buen elenco donde destacó el cantor Tito Gobbi y el maestro Oliviero Fabritius, que se representó también en el TC.

Volviendo a las conmemoraciones de Beethoven subraya el pianista Sequeira Costa en el TT; así como la SMC y la Banda de la GNR. Se hace eco del papel de Gino Becchi, figura muy ligada a los proyectos operísticos, Francine subrayó algunos problemas sobre la sonoridad, al no percibirse las pala-

⁶⁸⁷ *Ibidem.* Benoit, Francine, *A Capital*

bras, hecho que se evidenció por falta de espacio, revelando singular simpatía por Fritz Rieger debido a primera audición del *Concierto para violín, violoncelo y orquesta* de Joly Braga Santos.

El mes de Marzo se cierra con un ciclo de tres conferencias de Jorge Peixinho sobre música contemporánea. De la visita de extranjeros, la periodista recuerda la *Orquesta Sinfónica de la radio Checa*, *Pórtland Júnior Symphony Orchestra* y la *Orquesta Paul Kuentz* de París, esta última con repertorio del siglo XVII y contemporáneo.

En Mayo los comentarios van para la ópera en el TT, con un elenco casi todo portugués, donde se estrenó la cantante portuense Isabel Mallaguerra. Realza la XIV edición del Festival Gulbenkian, que se inauguró con la *Trilogía das Bacas*, con texto Gil Vicente y música de Joly Braga Santos. Pero en el Festival, el momento más esperado fue la música concreta de Pierre Schaeffer, junto con *La Aventure du Cri* de François Bayle. Después, un inesperado espacio (debate) dedicado al *-Modern Jazz Quartet-* siendo considerado por muchos como poco actual. Gluck fue el compositor más esperado con la ópera *Ifigenia en Tauride* cuyo director de escena fue David William, bajo la dirección de Gianfranco Rivoli.

Se asistió, dentro de las conmemoraciones beethovenianas a una versión de *Fidelio*, interpretada por la Orquesta Residencial de Haia, con la dirección de Erich Lindorf en TC, seguida de las *Sonatas para violín y piano*, los *Cuartetos op. 130 y 133* por *Juilliard Quartet*, además de la versión íntegra de las *32 Sonatas*, por Wilhelm Kempff.

Dentro de una visión más vanguardista, las expectativas fueron el encuentro del compositor Krzysztof Penderecki con la primera audición de de *Pa-*

sión Según S. Lucas, dirigida por Katlewick, descrito como uno de los momentos más elevados del Festival:

«Todo lo que la técnica puede reunir de eficaz como composición y realización, fue llevado al clímax con una gran aclamación del público»⁶⁸⁸.

Todo fue posible, como nos dice la periodista, gracias al trabajo del coro de la Filarmonía Nacional de Cracovia que ya había proporcionado, en un programa anterior, la audición de *Matutinum Cantitcum* de Jan Novák (1921-1984). No obstante, hizo referencia a la obra *Treno a las Víctimas de Hiroshima* de Sibelius, dirigida por Eugene Ormandy que mereció estas palabras:

«no hace muchos años que nuestros músicos y melómanos la habrían considerado música aberrante»⁶⁸⁹.

La clausura del Festival se llevó a cabo con la audición de la *Misa Solemnis* de Beethoven que:

«Por un conjunto de muchos factores, el resultado fue decepcionante»⁶⁹⁰.

El TT, había presentado la primera audición de la ópera *La Rondine* de Puccini, obteniendo el maestro Álvaro Cassuto un éxito inesperado; asistiéndose al descubrimiento de Hugo Casero posible escenógrafo portugués, lo que quedó demostrado en la ópera *Caballería Rusticana* de Mascagni.

Beethoven siguió sobresaliendo durante el mes de Julio con la audición de los *cinco conciertos para piano*, en el TT, bajo la dirección de Brian Priest,

⁶⁸⁸ Benoit, Francine, *A Capital*, N° 1025, 31 de Diciembre de 1970, pp.8, 25.

⁶⁸⁹ *Ibidem.* Benoit, Francine, *A Capital*

⁶⁹⁰ *Ibidem.* Benoit, Francine, *A Capital*

frente a la OEN. El periodo de vacaciones quedó marcado por una iniciativa destinada a la infancia, la organización por parte de la FCG de un *Congreso Musical Infantil*, mientras que en el mes de Agosto el Festival de Sintra fue la sensación del verano:

«[...] Como reflejo de la vida más mundana de la capital, fue brillante y muy bien recibido. [...] el Concierto a cargo del Grupo de Música Contemporánea. [...] Jorge Peixinho, rodeado de devotos colaboradores, donde se encontró con la soprano Jennifer Smith [...]»⁶⁹¹.

Casi todas las obras fueron oídas de primera mano destacando, nombres como Bojidar, Henri Pousseur, Antón Webern (*Geistliche lieder*, op. 15), Friedhelm Dahl, Filipe Pires, y Jorge Peixinho.

La temporada musical se inicia en el mes de Octubre con preocupación por los problemas en las instalaciones y espacios de la AAML. Ludwig V. Beethoven fue nuevamente el compositor que abrió la temporada con la interpretación a cargo de OSEN, bajo la dirección de Efrem Kurtz, siguió la suite de *Wozzeck* de Berg y la *Sinfonía N° 4* de Malher. El tercer concierto de la temporada, dirigido por Silva Pereira no correspondió a las expectativas puestas en la primera audición de *Viagens na Minha Terra* de Lopes-Graça.

El TSC abrió sus puertas con la *Misa en Si menor* de Bach, que sirvió para afirmar:

«lo que vale el barítono portugués, José de Oliveira Lopes, formado en una buena escuela y también Isabel Mallaguerra, mejor en el concierto que en el palco de la ópera»⁶⁹².

⁶⁹¹ *Ibidem.* Benoit, Francine, *A Capital*

⁶⁹² Benoit, Francine, *A Capital*, N° 1025, 31 de diciembre de 1970, pp.8, 25.

El concierto de la Orquesta de Cámara Gulbenkian se decantó por Schönberg, con *Música para una cena de película*, dirigida por David Epstein, que logró conmover a la cronista como si se tratase de música tradicional. La reaparición de Piero Bellugi marca su presencia con la obra *Poema de Fuego* de Scriabin.

El año musical termina con la audición de la *9ª Sinfonía* de Beethoven y las jornadas de Música Luso-Española que dominaron el espacio del TSC; así como la audición del *Oratorio de Navidad* de Bach, también en TSC de la Cantata Melodrama *D. Duardos y Flérída* de Fernando Lopes-Graça, obra encargada por el CCM (Círculo de Cultura Musical).

Gráfico Nº 33 - Compositores destacados en 1970 (5ª década).

O ANO MUSICAL

António Peixinho

(Imagem da pág. 8)

Beethoven. A nossa aspiração a ter o «Fidelio» em cena foi quase compensada por uma versão de concerto, — no Coliseu — superiormente dirigida pelo maestro Erich Lindorf, com um elenco de cantores inteiramente à altura da obra, em que se integrou Alvaro Malta, e a preciosa colaboração da Orquestra Residencial da Maia. A «Integral» das Sonatas para violino e piano, (são só dez), teríamos preferido, e quanto a «Integral» dos Três. Não caria? a «Integral» dos Quartetos, e cumulo-nos o programa com os insuperáveis Quartetos op. 130 e op. 133, pelo *Julius String Quartet*. A «Integral» das 32 Sonatas para piano, por Wilhelm Kempff, provocou entusiasmos delirantes e não está isenta de reservas, óbvias neste momento.

Beethoven não se ficou por aqui no Festival, mas cedeu passagieramente o lugar a um autor contemporâneo, ainda de vanguarda, e já de renome mundial, Krzysztof Penderecki. A 1.ª audição em Portugal da «Paixão Segundo S. Lucas», sob a direção do maestro Kalléwick, foi um dos mais altos momentos do Festival. Tudo o que a técnica pode reunir de eficaz como composição e realização, foi levado ao cúmulo, e empolgou a assistência. A montagem da obra não teria sido possível sem a colaboração do Coro da Filarmónica N. de Cracóvia, que num programa anterior, na Sé, já tinha dado a 1.ª audição da peça «Matutino», coralmente irmã gêmea da «Paixão». E a actuação em si, de grande cariz, da Orquestra F. de Filadélfia, sob a direcção de Eugene Ormandy, (também já em Junho) incluiu a célebre «Trenóia das Vítimas de Hiroshima», que não muitos anos atrás os nossos músicos e melómanos consideravam música aberrante.

Foi lamentável, no Festival, a supressão do concerto previsto com as «Anotações» e o «Cântico de Amor e de Morte», de Fernando Lopes Graça, pelo Quarteto do Porto.

JUNHO — Já antecipamos um pouco o mês. No dia 8, era executada no Coliseu a Missa Solene, ou «Missa em ré», de Beethoven. Por um conjunto de muitos factores, o empreendimento resultou fadado com a dobrada

de Portugal várias personalidades. Em vez de conclusões, difíceis de vislumbrar, preferimos transcrever a doutrina afirmada no Congresso: «A função reservada à música desde a tenra infância, sem distinção de classes nem de lugar, é indispensável contributo da formação humana, para além de todas as ideologias e de todos os credos».

AGOSTO — É o mês do Festival de Sintra. Como reflexo da vida mais mundana da capital, foi brilhante e muito bem sucedida. Quebrou o quadro que acabamos de traçar o Concerto pelo Grupo de Música Contemporânea. Foi um dos trabalhos mais sérios, mais levados a fundo, do compositor, e director do Grupo, Jor-

zinha. O muitas vezes deliriosos tratamentos do timbre conquistou a assembleia.

SETEMBRO — Férias.

OUTUBRO — A Academia de Amadores de Música, que se tem visto ameaçada de ser desalojada, estuda várias soluções para resolver o seu caso. A emoção causada alargou-se a esferas mais variadas. Oxalá não seja platónica.

No dia 10, a Orquestra Sinfónica da E.N. inaugura a sua temporada no Tivoli, com um programa Beethoven dirigido pelo maestro Efreim Kurtz.

No dia 14, inauguram-se os concertos da Orquestra de Câmara Gulbenkian. Causou-nos apreensão a longa lista de maestros que se irão suceder na direcção, no decorrer da série. Iremos de semana em semana constatando que o grupo está em excelente forma, bastante maleável para corresponder às diferentes batutas, em muitas vezes notavelmente.

No segundo concerto da Orquestra Sinfónica da E.N., Alvaro Cassuto trouxe provas de grandes qualidades de músico e de chefe de orquestra com a Sinfonia extraída da ópera «Wozzeck», de Alban Berg e na Sinfonia n.º 4, em sol menor, de Mahler. No terceiro concerto, o maestro Silva Pereira não corresponde à expectativa na extensa e amorosa 1.ª audição das «Viagens na Minha Terra», de Fernando Lopes Graça.

No dia 26, o director do Teatro de S. Carlos, dr. João de Freitas Branco, abriu as portas do teatro para uma temporada de concertos, que se soleniza com a execução da magistral Missa em si menor, por elementos quase todos eles estrangeiros. É um verdadeiro acontecimento.

NOVEMBRO — Os concertos que se irão suceder no S. Carlos, pela Orquestra Filarmónica sob a direcção de Manuel Ivo Cruz, serviram para a afirmação do que vale o barítono português, José de Oliveira Lopes, formado em boa escola, e também Isabel Mallaguer, melhor em concerto do que em palco de ópera. Dá-nos também uma representativa presença de Villa-Lobos. Mas continua por resolver a necessidade de uma Orquestra Sin-

Modern Jazz Quartet

Concertos para Piano, no Tivoli, ainda estava perto e já estava longe o Festival G. M. O pianista trouxe consigo o maestro inglês Brian Priestan, para dirigir a Orquestra Sinfónica da E.N.

Expléndida quadra para aproveitar férias, a Fundação Gulbenkian promoveu um Congresso, ligado às actividades de Iniciação Musical infantil que vem desenvolvendo há alguns anos. Deslocaram-se

ge Peixinho, rodeado de devotos colaboradores, inclusive a soprano Jennifer Smith, que, como Helena Cláudio (noutras ocasiões), não tem o receio tolo de «estragar a voz». Foram quase todas obras dadas em 1.ª audição, agrupadas os nomes de Bjeldir Djimov, Henri Poussier, Anton Webern, (os geniais «Geitliche Uebers», op. 15) de Webern, Friedrich Döhl, Filipe Pires, e o próprio Jorge Pe-

fónica pelo menos ao nível da O.S. da E.N.

O quinto concerto da Orquestra de Câmara Gulbenkian, sob a direcção de David Epstein, revelou o melhor da genialidade de Schönberg na «Música para uma cena de filme», (filme imaginário, que nos comoveu com o qualquer das obras máximas da música tradicional.

António David dá para a J.M.P., alargada aos estudantes das Faculdades, a «Integral» das obras de J. S. Bach para violino solo. Salta aos olhos a necessidade de uma verdadeira iniciação musical para todas as idades.

Piero Bellugi, que reapareceu nas suas funções de maestro titular da Orquestra Sinfónica da E.N., dá a sua medida no «Poema do Fogo» de Scriabine.

No dia 26, Maria João Pires ganhou em Bruxelas o «Prémio Beethoven» no concurso promovido pela União Europeia de Rádio-difusão. Portugal redescobre uma grande pianista, que Maria João Pires nunca tinha deixado de ser.

No dia 28, Piero Bellugi gastou as forças na exaustiva Sinfonia n.º 2 de Mahler.

DEZEMBRO — Estamos em dia com a IX Sinfonia, executada na data precisa do nascimento de Beethoven, e com as «Jornadas Lus-Espanholas», conjunto de Concertos e reuniões que acambraram o Teatro de S. Carlos. E feita noutra secção a apreciação ao extraordinário cometimento de Michel Corboz nos concertos do Grande Auditório da Fundação Gulbenkian com a «Oratória de Natal» de S. S. Bach.

No momento em que escrevemos, está nos seus últimos preparativos, também para o S. Carlos, a Cantata «Melodrama» de Duardos e Flórida obra de largas proporções, encomendada pelo C.C.M.

Aguardam na nossa estante uma caterva de discos que fomos recebendo durante o ano, com um lugar à parte para o disco com música regional das Beiras. Pertence a uma espécie de antologia, sob a responsabilidade de F. Lopes Graça e M. Giacometti, e foi a nossa mais valiosa prenda de Ano Novo.

FRANCINE BENOIT

ENSÃO NA IGREJA

Paulo VI, na sequência das suas viagens ao exterior do Vaticano, visita a Sudest da Índia no dia 11 de Abril. Várias manifestações populares de cariz diverso assinalam esta viagem pontifícia. Foi o primeiro atentado, que se cinge, contra a integridade física do Romano Pontífice. Em Manila se dá a vítima do segundo.

A viagem ao Extremo Oriente foi em Novembro, visitando a Papa diversos países, contactando com os episcopados asiáticos, com os estudantes, misturando-se com eles, com os pobres habitantes dos bairros miseráveis, com os representantes de outras religiões, com dirigentes políticos. Uma viagem longa, demorada, completa, ainda muito recente para que possam tirar-se, desde já, conclusões.

Extremo Oriente publicara um «noto próprio» para reprimir aos cardeais com mais de 80 anos, a partir de 1 de Janeiro de 1971, todas as atribuições de responsabilidade — de recepção de qualquer deputado do Papa — mas conservando-lhes as honras do título. Nem todos os cardeais atingidos pela decisão aceitaram facilmente a reforma que é de outras medidas do género.

O Papa Paulo VI

O Papa Paulo VI

La crónica del año 1971, titulada *1971 en diez dimensiones*, se inicia con fuertes críticas a los proyectos realizados durante el año musical anterior. Hablamos de la creación de un *Centro Luso-Español de Documentación e Información* fruto de las conclusiones de las Jornadas Luso-Españolas, con la intención de apadrinar la educación musical en Portugal.

Sobre este asunto Francine se muestra un poco distanciada por lo que considera solamente un proyecto. En esta introducción también cuestiona la jubilación del director del Conservatorio Nacional de Música y su sustitución, considerando que *¡hay mucho que precisar en la enseñanza de música en nuestro país!*⁶⁹³

Francine señala la muerte del compositor Igor Stravinsky y el homenaje hecho por la JMP, con la ayuda del musicólogo Dr. Mario Vieira de Carvalho, definido como un *nuevo combatiente en apoyo de la música siempre en marcha*⁶⁹⁴.

La inauguración del TSL municipalizado y la contratación de la Orquesta Filarmónica como orquesta del municipio, dirigida por Fernando Cabral, lo que indica la desaparición de la orquesta Filarmónica de Lisboa, reconociendo que, esta nueva iniciativa, puso a algunos músicos de la OSEN en movimiento, así como la orquesta sinfónica de Porto, en cuanto a las rivalidades orquestales afirma:

«En cuanto a la supremacía la OSEN permanece. Terminado el efímero contrato de Piero Bellugi, están nuevamente sin maestro titular de la O. F. L. de la Orquesta Gulbenkian (casi en vías de convertirse en Orquesta Sinfónica, y actualmente capaz de mostrarse en una forma excelente) sólo dirigen un número relativamente escaso de los conciertos de sus orquestas. Se generaliza así el intercambio. ¿Es-

⁶⁹³ Benoit, Francine, *A Capital*, N° 1383, 31 de diciembre 1971, p. 13.

⁶⁹⁴ *Ibidem*.

tará corregido el espíritu de rivalidad sin invalidar el espíritu de la emulación y, lo que es mucho más fuerte todavía, el espíritu de familia?»⁶⁹⁵.

Gráfico N° 34 - Compositores destacados en 1971 (5ª década).

De este año musical se citan pocos acontecimientos musicales, donde Francine solamente escribe que las «*diferentes sociedades hacen por sobrevivir*»⁶⁹⁶ lo que demuestra una poca actividad musical. La ópera *Lulú* de Berg resultó un acontecimiento extraordinario; así como la obra para orquesta encomendada a Emmanuel Nunes *Purlieu*.

La periodista llamó la atención en su artículo sobre la supresión de los Festivales de Música Gulbenkian en la conferencia *Autopsia de Un Festival* presidida por Dr. José Blanc de Portugal.

⁶⁹⁵ Benoit, Francine, *A Capital*, N° 1383, 31 de diciembre de 1971, p. 13.

⁶⁹⁶ *Ibidem.* Benoit, Francine, *A Capital*, p. 13

1971 EM DEZ DIMENSÕES

LITERATURA

Alargou-se (com toda a razão, aliás) que 1970 fora um ano literário pobre, o que se poderá dizer então de 1971?

No entanto, se muito pouco se escreveu, muito se «disse»... muito se insultou, muito se «moderou», se «diligenciou». Sendo nos avaros a esse tipo de «lutas», pequenas quezílias azedas, que se inferiorizam quem nelas entre e pensam da ser a função do escritor e do crítico outra bem diferente... gostaríamos, desde já, que ficasse esclarecido

João Palma-Ferreira

não ter este «balanço literário» (que nos incumbiram de fazer) outra função senão a de se apresentar uma curta resenha dos livros portugueses editados entre nós durante o ano que agora acaba, e nunca: mais um processo de humilhar, e nunca: mais uma maneira de insultar, como parece estar tão na moda...

Comecemos pela poesia, que nos deu as «Poesias Completas» de António Galdós; «11 Poemas», de Sophia de Mello Breyner; «Os Intrusos», de Nêrce Freire; «Arte Combinatória», de M. S. Lourenço; «Lex Icon», de Saldanha Tavares; «Alca e Vazio», o melhor livro de E. M. de Melo e Castro; «Obra Poética», volume III e IV, de Armando Rodrigues, o tão maltratado, injustamente tratado «19 Projectos de Prémio Aldonso Orjago», de Mário Cesariny a quem a nossa poesia contemporânea tanto deve... Tivemos ainda «Ludo e Vício», de Raul de Carvalho; «Entre Duas Memórias», de Carlos de Oliveira; «Pátria Exata», de A. M. Couto Viana; e o excelente «Poesias Completas», de Américo de Lima, organizado inteligentemente

por Fernando Guimarães e «Sob Sobre Voz», um dos mais exemplares livros de estreia que já nos foi dado ler. Destámos propostadamente para o fim a referência a «Cancioneiro de Natália», de David Mourão-Ferreira, livro de grande beleza, onde se nave a voz de um grande poeta e «Obscura Domínio», de Eugénio de Andrade, quanto a nós o «grande» livro de poesia do ano.

Não se pode, nem deve, deixar no esquecimento duas publicações de poesia: «Poesia 70», colectânea organizada por Egito Gonçalves e M. Alberto Valente; e «Outubro», organizada por Casimiro de Brito e Gasão Cruz.

Passemos à ficção: e logo dois espantosos romances surgem, «Arido Nulo», de Vergílio Ferreira e «A Via», de João Palma-Ferreira, sendo: «Lourenço e o nome de Jorral», de Fernando Botelho. De Herberto Helder surgiu um novo e admirável livro, intitulado «Vozes Animais», que a casa editora inclui (estranhamente) numa colecção de poesia... Também no romance, este ano, estreou-se António Aragão com o original «Um Buraco na Boca» e Costa Ferreira com o psicocientatário «Uma Vida em Cinco Dias». Júlio Moreira surge com «O Inseto Perfido», Mário Braga com «Os Olhos e as Vozes» e Artur Portela Filho reaparece (finalmente) com «O Novo Conde de Abrantes», prosa cheia de invenção e ironia.

Ainda no domínio da ficção, deus-nos Alvaro Guerra «Memórias», de grande e especial interesse; Carlos de Oliveira, «O Aprendiz de Feiticeiro»; José Saramago, «Este Mundo e do Outro», volume de crónicas de enorme beleza; de José Gomes Ferreira, «O Irmão Quotidiano»; e «Memórias dos Mi-

Vergílio Ferreira

tos», de Armando Ventura Ferreira.

No teatro, de interesse, apenas foi editado: «Sem Flores Nem Coroa», de Orlando da Costa; «As Torres Milenárias», de Urbano Tavares Rodrigues; «A Batalha Naval», de Jaime Salazar Sampaio; «O Senhor Presidente», de Luís Sitau Monteiro; e «Roberto», de Romeno Corcia. Parece-nos correcto incluir aqui o livro de ensaios, crónicas e críticas de teatro, de Luís Francisco Rebello, «O Jogo dos Homens».

Em matéria de estudos e ensaios, publicouse: «Ensaio de Escrivão», de Urbano T. Rodrigues; «Barros, Educador Republicano», de Portugal de Hoje; «João Martins Pereira: Capitalismo e Emigração em Portugal», de Carlos Almeida e António Barreto; «A Revolução Industrial em Portugal no Século XIX», de Armando de Castro; «O que é o Erotismo?», antologia organizada por António José Saraiva; «11 Ensaio sobre a Epigonia de Andrade»,

Eugénio de Andrade

«Real e Realidade», de Alberto Ferreira, que nos deu ainda um dos melhores livros do ano: «Perspectiva do Romantismo Português». Por sua vez, António de Sousa publicou «O Merca do Trabalho e a Mulher»; Rogério Fernandes o interessante «João de Barros Educador Republicano»; Vitorino Magalhães Godinho, «A Estrutura na Antiga Sociedade Portuguesa»; José Serrão «Crónica Geral da História de Portugal»; Raul Rego, «O Último Regimento da Infanteria». Por seu lado Fernando Namora deu-nos «Os Adoradores do Sol» e Alca da Baptista surgiu com um dos livros de maior êxito deste ano: «Perseguição Interior».

E assim acabamos esta curta resenha literária; certamente, que muitas omissões são feitas (involuntariamente), e disso pedimos desculpa aos nossos leitores.

■ T. H.

Igor Stravinsky

consistiu a aspiração a uma reforma em grande escala, em ligação com projectos de estruturas sociais. Esse tipo de intenção será uma força verdadeira, na medida em que existirá a consciência de que também é indispensável, para falar de música... saber música.

Outro acontecimento, gerado na Primavera, amadureceu (e...) no Verão, deu-lhebro no Outono, mais precisamente a 25 de Outubro, em convergência com a inauguração do Teatro de S. Luiz, municipalizado. Reclamava-se, há muito, uma outra orquestra sinfónica a nível da Orquestra Sinfónica da E. N. Pois bem, o presidente da C. M. de Lisboa, eng.º Fernando Santos e Castro, apodando de belo acto de persistência a existência mais ou menos fictícia da Orquestra Filarmónica de Lisboa, contratou para orquestra do município, abrindo-lhe garantias altamente apreciáveis e a possibilidade de «refrescar» os seus narizes. Não era bem «uma nova orquestra», pois seria muito difícil adoptar as necessárias medidas draconianas. Assim beneficiada a O. F. L., decaparece do horizonte a Orquestra Sinfónica de Lisboa, que, sob a direcção sem descontinuidade da maestría Fernando Cabral, não era mais fictícia do que a O. F. L., e representava igual, se não maior acto de persistência — e de abnegação (porque Fernando Cabral não tinha os elementos de prestígio de que dispunha o dr. Ivo Cruz, fundador da O. F. L.). Constatou-se que

os benefícios oferecidos pela nova O. F. L. desencantaram alguns elementos, não tão poucos, como isso, da Orquestra Sinfónica da E. N., que teve de fazer frente à situação; e que, por isso, a Orquestra Sinfónica do Porto também foi afectada. Como se irá compreender, os resultados positivos, para o 1972 que espanta atrás da porta.

Por enquanto, a supremacia da Orquestra Sinfónica da E. N. permanece. Acabou o elenco contraído de Porto Bellini, achou-se novamente um primeiro-maestría titular. Mas os maestros titulares da O. F. L. e da Orquestra Gulbenkian (quase em via de se tornar Orquestra Sinfónica, e actualmente capaz de se mostrar em excelente forma) só dispõem um número relativamente escasso dos caracteres das suas orquestras. Generaliza-se assim o inter-câmbio. Estará corrigido o «crítico de rivalidade, sem mistilar o espírito de convívio e, a que é muito mais forte ainda, o espírito de família?»

Tenho, que abreviar. Por exemplo, na temporada de opera em S. Carlos, só recordaremos a extraordinária representação da Valsa de Alina Berg. E foi de acordada simpatia, por parte do director do teatro, dr. João de Freitas Branco, autorizar, nos ensaios gerais, a entrada aos estúdios, e juvenis, ainda aliada a outros sectores. Concluímos a sequência dos Festivais Gulbenkian, na honrosa de L. F. Ribeiro, precisamente a 25 de Outubro.

João de Freitas Branco

se Blane de Portugal, que presidia à autópia, conseguiu qualquer reacção positiva!

A respeito da temporada de ópera na Trindade, recordemos um anúncio: «Tenemos, precisamos». J. M. P., os «Concertos em Dileção» devem ter dado a alma ao criador. Depois das férias grandes, a J. M. P. e as suas várias sociedades, fazem por sobreviver.

Obras portuguesas a mencionar, ou umas tantas, ou nenhuma, a não ser a peça recomendada pela F. G. a Emmanuel Nunes. Partilha (e não, não ficou de reserva).

O Instituto Allenby dá ênfase ao acolhimento à música contemporânea austríaca e alemã, até Stockhausen, e também a Jorge Peixinho e os seus colaboradores.

Para acabar, uma nota que nos penaliza profundamente: o heróico labor de Michel Giacometti para a «Antologia da Música Regional Portuguesa», este ano, ficou a marcar passo, por razões externas que não se compreendem, ou não se recordam.

■ F. B.

MÚSICA

Faz um ano, preconizouse, nos debates promovidos, pelas Jornadas Luso-Espanholas, a criação de um Centro Luso-Espanhol de Documentação e Informação. Nos mesmos debates, musicais, instrumentais de cultura e de recreação; 2) as finalidades da música na educação da criança e do jovem; 3) possibilidades oferecidas à música actual e futura através dos novos meios de expressão; e, sem medo de ir escandalizar ninguém, a formação e função da crítica musical. As conclusões dos debates destinam-se a serem entregues a altos poderes públicos, para servir de subsídio à educação musical do País. Ignoramos por completo se se trata de uma tentativa par-

cial de projecto, tolo ou não tolo. Não estava longe o «lindo mês de Maio», e com ele (no dia 19) o fim do mandato do dr. Ivo Cruz, co-mo director do Conservatório Nacional, atingido pelo limite de idade. Sem que nada houvesse preparado, nada houvesse pensado para a sua sucessão? Se estava, escouse, a nomeação do dr. Ivo Cruz, em 1938, trazia

o espírito laborioso e bem estruturado, actualmente crítico na secção da música do «Jornal do Comércio». E não aspira Vieira de Carvalho nem a compositor, nem a maestro, nem sequer a O. F. L.). Constatou-se que

El balance de 1974 tiene lugar con el final del régimen del Estado Nuevo, coincidiendo con la colaboración de sus críticas en el periódico *Expresso* y que consistió en dos preguntas sobre el estado de la música en Portugal. Las respuestas a estas cuestiones serán publicadas a lo largo de varias ediciones; la primera, el 28 de Diciembre de 1974. Se trata del primer resumen cultural después del «25 de Abril de 1974», pudiendo comprobarse que Francine continúa colaborando en el periódico *A Capital*, a pesar de sus ochenta años de edad.

El artículo que cierra esta década coincide con la fecha de 1974, año en que Portugal hizo la Revolución conocida como la *Revolución del 25 de Abril*. Francine Benoit como periodista en *A Capital* y *Expresso* hace, en este último periódico, un balance donde responde a tres cuestiones importantes dentro de la coyuntura musical y cultural del país. Por este motivo, las palabras que dirige a sus lectores nos permiten observar la actividad musical con relación a conciertos, compositores y maestros a los que habitualmente, venimos aludiendo, pero antes una visión del estado de la cuestión cultural según su punto de vista.

La primera pregunta está orientada a los cambios profundos y no a la cultura musical del país; la segunda cual es la obra más destacada de este año musical y la tercera qué piensa de los recitales y conciertos líricos en Portugal en 1974.

Así empezó por responder solamente a la primera pregunta en esta edición prolongando las restantes en otras tiradas posteriores. Para Francine Benoit, estas transformaciones tan deseadas no se realizaron de inmediato, dado que salta a la vista la falta de *materia prima (musical) a la altura de lo que el país podría y debería tener*, remetiéndolo en un artículo del mismo periódico, sobre la recuperación del TSC y las entidades implicadas, capítulo éste de la autoría de António Oliveira e Silva. Así considera que un importante problema

es la falta de espacio físico, pero la función capital de las Artes no puede cerrarse en construcciones, hay que *liberarlas del peso muerto de las burocracias que desafían todas aquellas intenciones válidas*⁶⁹⁷.

Comenta la tournée nacional, principalmente de la OFL y saluda el resurgir de la Bandas en lugares públicos. Amplía sus opiniones sobre la privatización o no de la OSEN; pero asegura que la profunda remodelación viene dada por la descentralización de manifestaciones musicales que durante estos largos años tuvo a su cargo, en gran medida, la FCG⁶⁹⁸.

La crítica empieza sus observaciones más particulares con la intención viva de comentar otras actividades descentralizadas del contexto musical lisboeta. Como revelación del año que pasó Francine subraya vivazmente la primera audición de *Integrales* de Edgar Varése, que constaba en el último programa de la OSEN, bajo la dirección de Silva Pereira. Añadiendo que Edgar Varése se reveló como:

«un gran desconocido de nuestro siglo entre el público de todos los países en general»⁶⁹⁹.

Al mismo tiempo el compositor portugués, Jorge Peixinho presentó la primera versión orquestal de *Sucesiones Simétricas* de la cual la cronista no emite referencias. En este mismo contexto, el estreno mundial de la obra de Emmanuel Nunes, *Fermata*, y algunas de las obras de Xenakis, instrumentales

⁶⁹⁷ Benoit, Francine, *Expresso*, N° 104, 28 de diciembre de 1974, p. II.

⁶⁹⁸ N de A. Al lado de su columna musical, el periodista Trindade Santos también hace un balance del año musical apuntando tres puntos para su título de crónica – *Menos público, menos calidad* que consideramos de importancia notable, siendo por ese motivo retratada sumariamente. El motivo originario de este título está relacionado con el rendimiento artístico de las orquestas que para el periodista sustituyeron en gran medida *la falta de una enseñanza artística de base*; atribuye la diminuta calidad de la importaciones de artistas a las precarias posibilidades musicales en Portugal y, por fin, la cuestión de la poca frecuencia a la sala de conciertos. Santos, Trindade, *Expresso*, N° 104, 28 de diciembre de 1974, p. II.

⁶⁹⁹ Benoit, Francine, *Expresso*, N° 105, 4 de enero de 1975, p. II.

y electroacústicas, construyeron momentos de notable atención. El triunfo de la obra de Emmanuel Nunes fue llevado al Coliseo por Lopes-Graça, con el Coro de la AAML, y otras notables colaboraciones. También se interpretó la obra *Perlieu* para instrumentos de arco de Emmanuel Nunes, momento descrito por Francine Benoit como de gran calidad. Otro compositor considerado por Francine Benoit como ‘*caso único*’ fue la obra para orquesta de Fernando Lopes-Graça:

*«ha podido ser recibida como una revelación, la audición de la obra ‘Historia Trágico Marítima’ [...] nunca más escuchada desde su estreno mundial casi desastroso hace más de diez años»*⁷⁰⁰.

Grandes momentos y sin gran repercusión fueron la *Misa en Re* de Beethoven en el TT, dirigida por Maizal:

*«una enorme masa coral inglesa que funcionó, no como peso, antes bien, como fuente innegable de recursos necesarios al inconmensurable documento»*⁷⁰¹.

También fue discreta la presentación en Portugal del *Quarteto Amadeus* y el grupo alemán *Collegium Aureum*:

*«[...] completamente agotados -los lugares no eran tomados en cuenta por nadie- para escuchar, con la negra amenaza del 28 de Septiembre [1973]»*⁷⁰², *el gran grupo de música y espectáculo ligero de la Radio de Moscovo»*⁷⁰³.

El balance musical de 1974 finaliza con un retorno a enero de ese mismo año para recordar el concierto en TSL y el Grupo de Música Contemporánea, bajo la orientación y dirección de Jorge Peixinho. Se despide, una vez más, con

⁷⁰⁰ *Ibidem*. Benoit, Francine, *Expresso*, p. II

⁷⁰¹ *Ibidem*. Benoit, Francine, *Expresso*, p. II

⁷⁰² N de A. En 28 de Septiembre hubo una tentativa de derribe del gobierno. Los accesos a Lisboa son cortados por populares, dirigidas por organizaciones partidarias de izquierda y extrema izquierda, siendo preas varias personas.

⁷⁰³ *Op. cit.* Benoit, Francine, *Expresso*, p. II

una observación muy particular e irónica de las funciones del TSC que ya había escrito el 15 de enero de 1974, recordando:

«En un espectáculo de gala con un ambiente de lujo exagerado, casi irritante [...], ha sido inaugurado el [TSC] en la temporada de ópera, con una partitura propia para lisonjear una presupuesta débil cultura de los espectáculos... Algunas cosas han cambiado, o están por cambiar. A ver vamos»⁷⁰⁴.

No obstante, y porque creemos que constituye una perspectiva más amplia que la de este interés cultural nacional, hemos tenido en consideración la crítica del periódico semanal *Expresso*, del 4 de Enero de 1975, titulada *Revelaciones de 1974*, que aparece encuadrada en un balance musical y artístico, así añadimos un cuadro con los compositores más citados por Francine en su artículo musical.

Gráfico N° 35 - Compositores destacados en 1974 (5ª década).

⁷⁰⁴ Benoit, Francine, *Expresso*, N° 105, 04 de Enero de 1975. p. II.

Comentario general de la década

De las restantes críticas, de las cuales no ofrece un balance, corresponden a los años de 1968, 1972 y 1973. De la primera, comenta la repetición de un programa de la OSEN junto con el Coro FCG, donde se escuchó la 9ª *Sinfonía* de Beethoven y la primera audición de la *Sinfonía los Salmos* de Igor Stravinsky. Sobre esta última, la periodista realiza una crítica pertinente:

*«No sabemos valorar cual es el punto álgido de la ejecución en relación al potencial de la obra [...] pero vemos que, de entre una minoría de oyentes de más sencillas aptitudes musicales, hubo quien acusase una buena recepción»*⁷⁰⁵.

Acentúa una máxima antigua e importante:

*«[...] la necesidad de una excelente preparación musical de los ejecutantes, y que en los programas musicales se incluyan programas de composiciones hechas y no improvisadas a merced de circunstancias fortuitas»*⁷⁰⁶.

Con respecto al año 1972, colabora en dos periódicos al mismo tiempo, como ya hemos citado, *A Capital*⁷⁰⁷ donde utiliza el pseudónimo de Arcainta Valongo y el *Expresso* en cuyo periódico firma una columna con el título *En la cuadra de Navidad*⁷⁰⁸. En este contexto y como ambas críticas no presentan balance, hemos optado por comentar las dos para una mayor comprensión, dado que ambas tratan sobre el concierto de Navidad.

La colaboración de Francine el 26 de Diciembre relata solamente los acontecimientos y sus intérpretes; el segundo artículo es más crítico desde el

⁷⁰⁵ Benoit, Francine, *A Capital*, N° 302, 23 de diciembre de 1968,.

⁷⁰⁶ *Ibidem.* Benoit, Francine, *A Capital*

⁷⁰⁷ Benoit, Francine, *A Capital*, N° 17.37, 26 de diciembre de 1972, p.22.

⁷⁰⁸ Benoit, Francine, [*A Capital*], 30 de diciembre de 1972.

punto de vista artístico, con una observación a la ejecución y a la frágil intervención del Coro Infantil de FCG, sobre la poco positiva interpretación de la obra *Sonata Sopra Sancta Maria* de Monteverdi; que según Francine se debe a la implacable falta de música en las escuelas de niños y adolescentes.

Es importante reconocer la presentación pública de una agrupación de cámara, tan solicitada a lo largo de una serie de años de manera que se estrena el *Cuarteto de Cámara de Lisboa*⁷⁰⁹, iniciativa creada con el apoyo del Municipio de Lisboa, formado por miembros de la OFL, constituido por Aníbal Lima (1º violín), Joaquim Pimenta (2º Violín), Anabela Chaves (viola) y Clélia Vital (violonchelo).

En el año musical de 1973, Francine sigue colaborando en los dos periódicos citados anteriormente: *A Capital*⁷¹⁰ y el *Expresso* donde firma un artículo con el título *Cantan al Señor*⁷¹¹. En la primera crónica hace un comentario sobre el último concierto de la OFL, bajo la dirección del maestro alemán, Heinz Finger. Sobre este concierto y más concretamente sobre la audición de la *In-completa* de Schubert escribe:

«[...] era imposible que el maestro evitar una u otra señal de flaqueza de la orquesta, pero nada comparable con las deficiencias de sonoridad y de garra que nos molestaron en la ejecución de la *obertura* [Mestres Cantores] de Wagner⁷¹²».

Continúa con la débil exhibición del pianista Rudolf Buchbinder en la interpretación del *Concierto en re menor* de Brahms, comentando que:

⁷⁰⁹ El repertorio presentado consistió en: Cuarteto de Haydn *Op.77, N° 1*; K. 465 de Wolfgang Mozart y el único *cuarteto en sol menor* de Claude Debussy.

⁷¹⁰ Benoit, Francine, *A Capital*, N° 2094, 24 de diciembre de 1973, p. 25.

⁷¹¹ Benoit, Francine, *Expresso*, N° 52297329 de diciembre de 1973, p. 21.

⁷¹² Benoit, Francine, *A Capital*, N° 2094, *Op.Cit.*, p. 21.

«la lucha del piano con la orquesta había sido cambiada por una lucha del piano y la orquesta contra la obra»⁷¹³.

En el *Expresso*, limita su comentario a la recepción del programa musical y sus solistas, de la Natividad, interpretado por el Coro Gulbenkian.

Sobre la OSEN Francine no está de acuerdo con el cambio constante de maestros, hecho que califica de «*danza de los maestros*» pues la acción *fortalecida del tiempo* no es suficiente para lo que es necesario cambiar. En 1973⁷¹⁴, las críticas al desempeño de la OFL siguieron dando muestras de fragilidad:

«los violonchelos continúan sin perfección [...] los violines van corrigiendo la indecisión de los ataques, las sonoridades todavía son débiles»⁷¹⁵.

El crítico Trindade Santos, en la misma edición, confirma las palabras de Francine Benoit cuando advierte que música y cultura no van a la par, una vez que hay un estigma generalizado en la sociedad, con un rechazo a las fórmulas libres:

«bautizada por el arte burgués [...] lo mismo que para el *nouveau venu* y para el *habitué* del S. Carlos de las *soirées* del Círculo»⁷¹⁶.

⁷¹³ *Ibidem.* Benoit, Francine, *A Capital*, p. 21

⁷¹⁴ Francine Benoit, *A Capital*, N° 46, 17 de noviembre de 1973, p. 29.

⁷¹⁵ La opinión entre los restantes críticos es generalizada cuando, en el *Expresso* Trindade Santos comenta a propósito de la temporada de 1973, las iniciativas musicales de la capital; «*Es posible que para muchos la actividad del Círculo [CCM] o de la Sociedad [SML] no tenga menor interés, que estuviera reservada a un pequeño número de elegidos, que no pase de un desfile de modelos pero, si algo está confundido, es el contexto*». Este comentario surge con motivo de la audición de la Orquesta de Nova York, bajo la dirección de Yuri Aronovitch y la OSEN bajo la batuta de Fritz Rieger. Sobre esta última orquesta escribe: *Como es posible que toquen tan mal (desafinados, átonos, fuera de tiempo)* Santos, Trindade, *Expresso*, N° 48, 1 de diciembre de 1973, p. 27.

⁷¹⁶ *Ibidem.*

Terminamos esta década dando lugar a un resumen con los aspectos más positivos y negativos de cada año musical. Francine confirma, en 1966, la importancia del intercambio orquestal que se viene comentando hace algún tiempo y crítica el hecho de que el repertorio nacional, sobre todo el más representativo no se hiciera escuchar en tierras extranjeras.

Positivo también fue la creación de un coro infantil por la FCG, paso importante en la construcción de una obra pedagógica por parte de la institución, así como un concierto de música de vanguardia organizado por la JMP, con la obra *Sobreposições* de Jorge Peixinho. Por otra parte se destaca un mayor número de compositores contemporáneos como: Messiaen, Emanuel Nunes, Joly Braga Santos, así como un gran interés por la obra de Lopes-Graça:

Gráfico N° 36 - Balance de compositores de la 5ª década (1965-1974).

Sobre los géneros más destacados en las críticas, llamamos la atención sobre el hecho de que el balance de 1974 no hace referencia a ninguna obra musical o compositor. Destacamos que a pesar de no figurar en el gráfico n°

37, hay dos obras para baile y una cantata-melodrama de Fernando Lopes-Graça.

Gráfico N° 37 - Gêneros musicais mais destacados de la década 1965-1974 (5ª década).

Como aspecto negativo de 1967, la periodista enfatiza que el Festival Gulbenkian no presentó ninguna obra portuguesa. También trató de otras instituciones que siguen su actividad, *dentro de las condiciones a que están sujetas* como es el caso de: *Os Menestréis de Lisboa*, *Collegium Musicum*, *Geração Nova*, los *Conciertos de Intercambio* y la JMP. Esta última dio pruebas de una gran vitalidad artística con una presentación en Canadá, dentro del Congreso Mundial de Juventudes Musicales. Menos positiva, según Francine, continúa siendo la inexistencia de un grupo de cuerda, así como la falta de salas de conciertos apropiadas.

El aspecto menos positivo de 1969 fue *Vingts regards sur l'Enfant Jésus*, para piano que mereció un mal comentario. Añadimos también que en el año musical de 1970 la audición de *Viagens na Minha Terra* de Lopes-Graça bajo la dirección de Silva Pereira, cumplió las expectativas. No es menos destacable el problema de las instalaciones de AAML, que por motivos financieros corre el riesgo de perder su espacio.

Por otra parte la audición de la *Misa Solemne* en Junio, para la clausura del Festival Gulbenkian constituyó un acto musical de poca proyección; siendo de lamentar la supresión de dos obras del compositor portugués en el Festival Gulbenkian, *Anotações* y *Cântico de Amor e Morte* por el Cuarteto de Porto.

Sobre el estreno de la obra de Joly Braga Santos, Francine se refiere a *Trilogía de las Barcas*⁷¹⁷ como una composición de aspectos positivos y negativos con descripción crítica en el momento en que fue escuchada.

Lo más positivo de la misma década fue el concierto dado por Antonio David sólo dedicado a obras para violín de Bach. De alabar fue la iniciativa Gulbenkian con un curso de '*Iniciación Musical Infantil*', así como el que durante las vacaciones. María Joao Pires ganase el premio Beethoven en un concurso promovido por la Unión Europea.

Por fin, el año musical de 1971 discurre con los *Conciertos en Dialogo* que deben haber dado como escribe, el «*alma al creador*»; saluda el coraje de Dr. João de Freitas Branco por abrir los ensayos generales a estudiantes y juventud en el TSC; apunta negativamente el proyecto y no comercialización de la *Antología de Música Regional Portuguesa* de Michel Giacometti. Menos po-

⁷¹⁷ N. de A. Ópera basada en la obra de escritor Gil Vicente, escrita por solicitud de la FCG en 1970.

sitivo fue el IA que recibe música contemporánea hasta Stockausen y hace escuchar música de Jorge Peixinho, con poca asistencia.

4.6.2. El fin de la censura

Con la salida de Antonio Salazar, en 1968, sustituido provisoriamente por Marcelo Caetano, la historia dio lugar a una fisura que llevó al país a la libertad. Rápidamente el ejército portugués empezó una organización clandestina contra la *Primavera Marcelista* que conduciría a su derrocamiento.

Al finalizar la dictadura en 1974, se abolió la Censura de la prensa que había vivido un verdadero letargo, se inició la revitalización de las publicaciones, si bien pocos fueron los periódicos que sobrevivieron, entre los cuales se pueden destacar aquellos en los que Francine había colaborado.

En los primeros meses de libertad, se definieron las competencias para el Sindicato Nacional de periodistas, siendo posible la admisión de todos los trabajadores de los diarios existentes. Esta libertad de expresión de 1975 terminaba con cuarenta y ocho años de dictadura, con la introducción de nuevos códigos, desde el fin de la censura a la publicación de los estatutos del periodista.

En Portugal se nacionalizaron los principales medios de difusión, tales como la radio y la televisión, así como los periódicos más influyentes: el *Diário de Notícias* y el *Diário de Lisboa*⁷¹⁸. Este último periódico vivió momentos muy delicados durante la dictadura, aunque fue una referencia en la sociedad, como opositor al régimen, pero no logró llegar a nuestros días pues el 30 de

⁷¹⁸ Cfr. «História do jornalismo português» in *História da Imprensa, Op. Cit.*, p. 369.

Noviembre de 1990, diez meses después de la muerte de Francine cerró sus puertas.

Se habían vivido momentos en que los directores y las editoriales tenían que pasar por la Comisión de Censura:

«Durante 48 años los periódicos fueron, obligados a someter previamente, las pruebas tipográficas, de lo que iban a publicar o por lo menos de determinadas materias de las que componían sus ediciones, a las comisiones de Censura [...] instaladas en Lisboa y Oporto, pero con delegaciones en todos los distritos del país»⁷¹⁹.

Como dice la periodista Maria Antónia Palla, los periodistas reclamaban una libertad total y solamente aceptaban que los eventuales conflictos fueran resueltos entre la dirección y los consejos de redacción, una vieja aspiración de los periodistas. A partir de este momento empezaban a mostrar una clara fragilidad entre los trabajadores, administradores, sindicatos y poderes políticos, llevaron a una dependencia casi total del poder, ya que el comisariado *'ad hoc'* creado por el programa de MFA⁷²⁰ no había conseguido imponerse⁷²¹.

Por otra parte, a partir de 1974 se observa un aumento notable de las mujeres en las redacciones, cuando hasta entonces la entrada de una periodista era poco habitual dado que esta actividad solamente se confiaba a los hombres. Según Ana Cabrera esto se debía a dos motivos concretos: el primero por la *«contención actitudes y palabras»* a que obligaban los miembros masculinos,

⁷¹⁹ Cfr. *Relatório do Conselho de Imprensa-Imprensa Escrita em Portugal*, abril de 1974-julio de 1976, Lisboa: EPNC - Oficinas Gráficas, 1979, p. 14.

⁷²⁰ MFA (Movimiento de las Fuerzas Armadas) – movimiento responsable por el Golpe militar que ha puesto un fin al Estado Nuevo en Portugal, ocurrido en 25 de Abril de 1974.

⁷²¹ Palla, Maria Antónia, «Liberdade, liberdade! A Liberdade da Imprensa Após o 25 de Abril» in *O Jornalismo português: passado, presente e futuro*, Lisboa: António Coelho S.A, 2004, p. 22.

en segundo a la *falta de hábitos de convivir hombres y mujeres*⁷²², algo que para Francine no constituyó un problema.

Los años ochenta y noventa quedan marcados por una dinámica notable y cada vez más progresiva en la sociedad. Los académicos empiezan a estudiar varios factores en las noticias, tales como: el equilibrio y la imparcialidad del periodista en el tejido social⁷²³.

4.6.2.1. Estudio desde 1975-1984

Iniciamos el análisis de la última década, comprendida entre 1975 y 1984. Las críticas que hemos investigado nos revelan que Francine Benoit continuaba colaborando en el periódico *A Capital* y en el *Expresso*. Sin embargo, en estos años, solamente 1976 y 1979 añaden un balance musical, quedando las restantes como críticas puntuales sobre eventos musicales del mes de diciembre. Francine en 1975, tiene 81 años pero terminará la década con 90, por ello ya cansada escribe de forma esporádica.

Así pues ofrecemos la crítica de los dos balances señalados sobre los compositores y géneros más citados por Francine Benoit, en uno de los cuales no cita ninguna obra en especial (hablamos de 1976) por lo que, en este caso, veremos los géneros musicales más destacados y los autores más escuchados de los diez años.

⁷²² Cabrera, Ana, «Os jornalistas do Marcelismo-dinâmicas sociais e reivindicativas» in *Media Jornalismo*, 2006, pp. 9-22.

⁷²³ N de A. una gran responsabilidad del vacío que existe en la prensa portuguesa de estos años, está en el hecho de que gran mayoría de los periodistas concentraron su actividad en la capital.

Al término de 1975 hace un análisis detallado del final del año musical, dividido en cinco momentos. Donde las observaciones de la periodista van para la *performance* del pianista y maestro Paul Badura Skoda; el director de orquesta Silva Pereira y Fernando Afonso, la pianista Tania Achot y Sequeiro Costa, la ejecución de la *Misa en si menor* de J. S. Bach y la obra de Álvaro Cassuto, *Amor e a Paz*. Sobre el concierto de Bandura Skoda frente a la OFCG cronista realizó enfatizados comentarios críticos:

«Skoda hizo un Mozart al mismo tiempo sobrio y generoso, que pronto ocasionó la adhesión de grandes esferas sin distinción de clases».

Como intérprete de piano comentó tratarse de:

«un programa muy fuerte, donde entrelazó la seducción y la superlativa tenacidad»⁷²⁴.

En los conciertos sinfónicos en el TT, la temporada fue clausurada con la audición de *Harold en Itália* de Berlioz que califica como obra de gran responsabilidad, dominada por una música descriptiva con la Suite el *Pájaro de Fuego*, de Stravinsky y *La Péri*, de Paul Dukas, ésta última descrita por producir un gran placer y tener una sensualidad solamente comparable al *Preludio de Tristan e Isolda* de Wagner.

Del Concierto de los pianistas Tânia Achot y Sequeira Costa, bajo la dirección de Tibor Pesek, Francine Benoit consideró como su característica esencial la «ejecución clarísima, segurísima y esperadísima»⁷²⁵ como tres requisitos fundamentales del concierto, lo que se produjo con la audición de la *Sonata para dos pianos y percusión* de Béla Bartók.

⁷²⁴ Benoit, Francine, *A Capital*, N° 2707, 27 de diciembre 1975, p. 17.

⁷²⁵ *Ibidem*. Benoit, Francine, *A Capital*, p. 17

De la presentación de la *Misa en Si menor* de Bach, por el Coro y la orquesta FCG, Francine consideró estar apartada del objetivo del Michel Corboz:

«Dada la importancia del papel del coro, el mayor prejuicio fue provocado por la sistemática explosión del grupo de sopranos, siempre que cantaban en el registro agudo; dada la hermosura de las arias y de otras intervenciones solistas fue una pena que resultaran apagadas [...]»⁷²⁶.

Concluye su exposición con un comentario al estreno nacional de *Ao Amor e à Paz* de Álvaro Cassuto, que marcó bastante a Francine, dado que el compositor en el momento del estreno hace un comentario confirmando el fin de la Guerra de Vietman. Sobre la obra escribe:

«Ao Amor e à Paz denota un gran poder de asimilación de la partitura instrumental muy hábil, donde el caos y la densidad alternan con una clarificación [...] que no se libera [...] del fondo de la armonía clásico [...]»⁷²⁷.

El apasionamiento de la cronista surgió con el encuentro de otras propuestas cuando escuchó el *Concierto n° 1 para piano y orquesta* de Bartók con el pianista Michel Béroff y la obra de Messiaen *Les Oiseaux Exotiques*.

El balance de 1976 se titula *Despedida* en homenaje al fallecido violinista portugués Fernando Cabral⁷²⁸ a quien Francine Benoit dedica algunas líneas. Por tratarse de una distinción no presentaremos cuadro de compositores más citados como habitualmente, una vez que la cronista no lo ha realizado.

⁷²⁶ *Ibidem.* Benoit, Francine, *A Capita*, p. 17

⁷²⁷ *Ibidem.* Benoit, Francine, *A Capita*, p. 17

⁷²⁸ Fernando Cabral – violinista e director de orquesta, inicia sus estudios en el Conservatorio Nacional en la clase del profesor Tomás Borba, Julio Cardona y Luis Freitas Branco. Apoyado por el Ministerio de la Cultura portuguesa, estudió en Alemania, Austria, Bélgica y Francia. A él se deben las primeras audiciones en Portugal, tanto en la categoría coral como orquestal. Francine Benoit escribió sobre él en cuanto maestro diciendo: *el que nosotros admiramos en Fernando Cabral [...] es su verdadera aptitud para con la batuta [...]*, in *Diario de Noticias*, 4 de junio 1927.

Destaca del homenajeado el hecho de no moverse nunca ni por fama ni por dinero subrayando sus actuaciones y méritos musicales, el maestro:

«[...] procuró solamente ganarse la vida siempre rectamente, dirigir bien a sus alumnos de clases de canto coral y violín, y a sus colaboradores cuando ensayaba conjuntos instrumentales de aficionados o profesionales, y [dirigió] con bastante continuidad la Orquesta Sinfónica de Lisboa precariamente resucitada»⁷²⁹.

Como participante en la fundación de la SMC, paralela a la Sociedad de Conciertos, Francine admite que su plenitud de dicha fundación musical fue entre los años treinta y cuarenta, periodos coincidentes con la dirección musical de Fernando Cabral:

«[...] se hizo notar con primeras audiciones de valiosas partituras corales y sinfónicas del siglo que pasó, culminando con la recuperación de 'Serrana', ópera y obra maestra de Alfredo Keil; hechos completamente fuera de la música de cámara pero dentro de los conceptos nacionalistas, porque todos los ejecutantes eran portugueses»⁷³⁰.

Como director musical, de la QSL, no fue siempre valorado, por reunir instrumentistas sin garantías apreciables; no obstante, Francine enfoca el problema de no haber escuchado en la OSL obras que pudieran:

«engrandecer su repertorio o refrescar el panorama musical por lo menos, con obras que no fueran de gran sinfonismo, pero sí podrían haber traído modernidades más atrevidas»⁷³¹.

⁷²⁹ Benoit, Francine, *A Capital*, N° 3012, 31 de diciembre 1976, p. 19.

⁷³⁰ *Ibidem.* Benoit, Francine, *A Capital*, p. 19

⁷³¹ *Ibidem.* Benoit, Francine, *A Capital*, p. 19

MUSICA

FRANCINE BENOIT

MINHA DESPEDIDA A 1976

DIA 16 de Dezembro, a homenagem prestada pela Tábua Rasa a Paulo Manso por ocasião da passagem do 80.º aniversário do ilustre violinista e professor, e o ano que fenece hoje, avivaram a sensação de dívida com que fiquei para com Fernando Cabral, falecido vai para dois meses, com 76 anos de idade. Morte discreta de um músico de envergadura

que passou por fases triunfais como quem pisa tapetes persas apenas porque os tapetes se encontraram debaixo dos pés sem que os pés os tivessem procurado. Mas procurou alguma vez qualquer coisa Fernando Cabral? Procurar no sentido de «andar atrás», perseguir, «bater-se por...»? Creio bem que não. Não o movera a fama nem o dinheiro. Procurou apenas ganhar a vida sempre a direito, dirigir bem os seus alunos de classes de canto coral e de violino e os seus colaboradores, quando ensalava conjuntos vocais e instrumentais de amadores ou profissionais, e com bastante continuidade a precariamente ressuscitada Orquestra Sinfónica de Lisboa. A história de Fernando Cabral começou com a história de Paulo Manso, de Fernando Cota, tido pelo maior violoncelista da sua geração e que já faleceu há anos; e de António Fragoso, que em dois anos escassos amontou obras nas quais se sucediam promessas, cuja força e talento de compositor podem ser avaliadas ainda hoje pela edição completa através do Instituto para a Alta Cultura, finalmente e pertinazmente conseguida por Maria Luísa Garin de Meneses, filha de Marcos Garin, professor de piano no Conservatório, esclarecido mestre e amigo objectivamente compreensivo de António Fragoso. Em poucas dezenas de meses, estabeleceu-se uma colaboração musical estreita entre o Fernando Cabral (que de seu nome de baptismo também era António, precedendo Fernando) com o António Fragoso, vida que a negra adversidade ceifou aos 21 anos de idade. Dois anos mais tarde, Fernando Cabral e Paulo Manso concorriam para a mesma bolsa de estudos no estrangeiro concedida pelo Instituto de Alta Cultura. Foi lembrado no banquete da Tábua Rasa que os 20 valores atribuídos às provas de Paulo Manso comeram os 19 valores dados a Fernando Cabral e que na assistência, muito fervente e numerosa, se estabeleceram dois campos de adversários — eu que o diga, pois a «minha história» corria a par daquelas; e não era a

única que reclamava um desdobramento de bolsa. Os acontecimentos provaram que Paulo Manso bem havia merecido a bolsa, pela excelente escola que desenvolveu e de que fez uso como executante e como professor. E se Fernando Cabral tivesse ido naquela altura ao estrangeiro, a sua carreira de violinista desenvolver-se-ia sobrepondo-se ao talento de chefe de orquestra e director de grandes conjuntos que cedo revelou? Esse excepcional talento desenvolveu-o «entre portas», sem outros alicerces do que a prática sobre si próprio.

Pouco depois da morte de Fragoso, Cabral havia participado na fundação da Sociedade Nacional de Música de Câmara, (as maiúsculas são por minha conta), paralela da Sociedade de Concertos, fundada em 1917 sob o impulso de Vianna da Motta. Aquela Sociedade conheceu uma verdadeira dureza, entre os anos 30 e 40, precisamente derivada das qualidades de direcção musical de Fernando Cabral, notabilizando-se por 1.ª audição de valiosas partituras corais-sinfónicas do século passado e culminando com a exumação, com êxito retumbante, a exumação da «Serena», ópera e obra-mestra de Alfredo Kell; feitos completamente fora de música de câmara, mas dentro do conceito de nacionalismo, porque todos os executantes eram portugueses. Mas sem «rodagem» da Sde. N. de Música de Câmara, junto de mecenas ou esferas políticas, sem condições para consolidar uma experiência organizadora, aqueles feitos só puderam ser esporádicos. A continuidade do talento de direcção de Fernando Cabral exerceu-se na Orquestra Sinfónica de Lisboa, sempre acoitada pela dificuldade em reunir executantes sem garantias apreciáveis; mas bem na mão do seu director, batuta privilegiada, repito, e estudioso consciencioso, muito musical —, sem pendor contudo, e de resto com fracas possibilidades para engrandecer o seu repertório, ou refrescar pelo menos com obras que não seriam de grande sintonismo mas que

trariam modernidades mais atrevidas.

Entretanto, havia sido fundada e seria dirigida pelo dr. Ivo Cruz, (doutor por licenciamento em Direito, pioneiro musical do Integralismo Lusitano), a Orquestra Filarmónica de Lisboa, com execuções muito inferiores às execuções da Orquestra do Fernando Cabral. Quando a Filarmónica (há uns dez anos talvez) por influências políticas, passou a viver sob a asa quentinha da Câmara Municipal de Lisboa, (provocando graves desalques nas fileiras da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, de relativas mas não desprezíveis garantias que seriam avolumadas pela Câmara), perderam-se todas as hipóteses de vida da Orquestra Sinfónica de Lisboa. Tranquilamente, (se as aparências não iludem), Fernando Cabral renunciou à batuta. As dificuldades de sobrevivência da Sde. N. de Música de Câmara também não foram vencidas. E Cabral confinou-se à sua cadeira de professor de

violino na Academia de Amadores de Música, que ocupava desde largos anos. Entre os seus discípulos, conta-se Luís de Almeida, que preparou todo o seu curso de violino com Cabral na Academia, e por motivos de ordem prática transitou para viola e ocupa hoje briosamente um lugar na Orquestra Gulbenkian. Um outro antigo discípulo de Cabral, dotadíssimo, mas que derivou para outro ramo de actividades porque há trinta anos a música compensável mal, falava-me há poucas semanas da morte de Fernando Cabral, com os olhos cheios de lágrimas, lágrima de saudade e revolta pelo esquecimento a que o seu mestre havia sido votado. No corredor da Academia, em meados de Outubro passado, troquei com Fernando Cabral umas palavras habituais entre colegas, longe de prever que era pela última vez, encerrada uma vida que podia, que devia ter sido outra melhor, para o artista, para o País.

EDEN

La crónica de 1977 aparece bastante detallada dado que la periodista realizó un análisis del Ciclo de música Rumana y del concierto del joven Piotr Milewski. El balance del primer concierto musical fue muy bajo, desde el punto de vista de las obras e intérpretes con nombres poco familiares. Del violinista polaco Piotr Milewski, Francine escribe lo más destacado de su interpretación y alude a la sensatez del repertorio escogido, dado que se trata de su primera internacionalización:

«[...] dotadísimo para las pequeñas cosas, segurísimo en el ritmo, con una base segura de afinación, casi siempre luminoso en los extremos agudos, con coraje en las cuerdas dobladas y muy sencillo, [...] tiene por delante una triunfal carrera»⁷³².

Refiere con algún desaliento las pocas exigencias de Silva Pereira en la interpretación de la obra de César Franck, no obstante recuerda las calidades del compositor como hecho que supera cualquier deficiencia instrumental, calificando la obra de:

«Conmovedora y excitante compositor al mismo tiempo sabio e ingenioso, quien lo escuchó una vez no se olvida»⁷³³.

Del ciclo musical rumano, la cronista realiza un balance bastante positivo y dice que músicos como el cantor George Crasnaru, la violinista Angela Dieterle, el cuarteto de voces contemporáneas Georg Haag (viola), Bujor Prelipcean (canto), Antón Diaconu (violín), Dan Prelipcean (cello) y el maestro Ovidio Balan, entre otros. Según la autora dieron momentos de contemporaneidad, constituyendo un verdadero acontecimiento la prestación del Cuarteto Andrei Vieru.

⁷³² Benoit, Francine, *A Capital*, N° 3300, 16 de diciembre 1976, p. 20.

⁷³³ *Ibidem*, Benoit, Francine, *A Capital*, p. 120

Para concluir, Francine Benoit apuntó la obra *Eveniment 1907* de Tiberian Olah como una verdadera «*cesta de los más diversos frutos musicales*» mientras que las *Tres danzas Romanas* de Theodor Rogalski no resultaron novedosas.

Con el título de *Paisagem Fosca*, Francine Benoit se despide del año musical de 1978. Esta crítica se limita a observar el estreno de la ópera *La Sonámbula* de Bellini y el desarrollo de la actividad del TSC. Subraya la inestabilidad vivida en este Teatro, como consecuencia de los despidos de artistas, alertando sobre el papel que la institución debería proporcionar y ofrecer a sus cantores, trabajadores, técnicos etcétera. Destaca el efecto de la ópera *La Sonámbula* de Bellini:

«nos encontramos con un espectáculo tan flojo, tan mal articulado, tan irritante [...] de dirección, que nos bastó sólo el [primer] acto I»⁷³⁴.

En suma, sus observaciones sobre los cantantes son muy largas, por tanto afirma que se trata de una crítica y no de la crónica habitual. Del papel del tenor Mario Rodrigo y de Elisabete Bayan escribe que *en el coro Gulbenkian hay voces a las que sólo faltaría una preparación de escenografía*, para superar los fallos de los tenores. Del mismo modo, *se deberían aceptar los consejos de mayor maleabilidad de perfil*⁷³⁵.

El año musical de 1979 fue considerado un balance por Francine, al realizar un comentario global de los recitativos de las óperas, en el panorama nacional. Francine Benoit retrata en esta crónica las temporadas de TSC las óperas ofrecidas a la sociedad musical, con especial mención a *Salomé* de Richard Strauss y a *Serrana* de Alfredo Keil.

⁷³⁴ Benoit, Francine, *A Capital*, N° 3610, 28 de diciembre de 1979, p. 17.

⁷³⁵ *Ibidem*. Benoit, Francine, *A Capital*, p. 17

La periodista no sólo enumera las obras del año 1979 sino que también alude a otras óperas citadas con anterioridad⁷³⁶.

Francine destaca tres apartados: el primero, *Participación de cantantes portugueses*, a propósito de los cantantes, hace referencia a la atribución de papeles pequeños a portugueses, dando lugar al protagonismo de cantantes extranjeros como Willy Müller, Ambrosius Gretener, Kart-Heinz, Manfred Klein, Hugo Holdorf, Mastilovic, en cuanto a las representaciones portuguesas son citados Vasco Gil, Carlos Fonseca, Lia Altavilla y Oliveira Lopes, bajo la dirección de Gertz Mditz y escenografía de Arbit Blatas.

En el segundo apartado de *Painel a representar*, la cronista critica el denso conjunto de *Salomé*, y comenta el programa y la importancia que se le concedió a ambas óperas:

«Es el momento de confrontar lo que ha pasado con la ‘Serrana’; y que no es lo mismo que realizar enfrentamiento con la magnífica ‘Salomé’ de R. Strauss [...]. Entendemos que las dos [...] se consideren cargadas de sentido queriendo endosarles los precedentes que las justifiquen. En el siglo XIX portugués, Alfredo Keil fue un milagro»⁷³⁷.

El espacio titulado *Valorizar a produção nacional* la cronista es más severa con la producción de la ópera *Serrana*, pues subraya, severamente, la falta de cuidados con el tratamiento del libreto en portugués, así como la presencia de un maestro que entendiese mejor el estilo y el dinamismo de la partitura.

⁷³⁶ Benoit, Francine, *A Capital*, N° 3911, 29 de diciembre de 1979, p. 26 *Ibidem* p. 26.

⁷³⁷ *Ibidem* Benoit, Francine, *A Capital*, p. 26.

Finalmente, concluye con una observación al TSC:

«El elenco puede dar la impresión de que el TSC tiene una compañía de ópera, cuando en realidad sólo tiene algunos cantantes portugueses, y con ellos se deciden a formar una Compañía [...]»⁷³⁸.

Gráfico N° 38 - Compositores más destacados en 1979 (6ª década).

⁷³⁸ *Ibidem.* Benoit, Francine, *A Capital*, p. 26.

MÚSICA

FRANCINE BENOIT

TEMPORADA NO SÃO CARLOS COM CATORZE ÓPERAS

SERRANA e Salomé nada têm a ver uma com a outra, claro, — a não ser a vizinhança por terem sido respectivamente o 1.º e o 2.º cartaz de uma nova temporada de ópera no teatro Nacional de S. Carlos. Em rigor seria a temporada de Outono, mas será ligada sem interrupção com a temporada de Inverno, e em conjunto receberam a designação de «Temporada Internacional de Ópera» que contará com 14 óperas, do género mais diversificado que se pode imaginar.

Para nós pessoalmente, re-luz a perspectiva de ouvir — 1.ª audição em Lisboa, — a ópera-cantata: «Aida» e «Galatea», (escrita por Haendel em 1718 para as aristocráticas galas Inglesas), colocada a pouca distância, na sequência das 14 óperas, entre o «Wozzeck» de Alban Berg, obra-prima do expressionismo, e o «Parsifal», padrão wagneriano a 100 por cento. Mas tudo isso será só em Maio. Anteriormente, já teremos ouvido, entre outras óperas, o «D. João» de Mozart e a «Aida» de Verdi. Em todas, menos uma apenas, em intervenções mais pequenas, quase escondidas por vezes, ou mais preponderantes como figuras principais até, actuam cantores portugueses. Por exemplo: Elsa Saque tem o principal papel feminino no «Bohème» e o único papel feminino em «Os Pescadores de Pérolas»; e Elisette Bayan no papel principal em «D. João», na ópera-cantata de Haendel e nos «Puritinos». De Fernanda Nunes, protagonista no «Sorrana», iremos falar (ao de leve) mais longe.

Participação de cantores portugueses

A participação de cantores portugueses em papéis pequenos, ou mesmo médios, ao lado de cantores estrangeiros, está longe de ser recente. É fácil entender a dupla vantagem que existe em acentuar-se, principalmente se representa um benefício para o cantor português e não apenas uma economia para a empresa (ou a entidade que a substitui). Mas é compreensível que, na representação da exaltante «Salomé» de Richard Strauss sobre a luxuriante poesia de Oscar Wilde, papéis muito pequenos fossem distribuídos a

Vasco Gil, Carlos Fonseca e a Lia Altavilla. Havia já sensivelmente mais responsabilidade para o papel dado a Oliveira Lopes, mas barítono sem estofos de voz próprio para esta situação; portanto, serviu os interesses da representação sem que isso fosse de verdadeira utilidade para a sua carreira. Mesmo Werner Franz, com quem fazia par, acusou o desnível, ainda mais acentuado porque, é justo dizê-lo, Heriberto Steinbach foi de uma veemência vocal excessiva, (não deixou de ser muito bela) no papel do jovem capitão Narraboth. Quem diria que num passo das notas do programa é apresentado como um «jovem sábio efeminado». O que será discutível, no entanto. E já não fez sombra às pequenas réplicas muito enriquecidas de Angela Nick, o Pagem de Herodias. Foi muito do nosso agrado também a polifonia episódica dos cinco judeus: Willy Müller, Ambrosius Greiner, Karl-Heinz Eichler, Hans Sojer e Manfred Klein. O par Herodes, — Udo Holdorf, — Herodias, — Daniela Mastilovic, (que não poderia fazer-nos esquecer Regina Resnik), — descambaram, positivamente com certeza, para uma bufonaria, como literos em antiteses com o acentuado (um tanto ingrato) de Jochanaan, honrosamente deitado por Leif Roar. (Só por não podermos confiar na sinceridade da resposta, não fomos perguntar-lhe se gosta do papel). E Rosi Wapennin, na protagonista, suportou o seu exaustivo trabalho com reais predicados vocais, que ainda deixa fraquejar nos graves. Cenicamente, tem momentos felizes. Não atribuímos a Regina Resnik, que se dispôs do papel de Herodias mas guardou o papel de encenadora, (em que também se notabilizou há poucos anos), o partido imperfeito que Rose We-

Elsa Saque terá o principal papel feminino em «LA BOHÈME»

gemann tirou das gradações e evolução dramática, e ainda menos o escolho mal vendido da celebríssima (e diabólicamente exigente) Dança dos Sete Véus.

Painel a fingir

Abrimos novo parágrafo para descongestionar, ainda em chio no que diz respeito a representação da «Salomé», no bom cenário de Arbat Blatus, embora nos desgostasse que a perspectiva do fundo, que se quer desafiada, fosse transformada num espesso painel «a fingir» com uma lua completamente inoperante. Mas a encenação de Regina Resnik deu novamente a sobrecolada representação homogeneizada, equilíbrio entre as léses de violência e de estatismo, no que foi grandemente valorizado pela direcção musical do maestro Gert Meditz, que foi para além da nossa expectativa no que conseguiu da orquestra do teatro, (convenientemente reforçada). A concepção de Richard Strauss embebido no texto (de rutilante e alta qualidade poética) de Oscar Wilde deixa-nos flutuante entre us que a condenam e abraçam e os que a sobrecarregam de significados válidos; mas quanto ao conseguido na partitura, por Richard Strauss, a nossa admiração é sem reservas: não nos incomodam as rajadas de violência, — pelo contrário — nem na ópera «Salomé» nem em qualquer obra em que o assunto ou o impacto psicológico as comporte. Richard Strauss pertence ao número dos extraordinários orquestradores, capaz de pormenores de delicadeza que mesmo no meio de tormentas instrumentais desenfreadas não passam despercebidas. Aqui está uma ópera que gostaríamos de ouvir numa boa gravação, dispensando do que se passa na cena, e esquecendo até o que as personagens dizem, posto que — quantas vezes o confessamos — não sabemos alemão. Por mais duma razão, temos de nos contentar com o espectáculo.

Contribuiu muito para a agitação do nosso espírito em direcções opostas a abundância de notas e textos publicados no programa. É altura de pormenores em confronto o que se passou com a «Serrana», o que não é nada a mesma coisa do que fazer um confronto entre a asseverante «Salomé» de Richard Strauss e a cândida «Serrana» de Alfredo Keil. Pretendemos que os dois adjectivos asseverante e cândida sejam entendidos carregados de sentido querendo endossar-lhes os precedentes que os justificam, em 1899, recorreu-se a uma tradução em italiano do libretto português. Mais tarde, foi restabelecido o libretto em língua portuguesa. A actual Direcção do Teatro Nacional de S. Carlos jogou certo, em princípio, dispondo-se a solenizar o 80.º aniversário da 1.ª representação, mas foi zelo de fachada. A falta de prática para o tratamento do libretto em português, que cria escolhos, naturalmente, não impede que anos atrás começando por uma sensacional reposição da «Serrana» sob a direcção do maestro, para nós inusquecível, Fernando Cabral, não tivesse havido representações muito mais felizes do que esta de agora, que apenas beneficiou de melhores condições do palco nas representações anteriores, depois da reposição no Coliseu, foram no Teatro da Trindade para uma bela perspectiva de montanhas no fundo. Todo um empenhamento actual estaria indicado para valorizar a nossa produção nacional. Não é a nós que compete saber o que havia a fazer em relação ao libretto e aos cantores. Entre os requisitos essenciais, deveria ter contado com um maestro que correspondesse melhor ao estilo e ao dinamismo da partitura — que tem o direito, e um encenador que soubesse — ou tivesse tempo de produzir — uma teatralização convincente. De todo o elenco português, Fernanda Nunes, a protagonista, Carlos Jorge, Manuel Leitão ou António Saraiva, Carlos Fonseca ou Alvaro Malta, Fernando Serralim ou António Silva, alguns já estabeleceram o papel por actuações anteriores, mas não Fernando Nunes, que não pode estar a vontade se não desenvolver a sua arte de representar. Este elenco pode dar a impressão de que o Teatro de São Carlos tem a sua companhia de ópera, quando na realidade tem só alguns cantores residentes. E se se resolve a formar uma Companhia, e vir vamos com quais critérios de escolha e em que bases para que possam desenvolver o seu trabalho. Tem a seu coro e a sua orquestra. Abre uma Companhia de Bailado que em princípio, deve assegurar colaboração quando necessário. Tem luzes. Tem colaboradores de cena de quem vemos sempre os nomes. E tem Director. Verba? ... Com a «Salomé» que nos foi apresentada, deixa avaliar que também deve ter. Não esteve em condições de nos dar uma «Serrana» que prestigiasse nem Alfredo Keil como era devido, nem prestigiasse os nossos artistas. Porque? Vamos esquecendo de apontar que no programa da «Salomé» foram publicadas duas cronologias de Richard Strauss e de Aida.

CIRCO AMERICANO

INSTALADO NA PRAÇA DE ESPANHA (Metro Palhavá)

HOJE

«Matinéas», às 14 (esgotada) e 16.30 horas
Noite, às 21.45 horas

APRESENTA

15 ATRACÇÕES DOS 12 MELHORES
CIRCOS DO MUNDO

CIRCO COM FERAS

DIA 31 GRANDIOSO

REVEILLON

com música para dançar até de madrugada com Conjunto

OFERTA DO TRADICIONAL

En el año 1980, escribe unas notas puntuales dirigidas a la ópera de João de Sousa Carvalho-*Amor Industrial*. Así, y de forma muy inflexible, comenta que a pesar de tener buenas intenciones al nivel cultural, se observa una falta de «*composición y dirección de escena hecha con estilo y seguridad*», que y que consecuentemente refleja una ausencia de «*valores nacionales dentro de una conjugación de buenas intenciones*»⁷³⁹.

Dando encadenamiento a obras críticas operísticas, el 31 de Diciembre de 1981, es descrita en *A Capital* la ópera *Arabella* de Richard Strauss. Su análisis es muy amplio y se inicia con fuertes desavenencias:

«*constatamos con placer que el público no había dejado de asistir, a pesar del elevado precio de las localidades para la economía de la clase media*»⁷⁴⁰.

Sobre la recepción de las óperas, comenta la diferencia de precios de cada representación, confirmándose que la más cara será *Arabella* y *Turandot*. De las funciones desempeñadas por la Orquesta del TSC, se escucharon grandes aplausos para la ópera de Strauss, bajo la dirección de Ulrico Weder. Desde el punto de vista de la cronista, la ejecución de esta obra estuvo bien lograda con una buena interpretación de cada personaje, siendo atribuida la mejor representación a Alfred Kuhn's, en el papel de padre de la protagonista.

Los restantes personajes, como Maria Cleve (en el papel de Dzenka), no interpretaron bien su papel; del mismo modo, Elisabeth Glaussner fue demasiado discreta y Matteu, el cuñado de Arabella, se mostró «*muy desigual*», a causa de su inexperiencia.

⁷³⁹ Benoit, Francine, *A Capital*, Nº 4202, 26 de diciembre de 1980, p. 26.

⁷⁴⁰ Benoit, Francine, *A Capital*, Nº 4505, 31 de diciembre de 1981, p. 24.

El deseo de Francine para el año siguiente (1982) era que en la escena Lírica Portuguesa se cantasen óperas de autores nacionales contemporáneos, sin que ello sorprenda a nadie⁷⁴¹.

La última crítica del año musical se concentra en la temporada de las Óperas del TSC, periodo coincidente con las conmemoraciones del primer centenario del nacimiento de Igor Stravinsky, proporcionando al público la primera audición de *Mavra* y la primera representación en San Carlos de *Edipo Rey* que mereció, por parte la periodista, los mejores comentarios musicales:

*«Esta ópera-oratorio, de tan reducidos movimientos, es de una violencia trágica tal, que encaja a la perfección con el drama que se revive en las escena, donde el desajuste [con el libreto] la hace aún más cruel»*⁷⁴².

Comenta a los intérpretes con atención así como al narrador (texto traducido en portugués por Afonso Botelho), el portugués Fernando Serafín, y en el papel de Creonte, el barítono José Oliveira Lopes. Cortesías para el maestro John Neschling y Reinhild Runkel, la mezzosoprano que según Francine *desempeñó una figura tétrica, que impuso con mucha inteligencia la disparidad del conjunto*⁷⁴³, al lado de Erik Knoat.

Sobre los TSC y TT escribe:

*«La herencia llena de vicios del Teatro Nacional San Carlos choca con la herencia de bastante menor volumen de las temporadas de ópera del Teatro Trindade, que debe ser apreciada contando con las reservas que la condicionaron»*⁷⁴⁴.

⁷⁴¹ Benoit, Francine, *A Capital*, N° 4202, 26 de diciembre de 1980, *Op. Cit*, p. 26.

⁷⁴² Francine Benoit, *A Capital*, N° 4794, 14 de diciembre de 1982, p. 25.

⁷⁴³ *Ibidem*. Francine Benoit, *A Capital*, p. 25.

⁷⁴⁴ *Ibidem*. Francine Benoit, *A Capital*, p. 25.

El año musical de 1983 constituye la penúltima crítica que se conoce en el mes de diciembre, coincidiendo con las conmemoraciones de Brahms y de Wagner. Francine traza un retrato histórico de las orquestas en Portugal y de su papel en apoyo a los distintos Teatros y programas de Lisboa:

«Ha pasado el tiempo en que la Orquesta de la Emisora Nacional (hoy Radiodifusión portuguesa) estaba destinada al ‘servicio’ de la ópera en el Teatro de San Carlos, [...] y a la ópera en el Coliseu, donde cantantes ilustres no rehusaban su participación. Más tarde en la Ópera del Trindade, tenían dificultades para asegurar la colaboración de la orquesta. Existía también en ese tiempo la Orquesta Filarmonica de Lisboa, instituida y mantenida, con la condición de ‘no hacer ópera’, ya que los músicos no querían trabajar de noche»⁷⁴⁵.

De esta forma, cuestiona la poca importancia concedida a la orquesta, simple base sonora de la ópera y la capacidad que es necesaria para poner en práctica el repertorio solista, como fue el caso particular de la audición del *Concierto para piano y orquesta n.º 1* de Brahms, interpretado al piano por Theodore Lettvin.

Introduce los comentarios críticos y esclarecedores del repertorio escuchado, comentando el desempeño de Sequeira Costa, bajo la dirección de John Neschling (sobrino nieto de Schoenberg) con la *Passacaglia op. 1* y la *Rapsodia Sobre un Tema de Paganini* de Rachmaninov. Termina su exposición mostrando una franca simpatía por la *Sinfonía n.º 1* de Schostakovich y la *Sinfonía n.º 2* de Brahms. Sobre la interpretación al piano de Theodore Lettvin, comenta la poca preocupación que manifestaba de estar mal o bien con la orquesta.

La última crítica de la que tenemos constancia, durante el mes de diciembre tiene fecha de 1984. A partir de aquí se tratará la última del año musi-

⁷⁴⁵ Benoit, Francine, *A Capital*, N.º 5107, 30 de diciembre 1983, p. 29.

cal pero no corresponderá al mes de diciembre como era habitual. Esta crónica se dedica exclusivamente a comentar la producción de la ópera *Tosca* de Puccini, bajo la dirección de Manfred Ramón, en materia de escenarios, maestros y cantantes; *consideramos muy positivo que la empresa tenga encomendados escenarios nuevos al arquitecto Charters de Almeida con la participación de João Santa Rita*⁷⁴⁶.

Sobre la actuación de los cantantes dice que *en ningún momento hemos estado subyugados por el drama*⁷⁴⁷, entre los protagonistas estaban Martina Arroyo, Guillermo Sarabia, Vincenzo Bello y los portugueses, Costa Coutinho, José de Freitas y Antonio Silva.

En resumen, la década refleja la edad de la cronista, y como tal la escasa puntualidad a la sala de conciertos, siendo muchas veces constatado en el inicio de la crónica, la imposibilidad de asistir, por motivos personales.

De esta década se destaca la pérdida de Fernando Cabral (1976) y como aspecto positivo, el ‘Festival’ de música Rumana, con especial importancia de las audiciones: *tres piezas para orquesta de cuerdas* de Constantin Silvestre, la *Bagatelle* de Joan Scarlatescu y *Evenimente 1907* de Tiberio Olah, cuyas páginas recordaron a Luciano Berio.

⁷⁴⁶ Benoit, Francine, *A Capital*, N° 5392, 10 de diciembre 1984, p. 39.

⁷⁴⁷ *Ibidem*. Francine Benoit, *A Capital*, p. 39.

Gráfico Nº 39 - Géneros musicales más destacados de la década 1975-1984 (6ª década).

4.6.2.2. Estudio de sus últimos cinco años

De los restantes años hasta su muerte, en enero de 1990, ya no es posible un análisis exhaustivo, ya que los escritos de esta última etapa son escasos y poco profundos. En nuestra búsqueda encontramos algunos artículos en la prensa de 1985 hasta 1989, aunque sus participaciones son muy reducidas y corresponden a los años 1985, 1986 y 1988; mientras que en los siguientes no hay ninguna columna firmada por Francine en el periódico *A Capital*. Podemos añadir que la última que se conoce es de 1988, cuando Francine contaba 92 años, y en ella hacía referencia a su enfermedad:

«No hemos resistido la tentación de una fugaz aparición (por motivos de salud) en este periódico. ¿Aparición por qué? Porque nos pe-

sa demasiado sobre la conciencia no señalar el éxito de la representación de «Las Bodas de Fígaro», de Mozart [...]»⁷⁴⁸.

En la crítica de 1985, Francine comenta las *VI Jornadas de Música Antigua* haciendo referencia a la ejecución de la *Misa en Si menor* de Bach, en la Basílica de la Estrella, en Lisboa, interpretada por la *Chapelle Royale*, bajo la dirección de René Jacobs. La cronista confiesa haber cumplido un sueño cuando asegura que *el equilibrio entre el coro y la orquesta (grupos relativamente pequeños), era correcto cumpliéndose así un viejo deseo de ella*⁷⁴⁹.

Por otra parte, realza la profunda satisfacción al ver un público tan joven en la platea.

También da cuenta del repertorio escuchado en la Seo de Lisboa, con un programa íntegramente dedicado a João Lourenço, importante figura portuguesa que en la primera mitad del siglo XVIII, quiso saber lo que había en la famosa real biblioteca musical⁷⁵⁰, así como el repertorio de Bach, Haendel y Domenico Scarlatti. El programa general contó con la intervención del *Huelga Ensemble*, bajo la batuta de su director y fundador Paul Van Nevel.

De la FCG comenta la recepción de la ópera *Narciso* de Domenico Scarlatti, reconociendo en la obra la valoración y el interés de la reconstitución musical, llena de frescura y sabor de autenticidad. Francine Benoit destaca la ausencia del coro, la actuación de los bailarines acentuando el uso del estilo italiano, con la introducción de tres personajes de la comedia del arte.

Elogia el elenco dramático de la obra con la presencia de Gérard Lesme, Gloria Banditelli, Elisabetta Tandura, Serrano, William Matteuzzi, Carrara,

⁷⁴⁸ Francine Benoit, *A Capital*, N° 6430, 24 de mayo de 1988, p. 40.

⁷⁴⁹ *Ibidem*. Francine Benoit, *A Capital*, p. 40

⁷⁵⁰ Biblioteca que fue destruida durante el terremoto ocurrido en la ciudad de Lisboa en el año de 1755.

Augusto Bono, Maria Teresa Bartolo y el escenógrafo Sergio Bartolo. Para la cronista se trató de una presentación *un poco pueril*, comentando que no se pudo tomar el drama en serio, ni tampoco adentrarnos en las bufonadas de los dos mimos [el Arlequín y el Capitán]⁷⁵¹.

Del año de 1986, hemos registrado la exhibición de la ópera *La Viuda Alegre* del compositor Franz Lehár con Léo Stein y Víctor León, libretistas, en el TSL. Esta representación mereció comentarios positivos de Francine en cuanto a la escenografía, con suma atención al vestuario y la iluminación bajo la responsabilidad de Vicente Trindade.

No obstante, también es de citar *Algunas faltas y excesos* que componen este género musical, descrito en las palabras de Francine como *sui generis*, dado que ni es *género chico*, ni es teatro de revista; se trata de un género espontáneo, que en su presentación ha absorbido efectos propios de la revista, no permitiendo la sobrevaloración de la música propiamente dicha.

Las faltas y excesos cometidos en la representación fueron motivados, según Francine Benoit, por la utilización de la lengua portuguesa, cuyas virtudes no han sido debidamente aprovechadas lo que no ayudó a potenciar el canto⁷⁵².

La última crónica que se conoce de Francine Benoit, y que, sin duda, fue la última publicada, son unas líneas dedicadas al estreno de la ópera de Mozart, *Las Bodas de Fígaro*, con un elenco portugués.

Esta crítica musical, en el periódico *A Capital* tiene gran interés, pues muestra su delicada salud y, al mismo tiempo, se trata de una despedida de su

⁷⁵¹ Francine Benoit, *A Capital*, N° 5655, 25 de octubre de 1985, p.41.

⁷⁵² Francine Benoit, *A Capital*, N° 5936, 1 de octubre de 1986, p. 4.

actividad periodística. Observamos que el interés de Benoit en señalar este hecho puede estar relacionado con su deseo de ver un espectáculo totalmente protagonizado por portugueses.

Nos llama la atención sobre intérpretes como Vaz de Carvalho, Palmira Troufa, Elsa Saque, Marina Ferreira, António Silva, Joel Costa, Ana Paula Russo, José de Freitas, José Fardilha, Helena Vieira y la escenografía a cargo de Cristina Reis, bajo la dirección extranjera de Wolfgang Rennet⁷⁵³.

De esta etapa, solamente registramos un vasto y diversificado número de compositores citados, siendo los más destacados Mozart, y Enescu con cinco audiciones, seguidos de Beethoven, Haendel, Stravinsky, Bartók, Puccini y Brahms, con tres obras citadas. Apuntamos el estreno de algunos autores menos habituales, tales como Berg, Klusák, Dukas y Schostakovich, entre otros.

Así concluimos que, desde 1925 hasta 1984, son 59 años de trabajo como periodista, es entre 1925 y 1954 donde se observa un mayor número de citas sobre obras de Beethoven, Wagner y Ravel; de 1955-1984 se destaca una declaración de apoyo a la obra de Fernando Lopes-Graça, seguida de las obras de Beethoven. Notable atención, por parte de Francine Benoit, a las obras de actualidad moderna, más acentuadas a partir de la década de los cincuenta, acompañando y subrayando las innovaciones de compositores portugueses.

De las 59 críticas estudiadas, hemos podido constatar que el género más citado es la música orquestal, seguida de la ópera, y con muy poca presencia la música coral.

El análisis que hemos realizado sobre las críticas de Francine, está lejos de lograr una lectura definitiva, dado que para eso deberíamos tener en consi-

⁷⁵³ Francine Benoit, *A Capital*, N.º 6430, 24 de mayo de 1988, p. 40.

deración no las décadas, sino el día a día. No obstante, se ha podido incluir una visión global por géneros musicales y compositores más citados.

Gráfico N° 40 - Géneros musicales más destacados entre 1925-1984.

En lo que respecta a las críticas con balance musical, analizadas a lo largo del presente capítulo, hemos podido comprobar que el compositor con más obras citadas en su crítica fue Ludwig Beethoven tal y como podemos observar en el gráfico incluido a continuación.

Gráfico Nº 41 - Compositores más citados entre 1925-1984.

5. LABOR DESARROLADA COMO COMPOSITORA

5. LABOR DESARROLADA COMO COMPOSITOR

Visión Global de su obra: apreciaciones críticas

De la vasta obra de Francine Benoit se puede observar un notable repertorio de composiciones, si bien la autora nunca se afirmó en esta faceta creativa. Es por esto que surge un problema al intentar la recopilación de sus obras, dado que algunas de ellas fueron dadas como desaparecidas.

Su obra musical fue condenada a un silencio para el que la propia autora no encuentra respuesta. Si bien después de su muerte, varios fueron los periódicos que cuestionaron este hecho:

«Su labor como pedagoga y crítica es ahora, después de su muerte, reveladora a la luz del análisis de los problemas esenciales de la práctica musical portuguesa, ya que su actividad como compositora permanece en una injustificable oscuridad. [...] Francine Benoit demostró la preocupación de producir una música elaborada, muchas veces imbuida de una irreprimible contención, sin dar tregua a la facilidad: ‘La composición es un trabajo muy lento y difícil para mí’, decía muchas veces»⁷⁵³.

Como ella afirmó:

«No es estupidez decir que soy compositora, pero eso es otro asunto, no paso de ser un pequeño arbusto, erizado de espinos, con hojitas que nadie sabe si están vivas o muertas. Yo misma sólo sé que no han caído todas»⁷⁵⁴.

Pocas han sido las compositoras que, nacional e internacionalmente, se afirmaron con una carrera en esta categoría, unas por falta de estímulo, otras porque

⁷⁵³ *Expresso*, 3 de febrero de 1990, N° 901.

⁷⁵⁴ N de A. Esta información ha sido extraída de un doc. mecanografiado con datos biográficos de la investigada, 28 de abril de 1970, APMG.

tal profesión no se ajustaba con los patrones de la época. Como incentivo a las mujeres portuguesas compositoras, en 1946, aunque Lopes-Graça escribe un pequeño texto animándolas a la conquista de la armonía, citando para el efecto a Henriette Roget, con obra estrenada en TSC (1942) donde también se presentó como pianista así como Suzanne Demarquez, periodista musical y compositora «no muy dada a las aventuras sonoras» según Graça⁷⁵⁵.

Esta conquista ya había sido iniciada por Francine Benoit hacía muchos años, hablamos de los años treinta, un momento de la vida musical portuguesa muy particular, donde escaseaban nombres de mujeres, no obstante, se puede recordar a María de Lurdes Martins, Constança Capdeville y otras más. Hecho que mereció la atención de la crítica de João Cochofel en 1966, cuando se estrenó la obra de Francine el *Caçador e a Princesa*⁷⁵⁶.

Como afirmó el compositor Sergio Azevedo el catálogo de obras de los compositores que iniciaron su actividad musical después de la Segunda Guerra Mundial era casi desconocido. Lo mismo sucede con el repertorio que se realizó con función pedagógica:

«[...] los profesores de piano prefieren constantemente, [...] dar a los alumnos obras de compositores portugueses muy escuchados, cuando la calidad de las obras no lo justifican [...], en lugar de buscar en nuestro apreciable repertorio [...], inculcando desde el comienzo el conocimiento y el amor por lo que es portugués [...]»⁷⁵⁷.

Para una mejor organización de este apartado, hemos optado por dividirlo en distintas etapas relacionadas con la creación musical, destacando la opinión crítica de otros, sobre las obras de Francine, siempre que nos ha sido posible.

⁷⁵⁵ Lopes-Graça, Fernando, «Mulheres Compositoras» in *Nossa Companhia Música* (Obras Literárias), Lisboa: Caminho, 1992, p.61.

⁷⁵⁶ Cochofel, João, *Diário de Lisboa*, Nº 15804, 16 de diciembre de 1966, p.8.

⁷⁵⁷ Azevedo, Sérgio, «A Música de Maria de Lurdes Martins» in *Arte Musical*, Nº 10-11, Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, 1998, p.19-22

Hay que recordar que Francine inició su formación en un periodo en que la música era solamente para niveles sociales elevados, este período coincidió con el triunfo de la República, traducido en ideas «*iluministas burguesas*», contrapuestas a las ideas del antiguo régimen. Asistimos al florecimiento de las sociedades musicales, a la par que al creciente gusto por el drama, a las audiciones y conciertos de las nuevas tendencias estético-musicales de las que formó parte.

Dos de los principales promotores de conciertos fueron D^a Emma Romero Santos⁷⁵⁸ y la fundación de la *SONATA*, esta última, una sociedad que apadrinó proyectos musicales, incluso de Francine, así como acogió varios círculos sociales, desde simpatizantes e intelectuales hasta operarios. Participar activamente en estos encuentros musicales era sinónimo de una toma de posición, no sólo musical, sino también política.

La acción de la joven Francine fue realizada por convencimiento, debatiéndose por la libertad de la creación artística al lado de la cívica, manifestando la relación entre arte nacional y nacionalismo como ideología. De ello hay testimonios en la correspondencia con su madre⁷⁵⁹ donde se observa que las primeras obras musicales fueron apoyadas por Francisco Lacerda, un compositor que obtuvo una formación fuera del país y que le permitió:

«[...] la construcción de una obra que, de los ensayos de juventud a las realizaciones de madurez, no renuncia, sino que explora y valora los lazos de dependencia que a esa misma circunstancia le tienen preso»⁷⁶⁰.

⁷⁵⁸ N de A. De referir los conciertos de D. Emma Romero Santos, como espacios de divulgación de la música moderna, combatiendo los conceptos estético-artísticos cultivados en el período de Estado Novo, descritos en las críticas periodísticas por Francine Benoit. En el periódico *A Capital*, 27 de agosto de 1969, Francine redije un largo comentario a la publicación del 2º volumen de *Divulgação Musical*, reafirmando su vivo contribuyo a la cultura musical portuguesa. En esta recopilación constan varios artículos de Francine sobre los conciertos. Cfr. Fonseca, Ema Romero Santos, *Seis anos de divulgação musical: programas, conferencias, críticas*, s.l., 1929-1940, vol. V, pp. 12 -541.

⁷⁵⁹ Cartas de Francine Benoit a Marie Victorine Van Gool, *P-Ln-N33/12-165*.

⁷⁶⁰ Bettencourt, José, *A musica para piano de Francisco Lacerda*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, p. 40.

En este sentido, hay que observar su obra musical como un hecho social influenciado por convicciones⁷⁶¹, y relacionado con un conjunto de ideas del propio autor y de los otros, así como las sensaciones recibidas. No se puede olvidar que la personalidad y sus ideologías son muy importantes en la apreciación del compositor y su *performance*. Solo así se entiende que el artista vaya al encuentro de todo cuanto captan sus ojos, oídos, así como de toda una tradición cultural, que el propio artista transforma⁷⁶².

De su afirmación en este campo, y después de una investigación profunda de lo que se ha dicho sobre la recepción de composiciones, en Francine prevalecieron algunas dudas que tenía sobre la aceptación de sus obras por parte de los críticos. De este modo, tomamos como punto de partida una visión de Luis de Freitas Branco sobre ella, una joven alumna del Conservatorio, cuando ésta se presentó al examen con la obra *Deus na Planície*:

«[...]La selección de un poema, extraído de un libro que surgía en el momento, la realización en que la veía asociada a una fuerte inteligencia y una fina sencillez, todo en aquella pequeña obra, grande por el significado, me interesaba y atraía. Rompí lanzas por ella, y, poco después cuando entraba en mi clase, pude comprobar que no me había engañado y que no eran exagerados mis favorables vaticinios. Como discípula tuve que elogiar [...] su intuición y raciocinio. Ya entonces su personalidad musical unía la sencillez armónica de los impresionistas con el don de una forma propia, así como de una cierta tendencia mística tal y como manifestaba la poesía de Antonio Sardinha»⁷⁶³.

El pensamiento compositivo de Francine Benoit, y su modesta afirmación deben ser entendidos dentro de unas circunstancias músico-estilísticas y culturales de su época, dado que la velocidad del cambio parece depender no solo de las

⁷⁶¹ Blacking, John, *A Commonsense View of all Music: Reflections on Percy Grainger's Contribution and Music Educational*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

⁷⁶² Cochofel, João, *Iniciação à Estética*, Lisboa: Europa América, p. 70.

⁷⁶³ Branco, Luís de Freitas, *Diário de Lisboa*, N° 2088, 28 de enero 1928, p. 2.

creencias de la cultura sobre lo deseable que es el cambio, sino también, de la presencia y grado de congruencia o incongruencia, entre los parámetros de la cultura⁷⁶⁴, incluidos la inestabilidad política y los cambios tecnológicos entre otros factores.

A lo largo de la construcción del catalogo de obras musicales de Francine, éste revela momentos de fuerte inseguridad estilística, lo que explica su escasa productividad musical, constatándose que muchas veces este papel fue sustituido por su labor como conferenciante y concertista⁷⁶⁵.

De ahí que tal y como nos dice el musicólogo Leonard Meyer, el carácter y el temperamento de un compositor pueden constituir un motivo para la innovación, mas concretamente cambios internos definidos a partir de hábitos, temperamento y talento, éste último como condición necesaria para tolerar la ambigüedad⁷⁶⁶.

De la observación hecha sobre sus obras y que analizamos en un apartado específico, hemos considerado que los procesos utilizados han sido los más variados; así, en momentos de pura incompatibilidad ideológico-estética con la cultura, su creación ha culminado en gramáticas musicales ambiguas, poco aclaradas. Tomemos como ejemplo las influencias románticas inspiradas en las obras de Chopin y Strauss (obras pianísticas) y la mezcla de acordes arpegiados y contrapunto motivico con referencias a compositores del pasado (reducción para piano de la *Partita para orquesta de cámara* de Francine).

La tendencia para el cambio artístico tiene que ver con la herencia que ésta ha recibido de sus antecesores, siendo por eso materializada como un desafío. To-

⁷⁶⁴ Meyer, Leonard, *El Estilo en la Música: teoría Musical, historia e ideología*, Madrid: Ediciones Pirámide, 2000, p. 175.

⁷⁶⁵ N de A. Sobre su actividad como conferencista e intérprete consultar cuadro anexo A- Cronología de Conferencias pronunciadas por Francine Benoit.

⁷⁶⁶ Cfr. *El Estilo en la Música: teoría Musical, historia e ideología*, Op. Cit., p. 173.

mando como referencia las palabras de Meyer, el artista intenta *superar y conquistar su resistencia al cambio y a la modificación*⁷⁶⁷, como por ejemplo la postura de Francine en las obras vocales tiene que ver con la concentración del discurso musical de intensa poesía, asociando la estructura del *lied* a la generación de los románticos Schubert y Schumann, poniendo a prueba su capacidad imaginativa. De ahí comprobamos que la crítica musical a las composiciones de Francine denota casi siempre líneas extrañas.

Ya en las obras infantiles escritas en abundancia, en los primeros años como pedagoga, hay una notable tendencia formal a los procesos tonales mediados por sonoridades y referencias académicas, aproximándose la melodía a las canciones de Mozart y Beethoven, como sucede con el *Hino à flor*, extraída de la pieza teatral *A Cigarra e a Formiga*. El significado encontrado para estas obras está relacionado con el proceso social y la experiencia que constituye el universo de su discurso musical.

Su trabajo, dominado por un repertorio para canto y piano, poco desarrollado, fue de manifestación tardía en Portugal, debido a la falta de una estructura sólida de las funciones musicales. Los compositores nacionales han manifestado interés por la poesía portuguesa, fruto, en gran medida, de las experiencias vividas en el extranjero⁷⁶⁸.

Este proceso, también encontró simpatía en su pensamiento cuando, en 1925, en el *Diário de Lisboa* destaca algunas consideraciones sobre el arte musical del país, reconociendo en éste un potencial traductor del alma nacional con toda la fuerza y sutileza de un lenguaje culto, deseando que la actividad

⁷⁶⁷ *Ibidem*, *Estilo en la Música: teoría Musical, historia e ideología*, p. 86.

⁷⁶⁸ N de A. En 1930, Francine Benoit ha publicado un artículo donde cuestiona y aborda la invasión de los pianos en palco. «Estética y Sistema» in *De Música*, Nº 1, Ano 1º, junio de 1930, pp. 1-3.

musical fuese capaz de imponerse a los poderes públicos, los más difíciles de conquistar, incluyéndose ella misma en esa tarea de activista⁷⁶⁹.

Se puede añadir que la música portuguesa fue relegada a un total aislamiento en gran medida fruto de la mentalidad contrarreformista, es decir, la música permaneció intacta en materia de «*ideas de renovación*», todavía hoy, muy cuestionada, cuando reparamos en la problemática de los conceptos «*nacionalismo y patriotismo*», que, según la perspectiva del musicólogo Paulo Ferreira de Castro, el último (patriotismo) ha existido antes que el primero (nacionalismo), reflejado en un romanticismo tardío y con una inclinación al folclore, en una tentativa de búsqueda como posible autenticidad⁷⁷⁰.

Según Lopes-Graça, la música moderna se divide en dos corrientes, la primera nacionalista y la segunda, representada en la música instrumental por la introducción del modernismo, teniendo como pionero a Luis de Freitas Branco⁷⁷¹.

Se comprueba que entre los demás, hay un interés generalizado por los procesos musicales modernos, reducidos al ámbito cultural de los maestros. Así se puede concluir que la obra vocal de Francine Benoit, como la de otros, manifestó procesos modales, tonos enteros y politonalidades, muy relacionados con la búsqueda de una expresión musical de su tiempo, guiada por un «*agobio estructural*»⁷⁷², como confirma José Bettencourt.

Tal y como se puede observar en su obra vocal, la renovación del lenguaje, así como los autores seleccionados por Francine, surgen del redescubrimiento de la modalidad, tan expuesta en: *Deus na Planície, Sant'Ana, Tonadilla Gota de Agua y Três Canções tristes*, entre otras. También utiliza armonías diatónicas y

⁷⁶⁹ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, Nº 1176, 6 de febrero 1925, p. 3.

⁷⁷⁰ Castro, Paulo Ferreira de, «Nacionalismo Musical ou os equívocos de Portugalidade» in *Portugal e o Mundo o encontro entre culturas na música*, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1997, p. 159.

⁷⁷¹ Lopes-Graça, Fernando, *A Música Portuguesa e seus Problemas VIII*, Editora Cosmos, 1973, pp. 19-62.

⁷⁷² Cfr. *O essencial sobre a música portuguesa para canto e piano*, op. Cit..

cromatizantes, escalas de tonos enteros, acordes de nona y décimo primera tan característicos en las referencias impresionistas, además de la utilización del arpa, presente en varias de sus obras:

«El arpa con su descripción natural, su encanto fino y envolvente, su carácter ancestral, y al mismo tiempo sus posibilidades de renovación armónica, merece revivir los tiempos áureos que tuvo en la época de Josephine Beaumarchais»⁷⁷³.

La trasgresión del sistema tonal está patente en sus obras cuando hace incursiones en los procesos modernos del siglo XX, como por ejemplo en las *Três Canções Tristes*, donde se observan materiales impresionistas, junto al lenguaje de algunos compositores nacionalistas, como Béla Bartók, Cláudio Carneiro o Lopes-Graça.

La compositora aplica encadenamientos típicos de la época tonal con una u otra pincelada ocasional, con recursos armónicos practicados en el inicio del siglo XX, más concretamente, de la corriente impresionista, dejando entrever el camino para la modernidad; ella se declaró contraria a modelos, considerando los nuevos sistemas arbitrarios y especulativos, dado que su formación se movía en dos puntos tradicionales: estructura del lenguaje y equilibrio de la forma.

«Me ha entusiasmado siempre lo que era novedad en cada época (en 1915-16, Debussy) al que fui siempre apasionadamente fiel, a través del dogma franckiano que, por así decir, nos obliga a adherirnos en la Schola Cantorum [...]»⁷⁷⁴.

En el uso pleno del modalismo es donde los compositores, incluso Francine, ven la posibilidad de huir de la tonalidad tradicional. Como sabemos, el ochocientos es un siglo en el que dicha huida ya había inspirado a los compositores románticos como una extensión de las emergencias armónicas. El uso ha-

⁷⁷³ *Diário de Lisboa*, Nº 2698, 25 de enero 1930, p. 3.

⁷⁷⁴ *Vértice*, febrero 1968, Vol. XXVIII, Nº 293, pp. 151 - 155.

bitual de los procesos modales y el evitar los referidos encadenamientos de los grados V-I, aparecen sistemáticamente sin la sensible, favoreciendo las secuencias modales con frecuencia.

El conservadurismo musical, fruto de su aprendizaje en la *Schola Cantorum*⁷⁷⁵, está fuertemente marcado por la influencia de los maestros del pasado, así como de los géneros musicales. Véase, a título de ejemplo, las ya citadas *Três Canções Tristes*, donde se pueden observar las tendencias en la línea de Debussy y de Vincent d'Indy.

Uno de los aspectos más destacados en la música portuguesa para canto, en sus más variadas expresiones, tuvo que ver con la ideología musical, a pesar de los distintos caminos seguidos⁷⁷⁶. Hablamos de la armonización de melodías populares, que incentivaron a los compositores del siglo XX⁷⁷⁷; incluso Francine Benoit (dada su actividad frente a los grupos corales que dirigió, tanto infantiles como de adultos), iniciando su actuación movidos por la preocupación de introducir en sus obras cierto cuño de inspiración nacional.

Ya en las canciones de carácter popular, como las *Quatro Canções portuguesas*, se puede encontrar el uso de sextas paralelas como un proceso de enriquecimiento melódico, tan característico en el repertorio tradicional.

Lo mismo sucedió con el trabajo desarrollado en *A Voz de Operario*, donde utilizó; varios arreglos de las obras vocales de Lopes-Graça⁷⁷⁸, dando mayor soli-

⁷⁷⁵ N de A. Los cursos de composición de Vincent d'Indy están descritos en el método que escribió juntamente con Sérieyx en tres volúmenes, titulado *Cours de Composition*. Sus obras musicales se caracterizan por el recurso frecuente a la canción folclórica, la densidad plena de sus orquestaciones y el uso de los métodos característicos de César Franck, tales como la *forma cíclica*.

⁷⁷⁶ En 1944-1948, se promovió a través del Gabinete de Estudios Musicales la edición de dos volúmenes de canciones populares portuguesas armonizadas, inseridas en el contexto político de la época.

⁷⁷⁷ Cfr. *O essencial sobre música portuguesa para canto e piano*, Op. Cit.

⁷⁷⁸ Consultar la Tesis Doctoral: Cascudo, Teresa, *A tradição Musical como problema na obra musical de Lopes-Graça (1906-1994)*, estudio no publicado, Lisboa: FCSH, Universidade Nova de Lisboa, Octubre de 2001.

dez a la construcción armónica y polifónica; las canciones corales basadas:

«en un trabajo sobre la lengua portuguesa, donde la entonación típica, el ritmo de la palabra o los intervalos característicos, tienen relevancia estructural en la propia configuración»⁷⁷⁹.

Este proceso musical que cultivó de forma directa o indirecta, fue denominado por José Bettencourt como *«folclore imaginario»*, dado que el creador toma como punto de partida su imaginación estética y no el material preexistente. Una experiencia curiosa es la obra *Cantares de Cá*, donde la compositora manifiesta un notable interés por la música popular, así como gran ingenio a la hora de trabajar. Como defendió Lopes-Graça, la armonización de la canción es fruto de un pensamiento organizativo y estético que no debe dissociarse de los recursos técnicos y artísticos del autor:

«[...] la canción regional [...] es una expresión de arte, arte sui generis, pero arte, -el cambiarlo del plano de su espontaneidad natural, al plano de la creación culta, no puede significar negación de las virtudes artísticas que ella encierra en sí, pero sí la sublimación o cristalización de las formas que satisfacen las exigencias de una obra de arte organizada»⁷⁸⁰.

En esta línea, la canción portuguesa, considera el trabajo desarrollado por Bela Bartók⁷⁸¹ en esta materia, y que tuvo como fiel seguidor a Fernando Lopes-Graça. De acuerdo con este pensamiento, y en lo que respecta a los poetas elegidos para integrar el repertorio musical, cada compositor elige el camino a seguir. Tomemos como ejemplo algunos poetas seleccionados por Francine, castellanos, franceses, brasileños y portugueses⁷⁸².

⁷⁷⁹ Cfr. *Construção de uma Identidade: Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça.*, Op. Cit. p.212.

⁷⁸⁰ Lopes-Graça, Fernando, *Música e seus Problemas I*, Lisboa: Editora Cosmos, p. 83-95.

⁷⁸¹ Lendvai, Ernő, *Un análisis de su música*, Barcelona: Idea Música, 2003.

⁷⁸² Francine Benoit profirió una conferencia en la AAML, en 28 de julio de 1956, titulada «Lengua portuguesa y la música» in *Gazeta Musical*, N° 71-72, pp.266-267 e 271.

Cierto es que gran parte del repertorio musical de la primera mitad del siglo XX tuvo su base en los poetas Antero de Quental⁷⁸³, traducido por Francine y el redescubrimiento de Afonso Lopes Vieira. Por otra parte, hay que tener en cuenta su consideración sobre el componente político y social del compositor frente a la coyuntura nacional en la selección de poetas para ser musicados y que en nada se sobrepuso a sus valores estéticos.

Francine Benoit cultivó las tendencias del *saudosismo* portugués, próximas de la generación de poetas del neorrealismo, véanse los elegidos en las *Cinco Canções Portuguesas*:

- la primera pieza tiene un poema de Afonso Lopes Vieira (1878-1946), autor próximo al Integralismo, aunque nunca se reafirmó como tal; sin embargo, su obra poética es un reflejo de lucha constante por la patria, su escritura es reveladora de una preocupación por la lengua portuguesa y la nacionalidad. Hablamos de un poeta con rasgos decadentistas⁷⁸⁴.
- en la segunda y tercera piezas los poemas pertenecen a poetas del realismo y parnasianismo⁷⁸⁵ como Augusto Gil.
- las dos últimas piezas están consagradas al poeta Afonso Duarte⁷⁸⁶ (1884-1958), autor que también se sitúa en el *saudosismo*.

En términos analíticos, sus obras revelan claramente el uso de las disonancias no preparadas lo que proporciona sonidos extraños, de ahí que los materiales produzcan sensaciones que se contrarían, provocando antítesis musicales. Los co-

⁷⁸³ Consultar carta autógrafa de Eduardo Libório a Francine Benoit, 12 de octubre 1924, *P-Ln-N33/1012*.

⁷⁸⁴ Movimiento que precede al simbolismo y que intentó cambiar los aspectos estéticos del romanticismo por el movimiento del Arte por el Arte.

⁷⁸⁵ Movimiento que operó en Francia con Vitor Hugo, en la obra *Orientales*, que introducirá el principio del Arte por el Arte.

⁷⁸⁶ Mourão-Ferreira, David, «Afonso Duarte» in *Tópicos de Crítica e de História Literária*, Lisboa: União Gráfica, 1969.

lores expresionistas están colocados al desnudo pero solamente cuando se muestran solitarios por ese sufrimiento tan característico en la obra de Francine. Los momentos destacados de su vida, y el culto al interior desesperado constituyeron en su obra musical un proceso de catarsis, basado en la mediación del conflicto interior y exterior.

Del repertorio de Francine para piano, se conocen algunas formas musicales dentro de la estructura formal estilizada; tales como *Amen* (identificado como una balada), *Variações sobre un tema original*, *Sonatina*, en cuatro movimientos (*Introducción/Allegro–Melodía/Larghetto–Dança/Allegro molto mesurado*) y un conjunto de piezas para piano titulado *Nove peças infantiles* inspirado en las canciones infantiles de Schumann.

El virtuosismo y la conciliación de la técnica se manifestaron tardíamente en las obras posteriores a los años cuarenta y siguientes como el ‘*Concerto para piano e orquesta*’ y ‘*Concerto para mão esquerda*’.

Hasta la década de los sesenta en Portugal, la atonalidad fue un fenómeno raro en la música del siglo XX, el culto a la ideología nacional imperante sería el responsable por la sencilla manifestación de adhesión a la corriente dodecafónica, descrito y abordado muchas veces por Francine en sus críticas musicales⁷⁸⁷.

No obstante, hay que destacar que es en la obra de Lopes-Graça donde verificamos las primeras manifestaciones y el rechazo de la tónica. Muy semejante a los procesos musicales de Claudio Carneiro; también Francine Benoit hace uso del cromatismo pero no lo desconecta de los centros tonales, una vez que el uso de la clave es constante en sus obras.

⁷⁸⁷ Monteiro, Francisco, «O aparecimento da vanguarda em Portugal: para um estudo da música portuguesa entre 1958-1965» in *Revista Música Psicologia e Educação*, Nº 5, Porto: CIPEM, 2002, p. 61 y ss.

De su repertorio para orquesta podemos destacar la *Fantasia-Suite* y *Poemeto* como piezas que, no sólo utilizan procedimientos neoclásicos, sino que también se hace patente una influencia del lenguaje bartokiano. El proceso de tonalidad está presente pero superpuesto a los principios politonales y neoclásicos, convirtiendo la armonía funcional y los conceptos de consonancia/disonancia en procesos amplios y abiertos, proporcionando juegos de motivos rítmicos y tímbricos, liberándose del eje tonal tradicional.

La noción de música accesible y comprensible está totalmente olvidada en esta fase de composición de Francine. Puede así considerarse que estaba en un período de trasgresión, en su obra musical, se asiste al abandono de regularidades métricas, rítmicas y agógicas, con una sobre valorización del objeto sonoro.

Siempre con una perspectiva crítica en relación a sus obras, y con una inseguridad constante, víctima de los procesos iniciales de su formación, Francine se proyecta en la actitud del oyente cuando proclama auto exigencia consigo mismo considerando, casi siempre, el producto final un tanto distanciado de su imaginación auditiva restando valor a su obra.

De esta forma, y transponiendo el nacionalismo propuesto por el Estado Nuevo, donde se premiaba la práctica musical popular, y nada parecido al folclore fidedigno, Francine Benoit encontró en la pedagogía, la crítica y la composición (esta última con menos proyección), la única forma de combatir el conflicto existente entre el artista y el medio, incorporando diversos campos de acción.

Hay una serie de obras de las cuales se desconoce su paradero, pero hay testimonios que pueden atestiguar su existencia. Es el caso particular del primer vals que escribió:

*«yo compuse un vals, una improvisación en forma de vals rápido.
Fue el primer vals de mi vida y creo que es bonito».*

De esta fecha, también es la obra *Luar sobre o mar*, obra para canto y piano, estrenada el 29 de Junio de 1923, por Clotilde Trovas (Canto) y Francine al piano, pero desconocemos su paradero⁷⁸⁸.

Otro ejemplo de partitura desaparecida lo encontramos en las cartas de Arminda Correia, su fiel intérprete vocal, donde se puede adivinar la concepción de una obra para voz⁷⁸⁹.

También es posible atestiguar que en la relación de obras donadas por Arminda a la AAML, hay una referencia a una melodía de Francine, titulada *Lamento de María*, de la cual no existe la parte para piano, situación muy común, dado que Francine solamente guardó lo que consideraba un producto musical de calidad permanente.

Desde muy joven, Benoit reveló una gran sensibilidad para trabajar con niños, despertándoles el gusto musical. Se mostró continuamente dispuesta a aprender y a evolucionar, lo que le sirvió de perfeccionamiento y le mostró una visión de la realidad sin pretensiones musicales exuberantes⁷⁹⁰, ya que más bien fueron pensadas para satisfacer las necesidades educativas y para despertar el gusto musical.

Sus palabras no confirman su faceta como ejecutante pues según ella misma escribe:

«Como intérprete, me limito a ejemplificar un pasaje técnico al piano, o un pormenor de ritmo, de dicción de *toucher*»⁷⁹¹.

⁷⁸⁸ Carta autógrafa de Francine Benoit a su madre Victorino Van Gool, 23 de mayo de 1923, P-Ln-N33/14.

⁷⁸⁹ Carta autógrafa de Arminda Correia a Francine Benoit, 23 de septiembre 1932, P-Ln-N33/477.

⁷⁹⁰ Según Madalena Gomes, las obras que más marcaron Francine Benoit fueron: las *Nueve Piezas Infantiles*; *La Fantasía-Suite* y la *Cantata Infantil*. In depoimento Madalena Gomes, 23 de Septiembre de 2004, 10: 30h.

⁷⁹¹ Cfr. «Francine Benoit: Aprender música torna-se caro para bolsas débeis» in *Jornal Educação, Op. Cit*, p. 45.

Con esa actitud no perdió el status que disfrutó durante toda la vida, el de música profesional, que la musicóloga Carmen Suso llama «*sacerdotal*» debido a que influyó profundamente en su vida personal, incluso cuando no estaba trabajando⁷⁹².

Su acción fue preponderante, dirigida a la posteridad, manteniendo su integridad étnica, testimoniando su tiempo, luchando por la libertad de la creación artística, distanciándose de lo que es arte nacional y nacionalismo como ideología vigente en el concepto de *canción nacional*. Como portuguesa que era, se inclinó por los valores estético-ideológicos, entendiendo el universalismo como proceso dinámico y no como una carrera.

Ahira bien, muchas veces, en el acto de componer revelaba cierta inseguridad personal y emotiva, que trascendía a su música. Nos dice el etnomusicólogo John Blacking⁷⁹³ que la personalidad de la música de un compositor puede no estar relacionada con la suya propia, pero sí con varios factores adyacentes a ésta. La composición musical es un hecho social influenciado por convenciones, y solamente presentan consecuencias, cuando están relacionadas con un conjunto de ideas del propio creador y de otros.

Como ejemplo, léase una carta del poeta Victorino Nemesio a la madre de Francine, Victorine Van Gool, describiendo a su entonces joven hija:

«[...] Francine une a su fuerza emotiva un bello espíritu. Más que nunca, yo creo que es necesario estimularla mucho. El arte es un campo sin límites y ella tiene buenas manos para hacer de todo: las sombras y las suaves flores interiores que han de llenarla de paz. Ahora tengo nostalgia de los pequeños momentos que disfruté de su música, debe existir en ella una gran pianista en ciernes. [...] me pareció completa en su escenario natural, y alguna vez me preocupó la idea de que ella pudiera sufrir grandes conflictos; me convencí

⁷⁹² Suso, Carmen Rodríguez, *Prontuario de Musicología*, Barcelona: Editora Clivis, 2002, p. 45.

⁷⁹³ Cfr. *A Commonsense View of all Music: Reflections on Percy Grainger's Contribution and Music Educational*, Op. Cit., 1987.

después de que los iba a sufrir solamente en el campo melódico. La personalidad de Francine tiene gran vigor y ni tifones podrían vencerla»⁷⁹⁴.

La relación de Francine con sus amigos compositores fue constante y siempre cambió impresiones con profesionales en el campo de la música, son ejemplo de ello: Ivo Cruz, Antonio Meneses, Claudio Carneyro o Fernando Lopes-Graça, pero también sirvió como referencia a estos y otros personajes. Como compositora trabajó con ahínco y siempre tendió a presentarse en público, estimulada por la formación recibida de Vincent d'Indy, enviándole algunas de sus obras para que le diera su opinión tal y como vemos en el siguiente texto:

«Le envío su melodía que es musical y un poco patética, si bien yo no entiendo las palabras. No obstante, hay que modificar ciertos detalles de escritura que revelan poca destreza»⁷⁹⁵.

Es clara la intención que tiende Francine de dar a conocer sus obras, la correspondencia con algunas figuras del panorama musical portugués y la crítica que se hacía sobre ella:

«Es mañana cuando se realiza el sarao musical promovido por Francine Benoit, [...] que después de una disertación de carácter histórico y pedagógico sobre el canto llano y su influencia literario-musical en los siglos XV, XVI y XVIII, ofrecerá obras de Chopin y Liszt, y el «Preludio, Aria y final» de César Franck. Francine Benoit, a pesar de ser una instrumentista notable, es una promesa en el campo de la composición, donde tuvo su presentación con una serie de hermosos «Lieder» y con algunas obras de piano»⁷⁹⁶.

Sobre este concierto, donde se oyeron los *Lieder*, su amigo Antonio Meneses escribe a Francine diciendo que esta composición expresa una intimidad profunda, que tanto contrasta con su personalidad:

⁷⁹⁴ Carta autógrafa de Vitorino Nemesio a Victorine Van Gool, 22 de diciembre de 1925, P-Ln-N33/253.

⁷⁹⁵ Carta autógrafa de Vincent d'Indy a Francine Benoit, 19 de septiembre de 1920, P-Ln-N33/742.

⁷⁹⁶ *Diário de Notícias*, 15 de mayo de 1919, N° 19. 216, p. 3.

«[...] hace años que no la oía tocar e ignoraba completamente su inspiración para componer. La felicito pues disfruté muchísimo de sus composiciones individuales y espontáneas, impregnadas de un sentimentalismo absolutamente femenino y encantador, sorprendente en una persona de apariencia indiferente y gélida»⁷⁹⁷.

En realidad, y después de la muerte de Francine, varios fueron los periódicos que plantearon la cuestión que hoy predomina todavía, ¿por qué motivo su obra compositiva se mantiene en una injustificable oscuridad? Francine consideró, desde los inicios, que el acto de componer era un ejercicio muy difícil, argumentando:

«sólo consigo hacer música muy difícil, muy elaborada. Las ideas que se me ocurren no son fáciles. Creo que para ser compositor es necesario tener facilidades en la vida, lo que yo no las tengo ni nunca las tuve»⁷⁹⁸.

Siempre se consideró una persona desprovista de “maleabilidad” para conseguir encargos y trabajos, se reafirmó independiente e incorruptible, si bien estaba convencida de que no podía aportar demasiado a esta materia; de hecho, algunas de sus obras nunca fueron escuchadas:

«a lo largo de mis muchos años, fui componiendo pequeñas obras, unas que casi nunca llegué a escuchar, y otras que nunca oí. (Pero les sucedió también a compositores que valen un millón de veces más que yo)»⁷⁹⁹.

Su obra reflejó un espíritu progresista así como una curiosidad obsesiva por asimilar y modelar las nuevas concepciones modernistas y futuristas, no en el sentido de la apropiación, sino en el sentido de aproximación, ayudando, en cierta

⁷⁹⁷ Carta autógrafa de Antonio Meneses a Francine Benoit, 7 mayo de 1919, P-Ln-N33/1070.

⁷⁹⁸ A Capital, N° 5282, 28 julio de 1984, p.23.

⁷⁹⁹ Ibidem. A Capital, p.23.

medida, a preconizar un nuevo movimiento, donde cultura y música se pudieran revelar de forma simultánea.

Cualquier tradición musical por inconfundible que sea, es un proceso en constante cambio y transformación. Sin embargo, y compartiendo la perspectiva de la escritora Teolinda Gersão, en su *Os Teclados*, Francine se parece al personaje de Julia, cuando intenta combatir el caos en dirección a la *Armonía total* a través de la música, la escritora designa la «onda de energía desencadenada».

Lo mismo que el personaje de Teolinda; Benoit vive la paradoja de estar sola y acompañada, fuerte y vulnerable, protegida e indefensa, centrando su objetivo en la experimentación del universo, siempre compartido con la música dentro de la humanidad donde viven y conviven las aspiraciones más nobles y las más ridículas preocupaciones⁸⁰⁰; mas, como ella comenta:

«La vida es un sueño una nostalgia, la música lo supera como realización impalpable de lo invisible, como nuestra alma»⁸⁰¹.

De la crítica que se escribió sobre sus composiciones, destacan las piezas infantiles y las melodías para canto y piano, donde subraya la:

«preocupación de los aspectos evolucionados del lenguaje [musical] de 1900, pero sin rigor técnico o estético»⁸⁰².

A continuación, pasamos a comentar aquellas obras de las cuales existe alguna crítica al respecto.

De los primeros años, de su trabajo como alumna del Conservatorio Nacional, datan los *6 Pequenos Quartetos*, así como las obras *Deus na Planicie*, *No-*

⁸⁰⁰ Gersão, Teolinda, *Os Teclados*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999, p.40.

⁸⁰¹ *Eco Musical*, N° 544, 15 enero de 1920, p. 1.

⁸⁰² Barreiros, Nuno, «Na morte de Francine Benoit uma grande independência» in *Boletim Associação portuguesa Educação Musical*, abril/junio 1990, N° 65, pp. 15-16.

turno, Sant'Ana, Poente y O motivo da Planicie, obras que integraron, no sólo, programas académicos, sino que también tuvieron su presentación siendo incluidas en la primera conferencia de la autora.

Seis Pequeños Cuartetos

Los *Seis Pequenos Quartetos*, constituyen la primera referencia manuscrita en la categoría de música de cámara. Se trata de breves piezas escolares que reflejan su rigor académico.

Todos los cuartetos exhiben un tema (melódico o rítmico), original o no, a lo cual se añade un motivo que sirve y se mantiene a lo largo del cuarteto.

Estos ejercicios experimentales se asientan en una tonalidad base, como por ejemplo: DoM, SibM, FaM, SolM y Fam, con uso del modalismo y cromatismo, anuncio de la llegada de la modernidad, pero, como hemos dicho, contruidos en centros tonales; haciendo constar el tratamiento contrapuntístico riguroso de la imitación a la fuga, entre otras técnicas que constan en el programa del Curso de Composición.

Poco comunes en estas partituras son las claves utilizadas.

Reproducción nº 41 - Transcripción de un fragmento del *Cuarteto en Fa menor*, 1916.

Deus na Planície

Otra obra de la que tenemos referencia manuscrita es *Deus na Planície Op. 1 nº 1*⁸⁰³ que, juntamente, con *O motivo da planície op. 1 nº 2* constituye un pequeño ciclo, teniendo en común versos extraídos del libro de António Sardinha⁸⁰⁴, titulado *Epopéya da Planície*.

Esta obra está realizada con una transposición a una quinta perfecta superior, respecto a la primera pieza teniendo por eso una versión en FaM y otra en LabM.

⁸⁰³ De esta obra se conoce otra versión para orquesta en pose de la Biblioteca Nacional. *P-Ln*. M. Ms.. 4//95-2.

⁸⁰⁴ António Sardinha (1888-1925) - escritor y poeta de la Nueva Generación (movimiento operado entre 1941-42, se trata de un grupo de poetas neorrealistas de inspiración socializante), adepto a una monarquía preconstitucional basada en el mito de la raza, el autor tuvo que exilarse a España y posteriormente a Brasil. Su obra poética es reveladora de un *saudosismo* (morriña), marcadamente nacionalista. Es ejemplo de eso la obra *Epopéya da Planície*, obra dotada de autenticidad, se trata de un escritor de una escritura enraizada en la tierra, en la ruralidad portuguesa. Para mas información consultar: Machado, Álvaro Manuel (Dir), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Editorial Pre-sença, 1996, p. 442.

De estas obras, se puede destacar la preocupación de la joven compositora en no perjudicar el sentido de los versos. Sobre la versión para orquesta, y después de solicitar la opinión del maestro Ivo Cruz, éste confirma la calidad de sus trabajos:

«[...] No concuerda con lo que dice sobre 'Dios en la Planicie'. Leí su carta, pensé encontrar incoherencias de planos y sonoridades, pero no siendo así [...] Como desconfío en mí, puse la pieza en casa de Mors, que dirigió ópera durante muchos años y que es un excelente orquestador. Y la opinión que me transmitió es la misma que yo tenía»⁸⁰⁵.

Véase el manuscrito de la introducción para piano de *Deus na Planicie Op.1 N°1*».

Reproducción nº 42 - Fragmento de la obra *Deus na Planicie*, enero de 1916.

En esta obra *Deus na Planicie* (para canto y piano), Francine utilizó los versos de un Soneto perteneciente al poeta António Sardinha, presentado en 1916,

⁸⁰⁵ Carta autógrafa de Ivo Cruz a Francine Benoit, 10 de outubro de 1930, P-Ln-N33/538.

ésta obra tiene además una versión para canto y orquesta fechada, según la partitura original, en 1925.

Nocturno

En el año de 1917⁸⁰⁶, antes de que Francine marchara a París presento al público su obra *Nocturno*⁸⁰⁷, con versos de Henri Réginiér⁸⁰⁸, en la audición de Armonía y Composición de los alumnos del Conservatorio, momento que aprovechó para dar a conocer *Deus na Planicie*⁸⁰⁹.

De la primera obra se escribe en la revista *Eco Artístico* lo siguiente:

«El Nocturno de Benoit es una composición muy leve y modesta, que fue cantada con mimo»⁸¹⁰.

Sobre esta obra se puede decir que se trata de una composición de juventud, más concretamente de 1916, que destaca por un acompañamiento pianístico donde sobresalen las técnicas contrapuntísticas y una melodía que se expresa absolutamente independiente de la parte vocal. El bajo se presenta con acordes largos en compás C como soporte para la mano derecha y la parte vocal.

Durante el periodo de 1917-1919 Francine Benoit estudia en la *Schola Cantorum* de París, con el asesoramiento del profesor Vincent d'Indy, allí compuso varias obras para voces, entre ellas destacamos *Sant'Ana*, obra iniciada en 1917 y

⁸⁰⁶ N de A. En 1914, Francine Benoit entra en el Curso Superior de Piano y de Armonía para la clase de Alexandre Rey Colaço y de António Eduardo da Costa Ferreira. Refiere se que el dicho manuscrito tiene fecha de presentación correspondiente al año lectivo 1917.

⁸⁰⁷ Obra comentada en *O Século*, N° 12:675, 23 de marzo 1917, p. 3.

⁸⁰⁸ Henri de Réginiér (1864-1936)- Poeta introducido en Portugal por manos de Eugénio de Castro, Henri Réginiér representa el simbolismo francés.

⁸⁰⁹ Este programa fue presentado en cuatro partes de concierto: al lado del *Cuarteto n° 5* de Hermínio Nascimneto, *Deus na Planicie* y *Nocturno* de Francine Benoit y *Trío Op. 2* de António Fragozo. Cfr. *A República*, N° 2:225, 21 de marzo 1917, p. 2.

⁸¹⁰ *Eco Artístico*, N° 125, marzo de 1917, p 6.

concluida en 1928, con versión para canto y arpa o canto y piano y *Poente*, de 1917⁸¹¹, esta última desaparecida.

Reproducción nº 43 - Anverso y reverso, Programa del Concierto de Música de Cámara, 1917.⁸¹²

⁸¹¹ Estas obras se componen de poemas - sonetos del escritor y amigo António Sardinha de quien utilizó en variadas obras textos suyos. *Sant'Ana* tiene otra versión para canto, piano y arpa, presentada en el Salón del Conservatorio Nacional de Lisboa en 1928, interpretada por Arminda Correia, Francine Benoit y Cecília Borba.

Cantilena, Deux Stances, Deux Nouvelles Stances y Sant'Ana

En una presentación pública, con motivo del Concierto nº 60 de la Sociedad Nacional de Música de Cámara, Francine, juntamente con otros intérpretes⁸¹³, hizo escuchar (entre un repertorio donde constaron obras de Mozart, Fauré y Beethoven) obras de su autoría, tales como *Cantilena*, *Deux Stances*, *Deux Nouvelles Stances* y *Sant'Ana*, y que merecieron algunos comentarios de la prensa:

«[...] esas obras trascienden de los límites de una vulgar melodía. Son poemas en música, escritos en un lenguaje donde son aprovechadas todas las conquistas de la técnica actual, sin que se pueda determinar una filiación en este o aquel maestro moderno. La personalidad [de la autora] [...] presenta la rara característica de ser claramente constructiva en la forma no, revelándose nada conservadora. Su corte melódico inconfundible es de una gran dificultad; en la interpretación deliciosa de la Sra Arminda Correia que hubo de repetir ‘Sant’Ana’ cuya parte de arpa [...] como ‘Novas Estancias’ está admirablemente bien escrita. [...]»⁸¹⁴.

También el periodista A. Moraes escribe:

«lieder reveladores de dominio y talento, siguen, de forma contenida y reservada los moldes de la música moderna [...] habiendo sido reclamada su repetición por el público asistente»⁸¹⁵.

En los años veinte se produce un período dedicado, casi exclusivamente, al trabajo pedagógico, fruto de su labor y experiencia en la Escuela Oficina nº 1 de Lisboa, en el Barrio Escolar de Cascais, o la Escuela Péchenard.

⁸¹² La descripción del programa consta en el periódico *A República*, Nº 2:225, 21 de marzo 1917, p.2.

⁸¹³ De los intérpretes constan: Pedro Lamy, Carlos Azeda, Helena Moutinho Oliveira, Arminda Correia, Cecília Borba, Maria de Lurdes Ferrão y el profesor Fernando Costa. Cfr. *Novidades*, Nº 9. 942, 2 de marzo 1928, p. 2.

⁸¹⁴ Branco, Luís de Freitas, *Diário de Lisboa*, Nº 2122, 10 de marzo de 1928, Ano 7º, p. 2.

⁸¹⁵ A. Moraes, *Novidades*, Nº 9.945, 5 de marzo 1928, Ano XLIII, p. 2.

Las obras musicales de este período serán tratadas en un apartado específico, pero corresponden a estos años una obra de cámara, *Amen* y cinco obras vocales: *Cantilena* (1928), *Stances* (1930)⁸¹⁶, *Tonadilha gota d'água*⁸¹⁷ (1932), *As landes* (1936)⁸¹⁸ y finalmente las *Tres Canções Tristes* que fueron publicadas en 1932.

Tonadilla Gota d'Água

Sobre la obra para canto y piano *Tonadilha gota de água*, Arminda Correia escribe unas líneas a Francine dándole cuenta de su estudio:

«Llegó finalmente la bella y sugestiva 'tonadilla gota de 'agua'
[...] la esperaba ansiosa. Y ansiosa estoy de verla bien cantada!»⁸¹⁹

Su primera presentación como compositora

Sabemos que cuando Francine Benoit se presentó como compositora en 1930⁸²⁰, esta actividad era muy escasa en la sociedad, principalmente entre las mujeres⁸²¹, sabemos que había publicado, al mismo tiempo, un opúsculo titulado

⁸¹⁶ Obra con texto de Omar Khayyam, poeta, matemático y astrónomo iraní, como filósofo se reveló muy diferente de los dogmas islámicos que asentaban en la explicación divina para los fenómenos.

⁸¹⁷ Augusto Gil (1873-1929) - poeta influenciado por diversas corrientes, gran admirador de la obra de Antonio Nobre y João de Deus. Su poesía es reveladora de un neorromanticismo, simbolismo, pasando por el realismo naturalista, cultivando la ironía, ingenuidad y fragilidad. Cfr. Álvaro Manuel Machado (Dir), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Editorial Presença, 1996, p.222.

⁸¹⁸ Eugénio de Castro (1869-1944) - poeta introductor del simbolismo portugués, hasta una aproximación del neorromanticismo, recuperando las formas tradicionales, tal y como las estrofas populares. Machado, Álvaro Manuel (Dir), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Editorial Presença, 1996, pp. 119-121.

⁸¹⁹ Carta autógrafa de Arminda Correia a Francine Benoit, 19 de abril de 1933, P-Ln-N33/478.

⁸²⁰ Francine se presentó la primera vez como compositora en 1930, en el Salón de Conservatorio de Lisboa con obras para arpa, piano y música de cámara. Contó con la colaboración de Arminda Correia (cantante), Cecília Borba (arpa); Maria da Luz Antunes y António Rodrigues (violonistas); Fausto Caldeira (viola) y João Passos (violonchelista), músicos de su generación con quien trabajó durante varios años, principalmente cuando realizó conferencias con momentos musicales *in loco*.

⁸²¹ Alfredo Pinto (Sacavém) elabora una nota biografía sobre los compositores contemporáneos de 1930, figurando Maria Antonieta Lima Cruz como principal compositora femenina entre varios. Cfr. Alfredo (Sacavém), *Música moderna portuguesa e seus representantes*, Lisboa: Livraria Ferin, 1930.

*Algumas Palabras*⁸²², a la vez que se presentaba a un concierto con obras de su autoría. Se trataba de su primera aparición pública como compositora, donde se incluyó una de sus conferencias editadas.

En este opúsculo compara la actividad compositiva con la creación de los poetas (donde el amor es asumido públicamente), considerando la composición como un:

*«estado de gracia, se trata de un amor mixto, de atracción irresistible y de cariño envolvente, que al mismo tiempo de todo recela, y desconfía, revelador de un desdoblamiento de nosotros mismos, siempre en una perspectiva de renovación»*⁸²³.

Reproducción nº 44 - *Algumas Palabras*, Francine Benoit, 1930, APMG.

Después de haber retratado varias situaciones, en el libro *Algumas Palabras*, el creador fue más o menos feliz; es el caso de la vocación contrariada de Baudelaire, de la vocación fallida de Aloysius Bertrand, de la vocación dañada de

⁸²² Este opúsculo Benoit evidencia su apariencia de compositora muy semejante a la de los poetas, trata se de un amor que asume públicamente considerándolo como una de sus facetas musicales, a la que considera un *estado de gracia*. Este libro se encuentra tratado y analizado en la página trescientos veintinueve del trabajo.

⁸²³ Benoit, Francine, *Algumas Palavras*, Lisboa, Sociedade Gráfica Editorial, 1930, pp.10-11.

Edgar Allan Poe⁸²⁴; declara que el único móvil que la lleva a escribir música, es ese mismo sentimiento tan grande y tan dulce, incluso cuando nos martiriza.

Su propósito no era el de alcanzar la *fortuna la gloria o el prestigio*⁸²⁵, sino la búsqueda de la sinceridad. Obsérvese el programa de su primera presentación pública como compositora donde dio una pequeña conferencia sobre sus obras.

<p style="text-align: center;">NO SALÃO DO CONSERVATÓRIO</p> <p style="text-align: center;">ÀS 9 E 1/2 HORAS DE SEGUNDA-FEIRA, VINTE E SETE DE JANEIRO DE 1930</p> <p style="text-align: center;">FRANCINE BENOIT</p> <p style="text-align: center;">com a colaboração de ARMINDA CORRÊA, cantora; CECÍLIA BORBA, harpista; MARIA DA LUZ ANTUNES e AN- TÔNIO RODRIGUES, violinistas; FAUSTO CALDEIRA, altista; e JOÃO PASSOS violoncelista.</p> <p style="text-align: center;">▲</p> <p style="text-align: center;">APRESENTA COMPOSIÇÕES SUAS PARA PIANO, HARPA, CANTO E MÚSICA DE CAMARA,</p> <p style="text-align: center;">na ordem que segue:</p>	<p style="text-align: center;">PRIMEIRA PARTE</p> <p>I — <i>Algumas palavras</i>, pela autora.</p> <p>II — «<i>Variações sobre um tema original</i>».</p> <p>III — «<i>Cantares de Cd</i>».</p> <p style="text-align: right;">a) Ao desafio, b) Dança e descantos, c) Canção de embalar. (para Piano)</p> <p>IV — «<i>Sant' Ana</i>», soneto de António Sardinha.</p> <p>V — «<i>Stances</i>» de Omar Khayyam.</p> <p>VI — «<i>Queixa</i>» de António Sardinha, ao filhinho que lhe morreu.</p> <p style="text-align: right;">(para Canto e Harpa)</p> <p style="text-align: center;">■</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>VII — «<i>Andante</i>», evocação do soberbo templo da «Batalha».</p> <p style="text-align: right;">(para Piano e quarteto de cordas)</p> <p>VIII — «<i>Canilena ao menino</i>», texto da autora.</p> <p>IX — «<i>Canção do Século XV</i>».</p> <p style="text-align: right;">(para Canto e quarteto de cordas)</p> <p>X — «<i>Amen</i>», texto da autora - (Balada).</p> <p style="text-align: right;">(para Canto, Harpa, Viola e Violoncelo)</p> <p>XI — «<i>Dança do Caliveiro</i>»</p> <p style="text-align: right;">(para Harpa)</p> <p>XII — «<i>Deus na Planície</i>», soneto de António Sardinha.</p> <p style="text-align: right;">(para Canto e Piano)</p> <p style="text-align: center;">Imprensa Libanio da Silva — LISBOA</p>
--	--

Reproducción nº45 - Programa de su primera presentación como compositora, 1930.⁸²⁶

⁸²⁴ *Ibidem*, Benoit, Francine, *Algumas Palavras*, p. 20.

⁸²⁵ *Ibidem*, Benoit, Francine, *Algumas Palavras* p.25.

⁸²⁶ Programa musical de su primera presentación pública como compositora donde pronunció una conferencia titulada *Algumas Palavras* publicando se un opúsculo de esa misma charla, 27 de enero de 1930, AIHE-Ct: 1035.

En una entrevista, pocos días antes de su presentación pública como compositora, Francine hizo unas declaraciones para los periódicos *el Diário de Notícias* y *Diário de Lisboa*. En sus palabras se aprecian como principios de conducta un gusto marcado por la escena lírica, sin embargo, es en el pequeño conjunto de cámara, unido a la poesía, donde se puede ver el futuro de la música portuguesa.

«[...] el lenguaje que me guió debe, forzosamente, ser aquél en el que mejor sabemos expresarnos, si no estuviéramos desnacionalizados. [...] estoy convencida de que su aprovechamiento en la música tiene mucho que revelarnos. Yo espero la acogida que el público de a mi programa»⁸²⁷.

Su estreno como compositora dio lugar a críticas en los más diversos periódicos nacionales, por la curiosidad que despertó en el medio musical portugués, con la introducción de obras de distintas tendencias y modalidades⁸²⁸:

«Francine Benoit, [...] auténtico valor de la pléyade de nuestros primeros artistas, va a presentarse como compositora; hecho que de por sí atraerá innumerables admiradores pero también a aquellos que se quieren asegurar de su incontestable talento. [...] 'Deus na Planície' que supone un esbozo sinfónico sobre el admirable soneto de António Sardinha, es un trazo vivo y melodioso de su delicada sencillez. Hay un austero misticismo en el transcurrir de esta obra, que nos conmueve ese hueco profundo donde el espíritu de Dios.[...] Vincent d'Indy [...] clasificó este raro trabajo como melodía de bello carácter musical y aconsejó a la autora que lo orquestase»⁸²⁹.

⁸²⁷ *Diário de Lisboa*, N° 2698, 25 de enero 1930, p. 3.

⁸²⁸ *Diário de Notícias*, N° 22.981, 21 de enero 1930, p. 4

⁸²⁹ *Diário de Lisboa*, N° 2692, 18 de enero 1930, p. 2.

Comentario crítico de las obras del programa, 1930

Todavía, sobre este conjunto de piezas que integró su primer concierto como compositora, hay una carta de Ivo Cruz a Francine. Este compositor y maestro hace una retrospectiva de las obras la autora le envió haciendo pequeños comentarios sobre el *Andante*, *Deus na Planicie*, *Queixa* y *Amen*.

«El Andante tiene Nobleza. No concuerda con lo que dice de Deus na Planicie. [...] He visto la partitura debajo de las sugerencias de sus palabras pero la conclusión a que llegué ha sido otra»⁸³⁰.

Como ya comentamos desconfiado de sus conocimientos, y pensando en ayudar a Francine con una opinión técnica, Ivo Cruz se encargó de pedir la opinión de Mors⁸³¹, entonces maestro y orquestador:

«La opinión que me ha transmitido es la misma que yo tenía. Pienso que la pieza orquestalmente debe sonar bien. [...] en dos palabras siempre le diré que veo en sus tendencias una integración admirable de la forma lírica»⁸³².

Três Canções Tristes: Partindo-se, Queixa y Falla ao Coração

Sobre las obras *Queixa* y *Amen* Ivo Cruz escribe:

«¡Me ha conmovido aquella 'Queixa' grande y suave impregnada de melancolía! Y el Amen evocando el paisaje de Coimbra, tal vez sin notarlo y finalizando en una vaga inquietud que es el alma de la colina sagrada, apoderándose irresistiblemente de su idea»⁸³³

⁸³⁰ Carta autógrafa de Ivo Cruz a Francine Benoit, 10 de noviembre 1930, *P-Ln-N33/1538*, p. III.

⁸³¹ Richard Mors - discípulo de Ludwig Tuille, conocido por su excelente carrera de compositor y director de orquesta. Cfr. Ivo Cruz, *O que fiz e o que não fiz*, Lisboa: s.e., 1985, p. 16.

⁸³² Carta autógrafa Ivo Cruz a Francine Benoit, 10 de noviembre 1930, *P-Ln-N33/1538*, p. III.

⁸³³ Carta autógrafa de Ivo Cruz a Francine Benoit, 10 de noviembre 1930, *P-Ln-N33/1538*.

El periódico *O Século* al dar la noticia, comenta el interés de los números para piano introducidos en el programa, felicitando a la compositora por la variedad de géneros incluidos.

Elogia el *Andante* por haber fijado, la autora, su emoción en el templo de Batalla, en la pieza *Batalla para canto, arpa, piano viola y violonchelo* por tratarse de un «conjunto nunca oído en ninguna parte»⁸³⁴.

La prensa describió esta obra a partir de un cuadro de contrastes, pues de la visión de una naturaleza muerta y sombría sobresalen los pensamientos más luminosos, visibles en la obra *Amen* (balada):

«donde la música describe la tranquilidad de los últimos rasgos de luz y la aparición de la sombra que avanza deprisa, gana ánimo, se desliza y crece ¡Era la ciega y sorda Fatalidad!»⁸³⁵.

La prensa destacó que las combinaciones instrumentales encontradas por Francine Benoit para acompañar sus lieder, eran admirables:

«desde el arpa cuyos acordes se funden maravillosamente con la voz de la soprano en frases sentimentales, hasta las propias combinaciones de la viola y el violonchelo, que dan lugar a un conjunto de armonías extrañas pero encantadoras»⁸³⁶.

También Nunes Correia, periodista de *Novidades* subrayó la habilidad inventiva e inteligencia revelada por la artista en el arte de los sonidos, manifestada, según el crítico a través de un encuentro entre el alma de artista y de mujer, esa rara tecla que hace de la música un arte profundamente humano.

⁸³⁴ *O Século*, N° 17:200, 27 de enero 1930 p. 4.

⁸³⁵ Correia, Nuno, *Novidades*, N° 10. 554, 26 de enero 1930, p. 2.

⁸³⁶ *Diário de Lisboa*, N° 2700, 28 de Enero 1930, p. 2.

De las características puramente musicales, destacó la ambigüedad tan evidente en su obra, donde concilia:

«el sonido más velado con el más brillante, del más suave al más fuerte, del impresionismo al heroísmo, sus obras son íntimas y estrictamente poéticas»⁸³⁷.

Un comentario más, sobre esta presentación de Francine como artista y compositora, mereció nuestra atención (dada la inexistencia de material sonoro) el comentario Antonio de Moraes:

«[...] a 'Dança do Descante' de nítido carácter popular, la emotiva 'Queixa', la bellísima 'Canção do Século XV' y el especial número de 'Deus na Planície'. [...] De las diversas obras oídas lo que menos me impresionó [...] fue la 'Dança do Cativoiro' lo que menos nos conmovió, [...] por considerar que era poco expresivo el diseño melódico de la obra [...]»⁸³⁸.

Al final de los años treinta, Francine escribe en un documento personal donde comenta sus propias impresiones:

«De otras composiciones, algunas presentadas en el concierto todo de composiciones mías [...], no quiero decir nada, pues hoy [1939] las considero solamente experiencias.

Manifiesta la misma opinión sobre las obras para teatro infantil, escritas entre 1921 y 1927:

[...] aceptables hoy moralmente [llenas] de defectos de ejecución que solamente la practica revela, y posiblemente enseña a corregirlo»⁸³⁹.

⁸³⁷ Correia, Nuno, *Novidades*, N° 10. 554, 26 de enero 1930, p. 2.

⁸³⁸ Moraes, Antonio, *Novidades*, N° 22.981, 31 de enero 1930, p. 4.

⁸³⁹ Doc. Ms. de Francine Benoit, s.t., s.f., p. VI. APMG.

Del resultado de su labor como compositora Francine publicó un conjunto de piezas para voces líricas escritas, mayoritariamente, para la voz de Arminda Correia.

Respecto a *Tres Canções Tristes*⁸⁴⁰, tiene varias fechas de composición; la primera, *Partiéndose*⁸⁴¹, es de 1919, año en que regresa de París para empezar a trabajar⁸⁴², se trata de una obra original para canto y cuarteto de cuerdas; la segunda pieza, *Queixa* escrita entre 1919-1929 con versión original para canto y arpa y la última *Falla ao Coração*⁸⁴³, con fecha de 1930-1931, siendo las únicas obras publicadas para canto y piano⁸⁴⁴ que fueron interpretadas varias veces de forma individual.

Reproducción nº46 - Anverso y reverso, *Tarde Musical de Homenaje al poeta António Nobre*, 1967.⁸⁴⁵

⁸⁴⁰ N de A. Esta obra se divide en tres movimientos, y fue dedicada a tres personas distintas: la primera a Gabriela Monjardino, la segunda a Arminda Correia y la tercer a Maria do Céu Fonseca e Dória.

⁸⁴¹ N de A. El poema de la obra es de João Rodrigues de Castelo Branco, poeta del *Cancioneiro General* de la corte del Rey D. Afonso.

⁸⁴² N de A. Las referidas composiciones no fueron editadas con excepción de *Três Canções tristes* publicadas por la Valentín de Carvalho, en 1932.

⁸⁴³ António Nobre (1867-1900) - fundador de la corriente del simbolismo portugués. Cfr. Machado, Álvaro Manuel (Dir), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Editorial Presença, 1996, pp. 339-341.

⁸⁴⁴ En la revista *Arte Musical*, 10 de Marzo de 1932, Nº 43, p. 5 acusa la recepción de la publicación de este compendio de obras.

⁸⁴⁵ *Tarde Musical de Homenagem ao poeta António Nobre*, 27 de diciembre de 1967, Palácio Galveias, Lisboa: Câmara Municipal, 1967.

De la recepción de *Três Canções Tristes* no fue posible localizar las críticas, pero hemos podido saber que estas canciones fueron adoptadas en el Conservatorio nacional de Lisboa, al igual que *Cantares de Cá*, incluidas en el programa de 6º Año de piano⁸⁴⁶.

4 0 . ° C O N C E R T O		
P R O G R A M A		
I		
TOCCATA EM SOL MENOR		Sousa Carvalho
SONATA Op. 27 «Au clair de lune»		Beethoven
a) Adagio sostenuto		
b) Allegretto		
c) Presto agitato		
Elsa Klebancowski Nuñez (Piano)		
II		
DER WANDERER AN DEN MOND		Schubert
ERSTARRUNG		»
IN DER FREMDE		Schumann
WIDMUNG		»
ROMANCE		Debussy
NICOLETTE		Ravel
QUEIXA.		Francine Benoit
TUDO PODE UMA AFEIÇÃO		Ivo Cruz
RAPARIGA TOLA, TOLA		Filipe de Sousa
(Harmonizações)		
O SENHOR DO MEIO.		Ruy Coelho
Maria Amélia Abreu (Canto)		
Maria do Carmo Alvelos (Piano)		
III		
SONATINA.		Bela Bartok
ARABESCO		Debussy
ESCOCESAS		Chopin
PRELÚDIO.		»
SCHERZO		»
Elsa Klebancowski Nuñez (Piano)		

Reproducción nº 47 - Programa Musical Concierto Universitario, 1954.⁸⁴⁷

⁸⁴⁶ *Diário de Notícias*, Nº 23. 709, 3 de febrero 1932, p. 4.

⁸⁴⁷ Programa Musical *Concerto Universitário* organizado pelo Centro Universitário de Lisboa de Colaboração com a Associação Escolar do Conservatório Nacional, Lisboa: s.e., 11 diciembre, 1954.

La revista musical portuguesa *De Música*⁸⁴⁸, a pesar de su breve duración, fue también un lugar donde Francine publicó en 1931 la obra para canto y piano titulada *A Queixa*⁸⁴⁹ con soneto del poeta António Sardinha, dedicado a Arminda Correia, cantante que la interpretó con motivo de su debut, acompañada al piano por la propia Francine Benoit.

Si bien, en los años treinta, predominan las obras para instrumento, principalmente para piano, son ejemplo de ello *Variações sobre um tema original, Dança do Cativeteiro* y la publicación de *Cantares de Cá*. En música de cámara destaca la *Canção do Século XV y Andante*.

Pelas Landes à noite - Os Lobos

Esta última pieza, para canto y piano, dedicada a su amiga Maria Palmira Tito Moares, integró *Pelas Landes à noite- Os Lobos* incluída en los conciertos denominados *Nova Geração*, organizados por el CNL, en el curso 1946-1947. Se trata de conciertos constituidos por un conjunto de recitales para presentar a algunos de sus antiguos alumnos ya profesionales. Su intención pretendía alargar los horizontes en el proceso formativo del Conservatorio, como el propio programa dice: «*revelando valores novos, estimulando y enriqueciendo la cultura nacional*»⁸⁵⁰.

La obra interpretada por Maria Adelaide Robert (mezzo soprano) y el pianista Eduardo Simões, fue *Os Lobos*, con un poema de Eugénio de Castro, extraído de la obra *Horas*. De esta pieza para voz de soprano (también se hizo una ver-

⁸⁴⁸ Revista organizada por la asociación de estudiantes de música del Conservatorio Nacional de Música de Lisboa en los años veinte y treinta, pero con una existencia de corta duración.

⁸⁴⁹ *De Música*, N° 4, mayo de 1932.

⁸⁵⁰ *Boletim do Conservatório Nacional, A Nova Geração*, 1 de mayo de 1947, N° 1, Lisboa: Oficina Papellaria Fernandes, p. 23.

sión para tenor) y piano, con el título *Pelas Landes à noite*, son, por tanto, dos versiones escritas, separadas por un tono.

VI VI

Estudos sinfónicos	Schumann
Tocata	Sousa Carvalho
Partita em Dó m.	Bach
Prelúdio	
Estudo	Chopin
Nocturno	
Polaca	

Dinorah Elvas Leitão (Piano)

VII

Partita em Dó m.	Bach
Sonata em Ré M.	Haydn
Fantasia, op. 17	Schumann
Balada, op. 47	Chopin
Poemas em prosa (n.º 2)	Cláudio Carneyro
Conto de fadas	Luís Costa

Elsa Klebanowski (Piano)

VIII

Shall I come, sweet love, to thee?	Thomas Campion
In darkness let me dwell	John Dowland
Sweet, if you like and love me still ...	Robert Jones
What if I sped where I least expected?	Henry Purcell
From rosy bow'rs (cantata «D. Quixote»)	
Toglietemi la vita ancor	Alessandro Scarlatti
Morirò, poichè il volete	Francesco Cavalli
Affè, mi fate ridere	Johannes Brahms
Immer leiser wird mein Schlummer ...	Schubert
Bei dir sind meine Gedanken	Schumann
Gretchen am Spinnrade	Debussy
Ich wand're nicht	Rhené-Baton
Romance	Joaquim Rodrigo
La chanson du bouquet d'ajones	Oscar Esplá
Puro Cristal	Sousa Carvalho
Copliilla	António Frago
L'affano mi uccide	Ivo Cruz
Embalando o menino	Joly Braga Santos
De atormentado e perdido	Wenceslau Pinto
Contemplo o lago mudo	Groner de Vasconcelos
A minha rica filhinha	Armando J. Fernandes
Tenho barcos, tenho remos	Artur Santos
Canção de teceadeiras	
Boina, Boina!	

Maria Fernanda Mella (Soprano)

A NOVA GERAÇÃO

RECITAIS ORGANIZADOS PELO CONSERVATÓRIO NACIONAL

ANO ESCOLAR
1946 - 1947

2.500 ex. — 2-4-947 — Edit. Gráf Portuguesa, Lda. — R. Nova do Loureiro, 20

Reproducción nº48 - Programa Musical Nova Geração, 1 Mayo de 1947⁸⁵¹

⁸⁵¹ *Boletim do Conservatório Nacional, A Nova Geração*, 1 de mayo de 1947, Nº 1, Lisboa: Oficina Papellaria Fernandes, p. 25.

Nove Peças Infantis

Sobre estas piezas para piano, *Nove Peças Infantis* afirmó Francine que «tuvieron una audiencia razonable, debido al talento de Maria da Graça Amado da Cunha [piano]»⁸⁵², pero no han sido pensadas, como las *Escenas Infantiles* de Schumann, para ser tocadas por niños. Siendo estrenada en el *Concierto de Homenaje al padre Tomás Borba*⁸⁵³ compositor y director artístico de la AAML, así como autor de los métodos de solfeo adoptados en las principales escuelas de música portuguesas.

Sobre sus piezas infantiles escribe y solicita la opinión de su amigo:

«Mi caro Fernando,

No sé si todavía se acuerda del P.s. [Postscriptum] que me escribió en la última carta con fecha del 12 de Agosto, para pedir que no castigara su silencio con un silencio idéntico. Usted es una de las rarísimas personas por quien tengo una completa estima y gran confianza, nunca pensaría en vengarme de usted; pero su P. s. no fue inútil, pues me convenció de que mis noticias no le aburren. Con ellas, le mando un poco de música, para que me envíe su opinión. Creo que los títulos y subtítulos bastan para sublimar el carácter de la obra (y quiera dios que realmente tenga algún carácter). Nada quiero con el piano, y voy a instrumentarlas... Al final, nunca he quitado la copia de la "Partita" para orquesta de cámara, con el fin de enviarla a Honegger, porque son todo cosas que [requieren] mucho tiempo [...].

Últimamente estoy trabajando en unas Piezas Infantiles, esas sí son para piano. Es una obra muy interesante para niños, por lo menos los que tienen tendencia para el alboroto, puede resultar ingenuo, pero no infantil, a pesar de su lirismo fácil. Es digno de ver el entusiasmo con que los niños de los colegios cantan a escondidas si los dejan, las más pegadizas canciones de las películas [...]; ¿Será, en parte, consecuencia de vicios heredados de generaciones? Pienso que sí, de

⁸⁵² Cfr. «Francine Benoit: Aprender torna-se caro para bolsas débeis» in *O Jornal Educação*, Op. Cit., p. 45.

⁸⁵³ N de A. En este concierto se escucharon obras de otros compositores portugueses tales como: Luis de Freitas Branco; Fernando Lopes-Graça y obra del homenajeado.

otra forma, no sería tan fácil, conseguir con la educación despertar en los niños interés en Bach y Schumann. [...] Las Piezas Infantiles, serían aquellas que pueden ser escuchados por [ellos], y por los adultos y tienen una escritura razonable para sus posibilidades [...]»⁸⁵⁴.

También a través de una carta de clavista Santiago Kastner a Francine Benoit es posible conocer la impresión que provocó la audición de estas piezas:

«Cuando yo he escuchado su Conferencia en la Universidad Popular, he sentido gran interés por sus piezas para piano, yo le ofrecí mi ayuda para procurar una editora porque pienso que estas piezas son muy buenas y deben tener publicidad»⁸⁵⁵.

Santiago Kastner afirma que, a pesar de las discordancias jamás cambiará su opinión sobre Francine en cuanto artista:

«[...]mi opinión de usted, pues sobre todo como compositora la tengo en consideración, para mí el arte y la amistad son dos cosas bien diferentes. [...] Cuando usted no tolera escucharme yo definiendo a la compositora Francine Benoit, y sobre todo frente ante los de la Emisora [Nacional], si supiera lo que dicen de usted no estaría tan contrariada conmigo»⁸⁵⁶.

También la pianista Olga Prats, miembro del grupo de música de cámara *Opus Ensemble* había interpretado algunas piezas de Francine, años atrás en la Sociedad de Autores, junto a composiciones de Bach, Beethoven, Schumann, Debussy, Falla y Bartók, considerándolas: *«piezas que dan muchos resultados para niños, porque son muy descriptivas»⁸⁵⁷*, y la prensa dijo que la autora era un talento además de ser una promesa para la música nacional⁸⁵⁸.

⁸⁵⁴ Carta autógrafa de Francine Benoit a Fernando Lopes-Graça, 3 de octubre de 1938, MVF-cpb_034_012.

⁸⁵⁵ Carta autógrafa de Santiago Kastner a Francine Benoit, 1939, P-Ln-N33/877.

⁸⁵⁶ Carta autógrafa de Santiago Kastner a Francine Benoit, 1939, P-Ln-N33/877.

⁸⁵⁷ Azevedo, Sérgio, *Olga Prats Um piano singular*, Lisboa: Editorial Bizâncio, 2007, p. 93.

⁸⁵⁸ Cfr. *República*, N° 7684, 4 de mayo 1952, pp. 3 y 7; *República*, N° 7686, 6 de mayo 1952, p. 3; *Diário de Notícias*, N° 30.966, 6 de mayo 1952, p. 6.

Con respecto a estas piezas, fueron oídas en la ciudad de Oporto, por iniciativa del compositor y profesor Claudio Carneyro, siendo importante, que de las *Nove Peças Infantis*⁸⁵⁹ haya realizado una adaptación para oboe, flauta, clarinete y fagote, de cinco de estas piezas.

7730

ACADEMIA DE AMADORES DE MÚSICA

FUNDADA EM 1884

Rua Nova da Trindade, 18 LISBOA

ESPOLIO DE
Nino Gonçalves

Segunda-feira, 12 de Fevereiro de 1951

às 21,30 horas

494.º FESTIVAL

CONCERTO DE HOMENAGEM
À MEMÓRIA
DO P.^º TOMÁS BORBA

(† 12-2-1950)

ANTIGO DIRECTOR ARTÍSTICO DA A. A. M.

PROGRAMA · CONVITE

Marcação de lugares na Secretaria da Academia, das 16 às 20 horas

I

TOMÁS BORBA, O HOMEM, O ARTISTA, O PEDAGOGO

pelo
Prof. LUIS DE FREITAS BRANCO

II

9 PEÇAS INFANTIS. FRANCINE BENOIT

Uma menina séria e teimosa	A preguiçosa
O menino irrequieto e filador	O menino do box
A doentinha	O amiguinho dos pardais
O pequeno implicante	A devançadora
A cabecinha de vento	

Piano: Maria da Graça Amado da Cunha

SONATA PARA VIOLONCELO E PIANO L. DE FREITAS BRANCO

Moderado — Muito vivo — Muito moderado — Muito vivo

Violoncelo: Filipe Lorient

Piano: Fernando Lopes Graça

3 ENCOMENDAÇÕES DAS ALMAS. . . F. LOPES GRAÇA

CONFITEAMUR NOMINE TUO TOMÁS BORBA

LAUDATE DOMINUM. » » »

Coro da Academia de Amadores de Música

Direcção: Fernando Lopes Graça

Piano Steinway & Sons

Tip. Unil-Lisboa I 51-238 ex.

Reproducción nº 49 - Programa Musical de 9 Peças Infantis, 1951.⁸⁶⁰

⁸⁵⁹ Hay una carta de Maria da Graça Amado da Cunha que establece un dialogo con Francine Benoit sobre los movimientos de las piezas. *P-Ln-N33/617*.

⁸⁶⁰ La obra de Francine Benoit que se muestra en el programa musical ha sido interpretada al piano por, su amiga, Maria da Graça Amado da Cunha, en la Academia de Amadores de Música en Lisboa, 1951. *P-Ln-N33/7730*.

Por otra parte Francine tenía pensado, en aquellos momentos, componer una Cantata Infantil⁸⁶¹, obra esta que sería producida en 1966, con el título - *O Caçador e a Princesa*.

Cantares de Cá

Gran parte de su producción musical esta hecha para el piano como instrumento solista, siendo su primera y única publicación conocida, para este instrumento *Cantares de Cá* (1930)⁸⁶²; también tuvo gran importancia la música de cámara, destacando la que escribió para canto (soprano) y arpa, instrumento que despertó en Francine Benoit una gran fascinación. La pianista Olga Prats fue una de las cantantes que contribuyó con una interpretación de 1953, cuando tenía apenas trece años de edad.

Reproducción nº 50 - Concierto Gratuito promovido por la Câmara Municipal de Lisboa, 196⁸⁶³.

⁸⁶¹ Carta autógrafa de Cláudio Carneyro a Francine Benoit, 6 de agosto de 1954, *P-Ln-N33/ 412*.

⁸⁶² Esta obra fue dedicada a su gran amiga Gabriela Nemesio, se estrenó en el Salón del Conservatorio Nacional y se publicó en la Editora Valentín de Carvalho en 1930.

⁸⁶³ *Concerto Gratuito promovido pela Câmara Municipal de Lisboa*, 19 de noviembre 1961, Pavilhão dos Desportos, Lisboa: s.i..

De esta obra, la compositora recibió diversos elogios, como el de Frederico de Freitas:

«*Las Canções de Cá son de aquí mismo; la felicito vivamente y más aún por la sentimentalidad lusa que refleja la sencillez que le ha impreso*»⁸⁶⁴.

Canção de embalar

También Luis de Freitas Branco en su columna musical comenta la recepción de otra obra de Francine, *Canção de embalar*⁸⁶⁵ con la voz del tenor Mateus Moacho y en la Academia de Amadores de Música. De la primera crítica dice que es una de las «*perfectas operas primas, compuesta sobre un texto português*»

De la misma obra el periodista del *Diário da Manhã*, Malhoa Migueis, tiene una opinión menos positiva cuando la califica el *Andante* como obra amorfa⁸⁶⁶.

⁸⁶⁴ Carta autógrafa de Frederico de Freitas a Francine Benoit (s.f.), P-Ln-N33/775.

⁸⁶⁵ Migueis, Malhoa, *Diário da Manhã*, N° 2450, 15 de noviembre 1938, p. 3.

⁸⁶⁶ *Diário de Manhã*, N° 2494, 1 de abril 1938, p. 4.

Aurora		TARENGHI
Valsa postuma		CHOPIN
<i>Maria Margarida Villela Gouveia e Sousa</i>		
Canção de embalar		FRANCINE BENOIT
Minueto		PADEREWSKY
<i>Maria João Alexandre Pires</i>		
Serenata andaluza		O. CINNA
<i>João Manuel Nunes dos Santos</i>		
Nocturno em ré bemol		FRAGOSO
<i>Olivia Melo Ferreira de Almeida</i>		
Dança do moleiro		FALLA
<i>Ana Maria Lazaro</i>		
Evocação		ALBENIZ
<i>Maria Augusta Matias Santos</i>		
El Puerto		ALBENIZ
<i>Maria Manuela Canas da Silva</i>		
Rapsódia n.º 1		LISZT
<i>Ana Correia Domingues</i>		
Allegro de concerto		GRANADOS
<i>Alda Moreira</i>		

Reproducción nº51 - Fragmento del Programa de la Audición de los Discípulos de Campos Coelho, 1952⁸⁶⁷.

Andante de la obra Partita

Sobre la Partita, por la información que hemos podido recoger, sabemos que fue su primera obra para Orquesta⁸⁶⁸ y estaba formada por cuatro movi-

⁸⁶⁷ *Audição dos Discípulos de Campos Coelho*, 12 de julio 1952, Conservatório Nacional de Lisboa, Lisboa: Imprensa Artística, 1952.

mientos dicha obra fue ejecutada en movimientos separados, de tal forma que el primero que se escuchó fue el *Andante* (3º movimiento); seguido del *Divertimento* (2º movimiento); y finalmente la obra completa dirigida en su estreno por la propia Francine e interpretada por la Orquesta de la Emisora Nacional⁸⁶⁹.

En este mismo concierto, tal y como figura en el programa, aparece una pequeña nota biográfica de la autora, sobre su formación como compositora, lo que supuso su primera presentación pública como compositora para orquesta de cámara:

«La primera audición del «Andante» de Francine Benoit, incluido en el programa, constituye un estreno de la compositora en el campo de la música instrumental de conjunto. Hasta el momento publicó y presentó obras para piano y canto, algunas adaptadas para el programa de estudios del Conservatorio de Lisboa. [...] logrando un gran perfeccionamiento técnico durante su estancia en el extranjero y luego en Portugal tras su regreso. Esta experiencia se observa en este Andante [extraído de la Partita para orquesta de cámara, todavía inédita]; que es una página de excelente música, sin pretensión pictórica o intelectual, escrita en la forma clásica de la «canción» y desarrollada en una atmósfera tonal fluida, de encanto penetrante y sutil»⁸⁷⁰.

Sobre el estreno de la referida obra, el periodista Antonio Viana escribe:

«su composición es de forma clásica y revela que la autora tiene un gran dominio de los efectos orquestrales. Es delicada, sutil, de moldes modernos en la técnica y fue bien ejecutada por la orquesta »⁸⁷¹.

⁸⁶⁸ N de A. Para más información consultar lista de obras compuestas por Francine Benoit, más específicamente la Música para Orquesta.

⁸⁶⁹ N de A. Constatamos que Francine Benoit estaba incluida en el grupo de maestros credenciados por el Conservatorio y constaba en los archivos del Sindicato Nacional de Músicos. Cfr. Nuno Domingos, *A Ópera do Trindade*, Lisboa: Lua de papel, 2006, p. 136.

⁸⁷⁰ Nota biográfica del Programa Musical donde estrenó el tercer movimiento de la obra *Partita*, 30 de marzo de 1938.

⁸⁷¹ Viana, António, *República*, N° 2623 (II Série), 31 de marzo 1938, p. 7.

También Luis de Freitas Branco elogia la obra:

« [...] no se trata de imitar la forma el estilo barroco, como el título parecía indicar, ni de una realización neoclásica [...] Francine adopta en su «Partita», deliberadamente y sin compromisos, el lenguaje musical que entiende y no asume los aspectos exacerbadamente atonales de Schoenberg que tildaba de barroquista»⁸⁷².

Divertimento

De la audición del *Divertimento*, 2º movimiento de la *Partita*, bajo la dirección de Frederico de Freitas, frente a la Orquesta Sinfónica Nacional, Ruy Coelho, Palma Vargas y António Viana dijeron algunas palabras sobre considerando que estaba dotada de una estructura musical alguna más elevada con un poco de desconexión en las partes y que ganaría más significado cuando fuera oída en su conjunto⁸⁷³.

En el periódico *República*, Antonio Viana profiere algunas palabras sobre el programa musical⁸⁷⁴ frente a la OSEN (Orquesta Sinfónica de la Emisora Nacional), enfocando la falta de público al concierto, haciendo un retrato fiel de lo que constituye la sociedad musical portuguesa de los años treinta:

«[...] todo estaba bien, si hubiera público, el cual brilló por su ausencia. Era desolador, casi nadie, sala fría, casi perturbadora, eso demuestra que los portugueses no gustan del Arte. Si fuera un combate de boxeo, o cualquier otra manifestación deportiva compare-

⁸⁷² *O Século*, N° 20.128, 1 de abril 1938, p. 4.

⁸⁷³ *Diário da Manhã*, N° 2500, 8 de abril 1938, p. 3.

⁸⁷⁴ En este programa musical constaron en una primera parte *Sinfonía N° 13* de Haydn, *Preludio y Fuga* de Bach; segunda parte *Poema Sinfónico «Antero de Quental»* de Luis F. Branco, *Divertimento* de Francine Benoit, *Rapsódia Portuguesa* y *Melodía de Amor* de Ruy Coelho, *Batuque Fúnebre*, *Ribatejo* de Frederico de Freitas y *Serenata Mudéjar* de João Figueiredo.

cían diez mil personas. Para la música no vale la pena, acudir, lo que es muy triste de saber»⁸⁷⁵.

Todavía, sobre la misma obra del Santiago Kastner apunta como característica principal la presencia de la escuela flamenca, reveladora del estilo más personal del carácter y personalidad de la compositora:

«Es un Divertimento bien divertido, y como el Andante de la misma obra interesa sobremanera la escritura contrapuntística compacta, que recuerda la de la antigua escuela flamenca [...] en cuanto a la orquestación demuestra la calidad musical de la autora [...]»⁸⁷⁶.

⁸⁷⁵ Viana, António, *República*, Nº 2631, 8 de abril 1938, p. 3.

⁸⁷⁶ Kastner, Santiago, *Diário de Lisboa*, Nº 5532, 16 de abril 1938, p. 15.

TEATRO POLITEAMA

30 de MARÇO de 1938, às 21,45

ORQUESTRA
FILARMÓNICA
DE
LISBOA

DIRECÇÃO

DR. IVO CRUZ

IV SINFONIA *Tschaikowsky*

- a) Andante Sostenuto — Moderato con anima — Moderato
assai, quasi andante
- b) Andantino in modo di canzone
- c) Scherzo — Pizzicato ostinato
- d) Allegro con fuoco

ANDANTE (1.^a audição) *Francine Benoit*

ÁRIAS *Sousa Carvalho*

- a) Dá-me essa mão pequenina
- b) A linda noivinha

Solista : ARMINDA CORREIA (soprano)

NAS ESTEPES DA ÁSIA CENTRAL *Borodine*

OS PRELÚDIOS *Liszt*

Concertino : FRANCISCO BENETÓ

Assistente para o instrumento de sôpro : JOÃO DIAS

Figuram na orquestra violinos de Steiner, Hornsteiner, e Breton,
cedidos pela casa Valentim de Carvalho

Otras audiciones de la *Partita*

Es importante constatar que en el *I Centenario de la Banda de la Guardia Nacional Republicana*⁸⁷⁷, fueron ejecutadas partes de los movimientos Nº 1 «Pre-ludio»; Nº 2 «Intermezzo»; Nº 3 «Finale» y la cuarta pieza de *Cantares de Cá*⁸⁷⁸ en los cuarteles militares de “Santa Bárbara”, “Carmo” y “Janelas Verdes”, en los días, 3, 4 y 5 de Enero de 1938, bajo la dirección del Teniente Alves Ribeiro.

Partita

De la *Partita* como obra completa, y después de la lectura de la correspondencia de Frederico de Freitas con Francine Benoit hay un aspecto curioso en estas cartas que muestra admiración del maestro por la obra compositiva de Francine:

*«[...] tengo el mayor placer en decirle que su idea de dirigir usted misma su obra y principalmente todo el concierto fue recibida por la Dirección de la E.N. con igual entusiasmo al manifestado por mí mismo»*⁸⁷⁹.

Todavía sobre la *Partita*, Frederico de Freitas subraya la recepción de la obra para proceder a los ensayos y muestra su agradecimiento:

*«Veo con agradable sorpresa que me ha dedicado la ‘Partita’ [...] Sólo lamento la escasa asistencia de público a estos conciertos populares. [...] Vuestras obras merecían ser programadas dentro de la temporada normal [...]»*⁸⁸⁰.

⁸⁷⁷ *O Século*, Nº 20.042, 3 de enero 1938, pp.1-5.

⁸⁷⁸ *Arte Musical*, Nº 253, 10 de enero de 1938, p. 7.

⁸⁷⁹ Carta autógrafa de Frederico de Freitas a Francine Benoit, 21 de septiembre de 1939, *P-Ln-N33/778*.

⁸⁸⁰ Carta autógrafa de Frederico de Freitas a Francine Benoit, 8 de agosto de 1953, *P-Ln-N33/779*.

De su audición comenta, el reconocido compositor y teórico Santiago Kastner:

«Fue una gran sorpresa verificar que Francine Benoit pertenece a los maestros objetivos y no a los subjetivos. [...] Dirigió Francine Benoit un programa lleno de interés. Como compositora y directora de orquesta fue aplaudida de forma entusiástica. [...] [su obra] sólidamente construida, corresponde enteramente a las normas que la autora exige en la composición [...]»⁸⁸¹.

Esta no ha sido su primera y última audición, pues en la Temporada de la FCG se escuchó dirigida por Silva Pereira dos veces. También es de nuestro conocimiento que, en Enero de 1940, la revista *Arte Musical* publicó un artículo dedicado al referido programa, dando cuenta de un momento particular en la música portuguesa por la:

«firme, clara y expresiva dirección de Francine Benoit, frente a la Orquesta de Cámara de la Emisora Nacional».

Sobre la obra musical propiamente dicha, ésta fue muy elogiada por captar la atención del público⁸⁸².

En 25 de Diciembre del mismo año, en el periódico *O Século*, el crítico musical y compositor Luís de Freitas Branco refiere el éxito de Francine:

«La aparición de una personalidad de tal relevancia intelectual y artística como regente de orquesta en un concierto público, ya representaba un acontecimiento digno de especial atención; la primera audición de «Partita» de su autoría, no es, no obstante, un hecho menos notable, no sólo por el valor de la obra, sino también por su calidad, lastima que no haya podido captar la atención del mayor número de público, tanto en la Partita como en los restantes números del programa.[...]»⁸⁸³.

⁸⁸¹ *Diário de Lisboa*, Nº 6127, 12 de diciembre de 1939, p. 2.

⁸⁸² *Arte Musical*, Nº 301, 25 de enero de 1940, p. 18.

⁸⁸³ Branco, Luís de Freitas, *O Século*, Nº 20.751, 25 de diciembre 1939, p. 4.

El aspecto negativo de la obra también fue referenciado en el periódico *Diário da Manhã*, por Malhoa Migueis, que consideró la obra de poca consistencia en los movimientos 1º y 4 de la obra comentando una cierta timidez en el desarrollo de las ideas musicales, que muchas veces, no llegaban a tener expresión definida, así como directora de orquesta, el periodista piensa que no posee los requisitos necesarios para tal desempeño⁸⁸⁴.

Finalmente, el periódico *República*, consiguió reconocer en Francine Benoit un nombre para tener en cuenta dentro de la cultura musical, valorando las pruebas dadas en materia de composición moderna y más concretamente como directora de orquesta, lugar difícil que pocos alcanzan. De su dirección resaltó la *Sinfonía* de Haydn como obra donde Francine demostró más seguridad, siendo su propia obra considerada con:

*«textura difícil de corte moderno, es obra para oír más veces, siendo difícil evaluarlo en un artículo»*⁸⁸⁵.

Partita en la ciudad Oporto, 1953

Esta obra fue ejecutada en la ciudad de Oporto, en el Teatro Sá da Bandeira, el 14 de Agosto de 1953⁸⁸⁶, constituyendo el cuarto y último concierto popular de la temporada, que mereció la atención y el reconocimiento del público y de la prensa. Aquel día se escuchó la obra de Francine y una composición de Idalino Cabecinha⁸⁸⁷.

⁸⁸⁴ Migueis, Malhoa, *Diário da Manhã*, Nº 3100, 11 de diciembre 1939, p.4.

⁸⁸⁵ Viana, António, *República*, Nº 3236 (II Série), 14 de diciembre 1939, p. 2.

⁸⁸⁶ *Comércio do Porto*, Nº 221, 13 de Agosto 1953, p.5; Nº 223, 15 de agosto de 1953, p. 4.

⁸⁸⁷ Idalino Cabecinha, maestro, compositor y pianista, maestro del orfeón de Estremoz.

Última audición de *Partita*, 1975

El 19 y 20 de Noviembre de 1975, de la *Partita*, se hicieron dos audiciones consecutivas integradas en la Temporada Gulbenkian, ambas dirigidas por Silva Pereira. Estos conciertos, según la opinión del crítico Humberto d'Ávila, funcionaron prácticamente como homenajes a la compositora, dada la poca frecuencia con que se interpretan obras portuguesas. En este caso la *Partita* escuchada cuarenta años después, mereció la siguiente crítica.

«[...] orquestación sin suficientes contrastes, traduce las posibilidades constructivas de su autora, figura singular del medio musical lisboeta, quien por la irreverencia de sus críticas, por la combatividad de su acción pública, en la educación popular y en la actividad política casi con 80 años puede verse recordada [...] con el mismo significado se tendrá que entender la ejecución de las 'Variações e Fuga Triplice' de Luis de Freitas Branco[...].»⁸⁸⁸.

De la misma ejecución el *Diário de Notícias* alaba la música portuguesa por *«las páginas de profundos contrastes en cuanto a la idealización y procesos, formalización y expresividad»* que vienen definiendo la música portuguesa⁸⁸⁹.

Obras en la década de los años cuarenta

Los cuarenta, se nos presentan como los años más productivos de Francine en música de cámara y obras vocales, al contrario de lo que sucedió en otros, donde el repertorio para niños y la música vocal tuvo un lugar destacado; pero tenemos referencia de un *Concierto para piano y orquesta* (1940-42), en cuatro movimientos, donde Francine figura con el pseudónimo de Bárbara Catarina del cual desconocemos su ejecución.

⁸⁸⁸ Ávila, Humberto d', *O Século*, Nº 33. 536, 25 de noviembre 1975, p. 7.

⁸⁸⁹ *Diário de Notícias*, Nº 39. 328, 22 de noviembre 1975, p. 6.

En este periodo, se integran las obras de Cámara: *Peça para quarteto de Cordas*, *Sonate pour violín et piano* y dos Conciertos para dos pianos, titulados *Ritorno Sentimental* y *Humoresca Militar*⁸⁹⁰, aunque de estos dos últimos no se han encontrado las partituras, aunque sí contamos con el programa de su estreno que aparece a continuación.

COLLEGIUM MUSICUM

Programas dos recitais realizados neste ano escolar

I

28 de Novembro de 1949

Concerto em Dó Maior (1.^a audição)..... J. S. Bach

Allegro Moderato
Adagio ovvero Largo
Fuga Allegro

Ritorno Sentimental (1. ^a audição)	Francine Benoit
Humoresca Militar (1. ^a audição)	» »
Peça em Si menor	Guy Ropartz
Loureiros	Saint-Saëns
Variações	Sinding

(Para 2 pianos)

Prof. Varela Cid

Prof. Campos Coelho

II

20 de Junho de 1950

I — Canções Perdidas Ivo Cruz

1 — Soror Mariana (Afonso Lopes Vieira)
2 — Baladilha (José Dias Sancho)
3 — Assim cantava um búzio... (Collares Pereira)

Reproducción nº 53 - Programa de Recital. *Collegium Musicum*, 1949⁸⁹¹.

⁸⁹⁰ N de A. Es de creer que esta obra se encuentra en manos de los herederos de Varela Cid, Dr. Gabriel Cid.

⁸⁹¹ *Boletim do Conservatório Nacional, Collegium Musicum, 28 de Novembro de 1949*, Vol. I, Nº 4, Lisboa: Oficina Papelaria Fernandes, p. 243.

Sonata para violín y piano

La AAML ha realizado un programa musical dedicado exclusivamente al repertorio para violín y piano de los compositores portugueses modernos, con la intención de hacer un balance de la actividad creadora y como divulgadora de la problemática actual de su arte.

Esta obra presentó algunos problemas en su estreno, así como la designación de sus movimientos, por otra parte nos hemos encontrado con varias audiciones donde los títulos de los movimientos eran diferentes; este hecho ha sido aclarado posteriormente, tras la lectura de una carta de Francine a su amigo Lopes-Graça, donde deshacía el equívoco producido por la propia autora⁸⁹².

«A ver si llega a tiempo de recordarle unas rectificaciones en el programa de mi Sonata para violín y piano; en lugar de “Andante”, es “Adagio”; y el 2º movimiento, en lugar de “Allegro con espíritu” es “Non troppo vivo”. Por mi parte, al ser una “escritura atonal”, no tengo nada más que decir [...]»⁸⁹³.

Esta *Sonata para violín y piano*⁸⁹⁴ mereció unas líneas de João Cochofel en la revista *Vértice* calificándola como una obra de producción nacional osada y de solidez de escritura⁸⁹⁵, el mismo autor manda una crónica al periódico *Diário de Lisboa*.

⁸⁹² Carta autógrafa de Francine Benoit a Lopes-Graça, 7 de noviembre 1946, MVF, Ct: cpb_ 034_021.

⁸⁹³ *Ibidem*. Carta autógrafa de Francine Benoit a Lopes-Graça

⁸⁹⁴ Esta obra integra su primera audición nos conciertos SONATA, juntamente con obras de Witold Lutoslawsky, Malipiero, Paul Eduard, Francis Poulenc y B. Stenvens. Cfr. *Diário de Notícias*, 4 de abril 1950, Ano 86º, Nº 30. 217, p. 8.

⁸⁹⁵ *Vértice*, Vol. X, Nº 83, julio 1950, p. 64.

Como amigo, crítico y conocedor de su obra donde describe a Francine como una compositora de:

«fuerte personalidad a pesar de no tenerla enteramente definida, en sus líneas esenciales».

Sin embargo, reitera que en el cuadro cronológico donde se encuadra su obra, Francine Benoit viene a revelar una tendencia a la asimilación de nuestras características nacionales oponiéndose a los materiales utilizados en esta obra, tan próxima a su país de origen (Francia), debido a su *arrojo y una libertad que verdaderamente nos confortaron*.

Como particularidades musicales, apunta que es una obra de:

«expresionismo violento, que ni por su carácter intelectual pierde la calidad emotiva»⁸⁹⁶.

Así, la *Sonata* de Francine, como las de otros compositores presentes en el concierto, recibió de Nuno Barreiros un elogio poco favorable que decía:

«[...] la tenemos por poco interesante y a un tiempo monótona y estilísticamente dispar en sus elementos. La armonía nos pareció que insiste demasiado sobre determinados ejes. El Allegro final resultó desconectado y muy mezclado [...]»⁸⁹⁷.

Ritornelo Sentimental y Humoresca Militar

Integrado en una serie de conciertos *Collegium Musicum* y, por invitación de Campos Coelho, Francine presentó dos conciertos para dos pianos, de los cuales no tenemos conocimiento de sus partituras manuscritas. Se interpretó en el

⁸⁹⁶ Cochofel, João, *Diário de Lisboa*, Nº 9827, 10 de abril 1950, p. 9.

⁸⁹⁷ Barreiros, Nuno, «Os concertos» in *Gazeta Musical*, Nº 11, 1 de agosto de 1951, p. 8.

Conservatorio Nacional, donde Campos Coelho y Varela Cid fueron los pianistas de dichas obras. En una carta a Lopes-Graça confirma la intención de sus proyectos:

«Querido Amigo,

[...] estoy trabajando en piezas para dos pianos. Tengo un concierto terminado, y una buena parte de otro hecha. Quería terminarlasy hacer por lo menos uno más [...]. No sé por qué le digo esto, tal vez el que sean independientes no impide llenar una determinada parte del programa con un falso contenido [...]. Bien, esas piezas fueron solicitadas hace mucho tiempo por Campos Coelho. Yo tengo la intención en la primera [oportunidad] hablarle si continua interesándose, y para cuando, y donde prevé la audiciones de las sobredichas. No debe ser imposible conciliar los dos propósitos de Campos Coelho con las posibilidades de los programas de la “Sonata”, donde me gustaría mucho figurar, es claro. También tengo unos originales para canto y piano, de que Arminda se podría encargar.

Proyectos que se no se ha iniciado y no vale la pena hablar. Cuando pienso que estamos ya avanzado septiembre, tengo escalofríos. [...]»⁸⁹⁸.

Estas obras fueron consideradas en la prensa de la época un acto bastante esperado, al cual asistió un buen número de público, siendo apreciadas por muchos como un momento ecléctico para demostrar diversas tendencias opuestas de escuelas y de sentimientos étnicos⁸⁹⁹. João Cohcofel las consideró dos fantasías pianísticas, bien trabajadas y de un rico lenguaje impregnadas de portuguesismo:

*«La primera en su curioso desarrollo; la segunda de sonoridades más apocalípticas. Pero somos de la opinión que lograría más con una mayor marcialidad de ejecución»*⁹⁰⁰.

Sobre la recepción de las mismas obras, João de Freitas Branco escribe en *O Século* que su escritura denota un esfuerzo loable en el sentido de la asimi-

⁸⁹⁸ Carta autógrafa de Francine Benoit a Fernando Lopes-Graça, 9 de septiembre de 1947, MVF- cpb_ 034_026

⁸⁹⁹ Cruz, Antonieta Palhares de Lima, *A Voz*, N° 8158, 5 de diciembre 1949, p. 2.

⁹⁰⁰ Cochofel, João José, *Diário de Lisboa*, N° 9703, 3 de diciembre 1949, p. 4.

lación de un lenguaje moderno, acentuado, bartokiano, y que no ha ejercido gran predominio en los compositores nacionales.

«No obstante, no nos pareció que Francine hubiera logrado manipular su técnica con elasticidad suficiente para el lógico encadenamiento de las ideas musicales que puso en juego»⁹⁰¹.

Cinco Canções portuguesas

También pertenecen la misma a esta época, tres obras vocales: *Cinco Canções Portuguesas*, *Canção* (1945) y *Fim de Festa* (1948)⁹⁰² con poemas de António Sousa⁹⁰³. Sobre su actividad compositiva fue posible registrar en *Arte Musical*, dos pequeñas indicaciones, la primera, dando cuenta de varias obras corales⁹⁰⁴ y la segunda, confirmando tres piezas para piano a cuatro manos⁹⁰⁵.

Arminda Correia como su fiel amiga y cantante comenta a Francine la acogida de los manuscritos de las *Cinco Canciones portuguesas*:

«He recibido con mucha alegría tus manuscritos. Hoy empecé a leerlos y a estudiar los dos primeros ‘Buzios’ y ‘Cinturinhas’. Veremos a ver si no será necesario transportar la canción ‘Quando eu morrer’. Para que no te apures a transportarlas te diré que puedo cantarlos en el tono original»⁹⁰⁶.

⁹⁰¹ Branco, João de Freitas, *O Século*, N° 24.309, 29 de noviembre 1949, p. 8.

⁹⁰² La noticia de estreno de la obra *Fim de Festa* es posible confirmar en los periódicos de: *República*, Ano XXXVIII, N° 6425, 21 de septiembre 1948, p.2; *Diário da Manhã*, Ano XVIII, N° 6233, 17 de septiembre 1948, p. 2; *A Voz*, Ano XXVII, N° 7.729, 20 de septiembre 1948, p. 2.

⁹⁰³ António Sousa (1898-1981), poeta del saudosismo, colaboró en la revista *Águia*, fue miembro de la Renascença Portuguesa, habiendo colaborado en la revista *Presença*, entre otras. Varios de sus poemas fueron musicados tanto por Francine Benoit, en la presente obra, como en las obras de Fernando Lopes-Graça. Cfr. Guimarães, Fernando, *Poética do Saudosismo*, Lisboa: Presença, 1998.

⁹⁰⁴ *Arte Musical*, Invierno/Primavera de 1947, N° 1 (359), p. 24.

⁹⁰⁵ *Arte Musical*, Verano/Otoño 1947, N° 2-3 (360-361), p. 88.

⁹⁰⁶ Carta autógrafa de Arminda Correia a Francine Benoit, 29 de octubre de 1943, P-Ln-N33/492.

Fim de Festa

Sobre la obra, para voz y piano, *Fim de Festa* pocas son las indicaciones disponibles, no obstante, la prensa se refirió a esta pieza como de carácter peninsular por la utilización de una forma musical inédita, para lo cual contribuyó la personalidad prodigiosa y el estilo ennoblecido y vigoroso del tenor⁹⁰⁷.

P R O G R A M A	
PRIMEIRA PARTE	
Toglietemi la vita	A. SCARLATTI
Air de Syrus (Opera "Balthazar")	HAENDEL
Air de Somnus (Opera "Sémélé")	*
Air de Judas (Opera "La Passion")	*
Je, twice ten hundred Deities (Opera "The Indian Queen")	PURCELL
Air de Publius (Opera "Titus")	MOZART
SEGUNDA PARTE	
Adelaide	BEETHOVEN
Un rêve	E. GRIEG
Breit über meine Haupt	R. STRAUSS
Sans soleil: Entre quatre murs	MOUSSORGSKI
Mon chant est amer et sauvage	BORODINE
La mort	GRETCHANINOW
Les berceaux	FAURÉ
Soir	*
TERCEIRA PARTE	
El mejo olvidado	GRANADOS
Fim de festa	FRANCINE BENOIT
Os tumultos	LAURA WAKE MARQUES
(Do tríptico de sonetos de Alfonso Lopes Vieira)	
Descalça vae para a fonte	JORGE CRONER DE VASCONCELLOS
(Das redondilhas de Camões)	
Melodia de Amor	RUY COELHO

Reproducción nº 54 - Recital de Canto Laurino Garcia, 1948⁹⁰⁸

⁹⁰⁷ Joyce, A., *Diário de Notícias*, Nº 29.670, 21 de septiembre 1948, p. 5.

⁹⁰⁸ *Recital de Canto Laurino Garcia*, Conservatorio Nacional, 20 de septiembre de 1948, Lisboa: s.i.

Música para *Três Poesías de Alberto Serpa*

De la obra para canto y piano, *Música para três poesías de Alberto Serpa*⁹⁰⁹, Francine trató de musicar para un homenaje al poeta, tres de sus textos. De las cartas entre poeta y compositora hay una que nos ha parecido particularmente interesante:

«Quando sinto que alguien me quiere bien por algunos de mis poemas tristes, me siento feliz, buen pago por todas las ingratitudes que me trajo la vida. [...] le agradezco las buenas palabras que tiene con mis versos, y no sé cómo agradecer la buena nueva que me da, sobre su posible musicalización. [...] Me gustaría saber cuáles son los poemas seleccionados. Pues, como publico mis versos en su forma original, tal vez podría hacer alguna corrección que los beneficiase para el fin al cuál se destinan»⁹¹⁰.

La recepción de esta obra suscitó un acalorado debate cuya polémica se prolongó durante varios números en la *Gazeta Musical*. Tres Poesías de Alberto Serpa se estrenaron en el concierto de clausura del *I Ciclo de Conmemoraciones del Cincuentenario de la Fundación de la Sociedad Nacional de Bellas Artes*, con un programa de música portuguesa exclusivamente, y que sorprendió a la autora, ya que no esperaba que las tres poesías se incluyeran en dicho programa⁹¹¹; evento que mereció una crítica en el periódico *O Século*, firmada por el compositor portugués Joly Braga Santos que decía lo siguiente:

«Estas piezas se distinguen por la aridez de su contenido y demuestran claramente la completa falta de talento musical de su autora»⁹¹².

⁹⁰⁹ Alberto Serpa (1906-1992), el nombre del poeta surge asociado a la *Revista de Portugal*, dirigida por Vitorino Nemesio, donde Francine también colaboró entre los años de 1936-1939. Poeta de una poesía muy intimista y confidencial, surge asociado a la revista *Presença*. Machado, Álvaro Manuel (Dir), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Editorial Presença, 1996, p.449.

⁹¹⁰ Consultar: Cartas autógrafas de Alberto Serpa a Francine Benoit, *P-Ln-N33/1525*; N33/1527, capítulo siete, la correspondencia.

⁹¹¹ Benoit, Francine, *Diário de Lisboa*, N° 10.275, 10 de julio 1951, p. 9.

⁹¹² Santos, Joly Braga, *O Século*, N° 24.873, 29 de junio de 1951, p. 8.

Tal comentario despertó en la intérprete de la obra, Arminda Correia, y en el promotor del evento, Fernando Lopes-Graça un profundo sentimiento de injusticia que los llevó a escribir en defensa de la compositora para la *Gazeta Musical*:

«[...] venimos a este medio para manifestar la extrañeza y nuestro pesar sobre la manera incivil y claramente personalista del crítico de 'O Século' [...] con que alude a la compositora [...]. Lo hacemos movidos por el sentimiento de respeto con que, entendemos, se debe a una persona que nunca ha hecho ningún mal a la música nacional [...] y también con el fin de afirmar que la inclusión de dichas canciones [...] son de nuestra entera responsabilidad, lo que indica que si las hubiésemos considerado sin valor musical no habrían sido admitidas»⁹¹³.

En virtud de estas circunstancias, Joly Braga Santos vuelve a escribir para la misma revista aclarando los hechos, pero no aportando nada nuevo a lo ya referido⁹¹⁴. También el crítico y compositor Ruy Coelho comentó del concierto diciendo que:

«todas las versiones han merecido aplausos muy entusiastas por parte del público»⁹¹⁵.

Quatro Canções portuguesas

De los años cincuenta hasta los años ochenta, la producción de Francine, a nivel compositivo, empieza a tener una expresión cada vez más reducida, si bien estos años son las *Cinco Peças Infantis* para música de cámara, inspiradas en las *Nove Peças Infantis* para piano (escritas en 1939); una *Peça para dois pianos* (interpretada por Campos Coelho y Varela Cid en 1950) y *Quatro Canções Portuguesas*.

⁹¹³ *Gazeta Musical*, Nº 11, 1 de agosto de 1951, p. 2.

⁹¹⁴ *Gazeta Musical*, Nº 12, 1 de septiembre de 1951, p. 2.

⁹¹⁵ Coelho, Ruy *Diário Notícias*, Nº 30.804, 21 de noviembre 1951, p. 5.

Obsérvese un programa de mano del grupo coral *A Voz do Operario* de 1958 con obras musicales de Francine Benoit⁹¹⁶. De esta presentación, el periódico *Diário de Noticias* aprecia la iniciativa musical por la oportunidad de divulgación tanto del repertorio como la agrupación añadiendo que:

«los dos grupos corales fueron muy aplaudidos por su puesta en escena y su ejecución»⁹¹⁷.

P R O G R A M A	
I	MOVIMENTO PERPÉTUO. . . . CLÁUDIO CARNEYRO
QUATRO CANÇÕES PORTUGUESAS (a 1 e 2 vozes, versões populares)	VALSA op. 64 n.º 2 a CHOPIN (em dó sust. menor)
a) Os alegres passarinhos b) Canção do linho c) São João à minha porta d) Ó meu rico São João	NOCTURNO PÓSTUMO CHOPIN
QUATRO CANÇÕES PORTUGUESAS F. BENOIT (a 2 vozes)	Piano: <i>Maria João Alexandre Pires</i>
a) Alargai-vos raparigas b) Jesus, Maria e José c) Venho da Serra da Estrela d) O balão	III
Pelo Grupo Coral Feminino do Curso Comercial de A Voz do Operário, direcção da prof. ^a Francine Benoit	DUAS CANÇÕES PORTUGUESAS (a 3 vozes)
	a) Ó landroeiro M. FARIA b) A Marianita SAMPAYO RIBEIRO
II	O MAR CANTA LITANAS CLÁUDIO CARNEYRO
DUAS INVENÇÕES a 3 vozes J. S. BACH (Sol menor — Si menor)	DUAS CANÇÕES PORTUGUESAS F. LOPES GRAÇA (a 2 vozes)
SONATA EM DÓ MAIOR (K 330). . . W. A. MOZART	a) O meu amor e o teu b) A estrada nova
Allegro moderato Andante cantabile Allegretto	Pelo orfeão menor da Escola Industrial Josefa de Óbidos, direcção da prof. ^a Maria Vitória Quintas

Reproducción nº 55 - Programa Musical *Academia de Música* de Lisboa.⁹¹⁸

No obstante, su obra vocal también fue significativa y divulgada por distintos grupos corales, entre ellos destaca el trabajo que realizó en *A Voz do Ope-*

⁹¹⁶ Obsérvese el programa musical de 14 de junio de 1958, realizado en la *Academia de Música Amadores de Música* de Lisboa, con la exhibición de *Cuatro canciones portuguesas* de autoría de Francine Benoit. APMG.

⁹¹⁷ *Diário de Noticias*, Nº 33.154, 15 de junio 1958, p. 9.

⁹¹⁸ N de A. Este programa musical consta de *Quatro Canções portuguesas* originales de Francine Benoit: *Alegrai-vos raparigas*; *Jesús, Maria e José*; *Venho da Serra da Estrela* y *O Balão*, Lisboa: Tip. Ideal, 1958. APMG.

rário, una agrupación reunida durante los años cincuenta para cantar. Para este coro femenino, Francine Benoit realizó varias composiciones y arreglos musicales⁹¹⁹, como se puede comprobar en su diario personal, aunque algunas de estas obras no se han encontrado.

Vozes a 4 Vozes P-Pm-MM-CC-28(4)

Oração a
Santa Bárbara

♩ = 56

Soprano *Alto* *Tenor* *Baixo*

Vai Bárbara *Vai Bárbara*

AbRANDAR -- a *TROVO -- a -- da,*

mp AbRANDAR a *TROVO -- a -- da,*

mp AbRANDAR a TROVO -- a -- da,

mp

* As partes designadas por este sinal, foram escritas por Francine Benoit, que as acrescentou ao original a 2 vozes, juntando-lhe em uma 4.ª parte.

Reproducción nº 56 - Partitura manuscrita de *Oração a Santa Bárbara*, Cláudio Carneiro, 1940⁹²⁰.

⁹¹⁹ N de A. En un Catálogo de la documentación musical de Cláudio Carneiro, organizado por la Biblioteca Pública Municipal de Porto en 1995, al centenario de su nacimiento, hay una referencia de un arreglo de una pieza de la obra: *Orações Populares/Oração a Santa Bárbara* de Francine Benoit. P-Pm-MM-CC – 28 referencia a lo archivo de Cláudio Carneiro.

⁹²⁰ El manuscrito se puede leer: “las partes designadas por este señal * fueron escritas por Francine Benoit, que las añadió al original a dos voces en una cuarta superior”. *Orações Populares* (1940), autógrafo firmado. A Capella (coro femenino a 2 y 3 voces, constituido por siete partituras. Ejecutado la primera vez en Porto – Palacio de Cristal, 1941, Grupo Musical Femenino (dirigido por Stella Cunha). P-Pm – MM-CC-28 (4).

En el archivo de la Biblioteca de Oporto fue posible localizar la partitura de *Orações Populares*, obra formada por siete canciones, siendo la *IV, Oração a Santa Bárbara*, compuesta por Claudio Carneyro aunque algunas partes de la melodía fueron incorporadas por la propia Francine, con el consentimiento del compositor, arreglo que mostramos por tratarse del único que conocemos.

Fantasía-Suite

Las composiciones para orquesta son creaciones tardías, habiendo escrito solamente cuatro obras orquestales, una de ellas distinguida en el Concurso de Composición de 1965. En las entrevistas que le fueron hechas, a lo largo de la vida, recuerda su *Fantasía-Suite* interpretada por la Orquesta Gulbenkian como uno de los momentos más significativos de su producción musical, donde afirma no haber escuchado todo el repertorio que escribió, tal y como sucedió con otros compositores:

«La única página que me satisface completamente es el 1º movimiento de mi Fantasía-Suite»⁹²¹.

Esta obra premiada, como ya hemos dicho, suscitó en la prensa, y concretamente en las palabras de la profesora Teresa Balté, una reflexión crítica sobre la escasez de programas musicales de compositores de aquellos días, que según la periodista contribuyeron a una divulgación mayor:

«canalizando su proceso evolutivo, verificándose que el ambiente pretendido surge muy lentamente y a través de iniciativas casi esporádicas que se vienen presentando entre nosotros».

⁹²¹ Cfr. «Francine Benoit: Aprender torna-se caro para bolsas débeis» in *Jornal de Educação, Op. Cit*, pp. 45.

Distingue claramente el lenguaje musical empleado por Francine del utilizado por Jorge Peixinho o Felipe Pires y confirma que la base de su construcción se pro-cesa con la transparencia y desarrollo de una:

«ideé fixe, de un lirismo sutil, a veces casi obsesivo, al terminar la 'Cegarrega e Epilogo'»⁹²².

El programa de la audición se hizo acompañar de un comentario de Francine Benoit que describe la concepción de la obra:

«El lenguaje se basa en mi compromiso con el diatonismo, con intervenciones de cromatismos, donde se manifiesta diluido el sentido tonal pero sin suprimirlo, ya que en él fijé sus puntos de apoyo y referencias»⁹²³.

António Marques de Almeida, crítico de la revista *Vértice* traza dos apuntes sobre la obra, enfocando la realidad nacional lamentando que se trate otra vez de un concierto sin historia, dado que:

«la música portuguesa hizo el papel de pariente pobre en casa de los primos ricos».

En cuanto a las obras escuchadas destacó la *Fantasía-Suite* por su frescura y la obra de Jorge Peixinho en los caminos de la música vanguardista⁹²⁴.

Francine no se cansó de luchar por el progreso cultural, y paralelamente a su actividad pedagógica, aún tuvo tiempo de publicar dos libros para la juventud. Realizó varios arreglos musicales en distintas instituciones y culminó su trabajo pedagógico viendo cumplido un sueño de veinte años.

⁹²² Balté, Teresa, *Diário de Lisboa*, N° 15.969, 3 de julio 1967, pp. 3-7.

⁹²³ Programa Musical XI Festival Gulbenkian de Música, 31 de mayo 1967, Teatro Tivoli, Lisboa: FCG, 1967.

⁹²⁴ Almeida, António Marques de, *Vértice*, agosto 1967, Vol. XXVII, N° 287, pp. 574-575.

Cuando cumplió los 80, el compositor y amigo Fernando Lopes-Graça, juntamente con algunos amigos, la invitaron a realizar un concierto con sus obras más destacadas, pero éste no se pudo llevar a efecto por no tener la *Fantasia-Suite*⁹²⁵ ni la *Cantata Infantil*, dado que estas obras, para Francine eran las más importantes y estaban en posesión de la Institución que las había encargado, es decir, en la FCG⁹²⁶.

La concepción de Cantata Infantil surge como la consolidación de todos sus propósitos pedagógicos, asociados a la psicología, al oficio social, a la función del dinamismo y a la formación del gusto musical, proyectos elaborados por la autora durante toda su vida.

El interés por el Cancionero *O Caçador e a Princesa* de Almeida Garrett surge de ideas embrionarias puestas en práctica durante su trabajo con grupos corales.

Esta pieza que durante años estuvo en la mente de su autora, no la llevaba a término por considerar que tenía problemas técnicos y compositivos, finalmente dicha obra se pudo llevar a cabo, completándola con instrumentación.

Francine confesó que si este proyecto pensado hace veinte años atrás hubiera sido realizado antes, los «*puntos de partida no habrían sido los mismos*»⁹²⁷

⁹²⁵ N de A. Esta composición titulada *Fantasia - Suite* integró el Concurso de Fundación Gulbenkian 1965 y fue presentada en el Teatro Tivoli, 1967. Formado por cuatro movimientos, tiene la siguiente instrumentación: flautín, dos flautas, oboe, corno inglés, fagote, trompeta, timbales, arpa y cuerdas. Se puede decir que fue considerada por Francine una de sus composiciones mejor pensadas y concretadas.

⁹²⁶ La obra Francine fue premiada al lado de la obra *Encoberto* de Maria de Lurdes Martins en la modalidad de coral-sinfónico, con un tribunal formado por: Fernando Lopes-Graça, Jorge Croner Vasconcelos, Nadia Boulenger y Richard Arnell. Cfr. *Diário de Lisboa*, N° 15.483, 8 de diciembre 1965, p. 5.

⁹²⁷ *Diário de Lisboa*, 13 de diciembre 1966, Año 46°, N° 15.801, p. 15

Poemeto

Al final de los años setenta, y por invitación de la Secretaría del Estado de Cultura, Francine Benoit escribe la pieza *Poemeto*, obra para viola solista y conjunto instrumental. Según palabras de Ana Belas Chaves⁹²⁸.

«esta obra demuestra el conocimiento por parte de la autora de las potencialidades de la viola, seguramente acrecentadas por los contactos que mantuvo con el maestro François Broos»⁹²⁹.

El estreno de esta obra tuvo lugar el 11 de Marzo de 1980, en la I Serie de Conciertos promovidos en colaboración con Radio Difusión Portuguesa y la Radio Televisión Portuguesa, en la Aula Magna de la Universidad de Lisboa. Este ciclo contó no sólo con la audición de la obra de Francine sino también con el *Concierto para viola e orquesta* de William Walton.

Este hecho mereció el comentario crítico de Humberto d'Ávila, en el *Diário de Notícias*, subrayándola como notable exhibición, *de manifiesta intensidad en su musicalidad interior*⁹³⁰.

⁹²⁸ Ana Bela Chaves - Inició sus estudios en Lisboa, en el CNL, desde 1990 que ocupa el lugar de primera viola en la Orquesta de París, desarrollando una notable actividad concertística y en música de cámara con varios a nivel mundial.

⁹²⁹ Violista de nacionalidad Belga, (n. en 1903 – m. 2002), profesor en el Conservatorio Nacional de Lisboa.

⁹³⁰ Ávila, Humberto d', *Diário de Notícias*, 18 de marzo de 1980, Ano 116º, Nº 40612, p.9.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA	
CONCERTOS 1979-1980	
6º CONCERTO	
3ª feira, dia 11 de Março, às 18.30 horas	
PROGRAMA	
JOAO RODRIGUES CORDEIRO	Fantasia para contrabaixo (1864)
DITTERSDORF	Duo em Mi bemol maior (viola- -contrabaixo) - Allegro moderato - Minuetto I - Adagio - Minuetto II - Moderato (Tema com variações)
MARIUS CONSTANT	3 Complexos para piano com con- trabaixo I Narcisse II Sisyphe III Sisyphe heureux
DITTERSDORF	Sinfonia Concertante (contra- baixo, viola e piano) - Allegro brilhante - Andantino - Minuetto - Allegro ma non troppo
FRANCINE BENOIT	* Poemeto (para viola solista e conjunto instrumental)
ANA BELA CHAVES, viola	
ALEJANDRO ERLICH-OLIVA, contrabaixo	
OLGA PRATS, piano	
CONJUNTO INSTRUMENTAL:	
Trompetes: FRANCISCO TANECO	
JORGE TANECO	
Trompas: JAIME GUERREIRO	
ALFREDO FLORES	
Violoncelo: KENETH FRAZIER	
Contrabaixo: ALEJANDRO ERLICH-OLIVA	
FERNANDO FLORES	
Direcção: ALVARO SALAZAR	

Reproducción nº 57 - Programa Musical de la obra *Poemeto*, 1979⁹³¹.

⁹³¹ N de A. La obra fue escrita en 1979, todavía, el programa musical fue cedido por el contrabajista Alejandro Erlich-Oliva, que participó en este concierto realizado en la Aula Magna da Rectoría da Universidade de Lisboa, 11 de marzo de 1980.

Pingas de Chuva

De los años ochenta, solamente se conocen dos piezas: *Concertino para mão esquerda* (1981) y *Pingas de Chuva*, su última obra, escrita en 1983, con ocasión de la conmemoración de su noventa aniversario y que tuvo variadísimas reseñas periodísticas de su presentación, no relacionadas con la concepción de la obra, sino de su carrera como artista⁹³². Así, presentamos un fragmento del último trabajo musical *Pingas de Chuva*, de la que disponemos referencias manuscritas.

Reproducción nº 58 - Pieza: *Pingas de Chuva*⁹³³.

⁹³² Cfr. *O Diário* 24 de julio 1984; *Correio da Manhã*, 28 de julio 1984; *O Diário* 27 de julio 1984; *A Capital*, 28 de julio 1984; entre otros.

⁹³³ Partitura. Ms. para Canto, flauta y contrabajo, constituido por 4 hojas, cedido por el profesor Fernando Flores. En anexo presentamos la transcripción de *Pingas de Chuva*.

5.2. Pedagogía musical para niños y obras infantiles

En el desempeño de su actividad pedagógica, también dedicó algunos artículos a la infancia y a la música, entre los años 1940-1950, publicados en las *Gazeta Musical*⁹³⁴ y *Os Nossos Filhos*.

De esa experiencia, recuerda la falta de orientaciones pedagógicas que la llevaron a ir abriendo caminos, para poder desarrollar en la música su verdadera entidad, reconociendo que su formación didáctica fue algo personal y, por tanto, autodidacta.

Es importante tener en cuenta que como pedagoga vivió los momentos más destacados de la dictadura, donde el Canto Coral funcionó como factor de unificación humana y unidad nacional. En realidad, siempre se inclinó por impartir dicha disciplina a los niños de corta edad, como principio de la formación del individuo.

Como refiere la musicóloga Maria José Artiaga, el Canto Coral surgió de un movimiento generalizado en Europa y que consistió en visualizar en estas asociaciones los más altos *valores patrióticos, morales y cívicos*⁹³⁵, reajustados por el Estado Nuevo al principio pedagógico de orfeonizar la nación entera⁹³⁶.

El canto coral como expresión colectiva de las naciones modernas funcionó como vehículo democrático y espíritu de solidaridad entre los ciudadanos, más concretamente en las clases populares.

⁹³⁴ *Gazeta Musical* - Revista musical fundada en Lisboa en 1950 a 1957, dirigida por Luís Freitas Branco habiendo sido publicados 87 números de revista. Después de la muerte de este, fue dirigida por Maria Vitoria Quintas, correspondiente a los números 39-40. De enero de 1957 hasta Agosto de 1962 fueron publicados algunas series, aunque en esta segunda edición el título de la revista tenga cambio a *Gazeta Musical y de todas as Artes*.

⁹³⁵ Artiaga, Maria José, «Canto Coral como representação nacionalista» in Castelo Branco, Salwa e Branco, J. Freitas (ed.), *Vozes do Povo a folclorização em Portugal*, Oeiras: Celta Editora, 2003, p. 269.

⁹³⁶ *Três Discursos* de António Carneiro Pacheco, Lisboa: s.ed., 1934, p. 252. y ss.

Crear agrupaciones corales en la nación entera, como instrumento, fue una medida de 1918 de la política de Sidonio Paes⁹³⁷.

Los años treinta fueron cruciales, pues están definidos los criterios de obligatoriedad del canto coral en las escuelas públicas⁹³⁸. Así, el canto en las escuelas, pasa a convertirse en un elemento social, unido a la conducta moral y religiosa de cada ciudadano, donde:

«ritmo y compás en la música dan la impresión de método, orden y disciplina, en la palabra y en la vida»⁹³⁹.

En esta fecha, Francine integra una comisión de evaluación, para reformar la enseñanza del Canto Coral en los liceos⁹⁴⁰, hecho que se debió a su entusiasmo pedagógico en la fundación del Conservatorio de Coimbra.

Sin embargo, es posible asegurar que esta comisión nunca se reunió, a pesar de que dicha evaluación, fue entregada al Ministro de Instrucción Dr. Carneiro Pacheco, nombrado para dirigir el equipo⁹⁴¹.

En cierta medida, se puede asegurar que las políticas del citado señor, nunca habían coincidido con las de Benoit, sobre todo cuando el Ministro de Educación pretendía:

«sustituir el estereotipado enciclopedismo racionalista por un nacionalismo a través de la reducción de los currículos y la ampliación del

⁹³⁷ Silva, Manuel Deniz da, «Orfeonizar a Nação, o Canto Coral como instrumento educativo e político nos primeiros anos de Mocidade Portuguesa (1936-1945)» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, N° 11, 2001, pp. 139-173.

⁹³⁸ Decreto-ley N° 18779 de 26 de agosto de 19030 y el N° 1885 de 27 de septiembre.

⁹³⁹ Barreiros, António Bonfim, *A musica e o canto coral na escola: palestra lida na sessão inaugural do ano lectivo de 1934 a 35 no liceu de Alves Martins*, Viseu: Tip. Jornal da Beira, 1936, p. 13.

⁹⁴⁰ Artiaga, Maria José, *A disciplina de Canto Coral no período do Estado Novo, contributo para a História do Ensino da Educação Musical em Portugal* (dissert de mestrado), em Ciências Musicais, Universidade Nova de Lisboa – FCSH, 1999.

⁹⁴¹ N de A. En 1937 Francine había visitado Paris con ocasión de la Exposición Internacional para observar y trabajar sobre los programas. Cfr. Benoit, Francine, «Rescaldo de um convívio de largos anos», in *Arte Musical*, 19 de marzo de 1963, p. 361.

*calendario escolar dedicado a la doctrina religiosa, moral y nacionalista»*⁹⁴².

Durante su cargo, como máximo representante de educación, la escuela tenía un principio básico que era la instrucción dirigida a todos con un objetivo único, instrucción sí, pero para elevar las calidades morales y cívicas. La escuela primaria instituida en 1937, ya después de creado el MPF, había introducido y fomentado la disciplina del canto coral; sin embargo, el programa por el cual Francine había trabajado tanto, ni siquiera fue tomada en cuenta, dado que la enseñanza del liceo sólo revisó los programas oficiales de contenido moral, religioso e ideológico.

En los años cuarenta, y en plena actividad pedagógica, Francine asiste a los cambios sobre las orientaciones de Marcelo Caetano, entonces Ministro de las Colonias, por lo DSCC⁹⁴³, recibe un refuerzo al incrementarse el repertorio folclórico.

Sólo así, se entiende la creación de la Mocidad Portuguesa⁹⁴⁴, representada por los profesores Hermínio Nascimento y más tarde por Mario Sampayo Ribeiro, así como la notable cantante, Olga Violante, destacada por el departamento musical orfeónico femenino, todos ellos colaboradores de las manifestaciones políticas del Estado Nuevo, cultivando el asociacionismo de masa, no sólo orientado para el canto coral, como también para coreografías de ámbito nacional⁹⁴⁵, de las cua-

⁹⁴² Decreto-Ley Nº 27 279, de 24 de noviembre de 1936. Cit. in Fulsener Pimentel, Irene, *Historia das Organizações Femininas dos Estado Novo*, Lisboa: Temas & debates, 2000, p. 76.

⁹⁴³ DSCC – Dirección del Servicio de Canto Coral.

⁹⁴⁴ *Mocidade Portuguesa* – Fundada en 1936, se trata de abarcar la juventud, con y sin escolaridad, cumpliendo la función de *estimular el desarrollo integral de la capacidad física, la formación de carácter y la devoción a la Patria, en el sentimiento de orden, en el gusto de la disciplina y en el culto del cumplimiento militar*. Cfr. *Dicionário do Estado Novo*, Lisboa: Bertrand Editora, Vol. II, pp. 607-609.

⁹⁴⁵ Silva, Manuel Deniz, «Usos e abusos do folclore musical pela “Mocidade Portuguesa”» in Castelo Branco, Salwa e BRANCO, J. Freitas (ed.), *Vozes do Povo a folclorização em Portugal*, Oeiras: Celta Editora, 2003, pp. 255-263.

les Francine se mantuvo totalmente alejada, en lo que respecta al repertorio utilizado para las agrupaciones corales⁹⁴⁶.

Como siempre reiteró, todo el trabajo Coral Infantil partió de su propia formación pedagógica, pues consideraba que lo que existía «*no tenía ni pies ni cabeza*», si bien tuvo que controlarse. Esta tarea, fue iniciada sin gran ayuda, ya que si quería hacer un trabajo serio, no podría tener en consideración, por ejemplo, las melodías y el repertorio instituidos por el Estado Nuevo, problema que se reflejó en su vida durante casi cuarenta años, los mismos de la dictadura, tal vez por eso lamentó (en una entrevista, en los años sesenta) de haber intentado que los caminos para la música tuvieran una «*entidad*»; sin embargo nunca la consideraron⁹⁴⁷.

Del reaprovechamiento del folclore en la música portuguesa, confirma que éste fue seleccionado, forzado a entrar en las casas desviándose así de sus verdaderas intencionalidades, por eso piensa que:

«*el conocimiento de los elementos de los que está constituido es rico [...] a pesar de sus modificaciones para que sirviera a los fines del arte culto*».

Así se confirmaba que su utilización era un hecho de *recepción mecánica*⁹⁴⁸.

En realidad, ya Antonio Arroyo había escrito que la falta de orientaciones y cultura musical se debía, en gran parte, al escaso camino realizado⁹⁴⁹. En este sentido, el proyecto educativo de la MPF instituyó una nueva directriz, en un país

⁹⁴⁶ Roubaud, Maria Luísa, «*O Verde Gaio: Uma política do corpo no Estado Novo*» in Castelo Branco, Salwa e BRANCO, J. Freitas (ed.), *Vozes do Povo a folclorização em Portugal*, Oeiras: Celta Editora, 2003, pp. 337-353.

⁹⁴⁷ *Vértice*, febrero 1968, Vol. XXVIII, N° 293, pp. 151.

⁹⁴⁸ *Vértice*, agosto de 1965, Vol. XXVI, N° 263, pp. 654-655.

⁹⁴⁹ Arroyo, António, *O Canto Coral e a sua função social*, Coimbra: França Amado, 1909.

que canta; la música sirve como vehículo para poner en práctica el espíritu de comunidad y valores, propone un:

«‘consenso’ en que cada uno tendría su lugar, bajo la dirección del ‘maestro’ Salazar»⁹⁵⁰.

En suma, a la MPF fueron confiadas las orientaciones e inspecciones, como forma de retribuir la finalidad de orden artístico y cabe definir el verdadero papel del profesor al servicio del coro y no de sus aspiraciones artísticas⁹⁵¹.

De estos años de actividad pedagógica, se puede añadir que en 1946, también daba clases en el Colegio Femenino Francés impartiendo Canto Coral. Así, fue su alumna Olga Prats⁹⁵² la que recuerda que era una profesora muy rígida:

«Me puso fuera del aula porque desafinaba. [...] Ella ponía a las chicas fuera cuando desafinaban, yo berraba convencida de hacerlo bien»⁹⁵³.

Recuerda su dedicación a la joven Maria João Pires lo que le provocó a los 13 años, una cierta incomodidad cuando leía las críticas y la convicción con que Francine se empeñaba en la carrera de su protegida. Este período coincide con la fundación del Orfeón de Niños A.F.P.P., ya comentada anteriormente.

Del 1940 a 1950, Francine escribió regularmente en la *Gazeta Musical* y en *Os Nossos Filhos*, publicaciones donde se encargaba de la sección titulada *La Infancia y la Música*. Su actividad como pedagoga es bien patente en los artículos que escribió continuamente en la revista *Os Nossos Filhos*, donde publicó desde

⁹⁵⁰ *Ibidem*, p. 140.

⁹⁵¹ Ribeiro, Mario Sampayo, *Directrizes para o canto coral no ensino secundário* (liceal e técnico), Lisboa: O.N. M. P., 1962, p. 14.

⁹⁵² Profesora y pianista, Olga Prats es una importante figura de la cultura musical portuguesa de la actualidad, desarrollando un importante papel de divulgación musical contemporánea con el cuarteto musical *Opus Ensemble*.

⁹⁵³ Azevedo, Sérgio, *Olga Prats um piano singular*, Lisboa: Editorial Bizâncio, 2007, p. 89.

1942 hasta 1953, exponiendo consideraciones sobre la infancia, así es como dio a conocer a los «*artistas de palmo y medio*»⁹⁵⁴ como les llamó muchas veces. A ellos dedica artículos temáticos, en forma de cuento literario, casi siempre conmemorativos de aniversarios de compositores ilustres⁹⁵⁵.

Revisando sus artículos se observa una mujer atenta y preocupada con las cuestiones de la juventud, teniendo como objetivo principal la música de fácil accesibilidad. En este sentido, no fue casualidad que elaborase todos los procesos pedagógicos de la enseñanza musical, en sus más variados contextos, formalizados en modelos que consideraba importantes para un primer contacto con la música.

Sus artículos mostraban la intransigente defensa que hacía de los niños nacidos en las clases más desprotegidas y, por eso, sin acceso a la cultura musical. Varios fueron los amigos que recurrieron a su experiencia en materia de Educación Musical, a pesar de tener divergencias y diferentes puntos de vista, tomemos como ejemplo Fernando Lopes-Graça o Gastão Cruz⁹⁵⁶.

Francine siempre procuraba que los aspectos más recónditos del aprendizaje de la música, como por ejemplo la importancia de los conocimientos del piano, en el momento de realizar la elección de determinado instrumento musical para sus alumnos, como afirmó el pianista inglés Ander Foldes:

*«[...] no hay ningún instrumento en que las notas se encuentren listas para ser tocadas, y es tal vez por ese motivo que a los niños le resulta mejor el piano que los demás instrumentos, por lo menos al comienzo de sus estudios musicales»*⁹⁵⁷.

⁹⁵⁴ Se refiere a los niños que se presentaban en conciertos públicos, dando así a conocer las promesas de la música del futuro en Portugal.

⁹⁵⁵ Cfr. *Os Nossos Filhos*, N° 91, diciembre de 1949, pp. 18-19; y el N° 174, noviembre de 1956, pp. 16-17.

⁹⁵⁶ Cfr. *A Construção de uma Identidade: Tomar na vida e obras de Fernando Lopes-Graça*, Op. Cit, p. 143.

⁹⁵⁷ *Os Nossos Filhos*, N° 88, septiembre 1949, p. 8.

Por estas razones, nos sorprende el modo como la cronista señala claramente su orientación pedagógica, la forma en la que defiende el piano como base para todos los instrumentos, pero fija también las edades y los periodos que considera correctos para el estudio poniendo como ejemplo la *delicadeza auditiva* que un instrumento de arco representa en su aprendizaje, en una clara alusión a la afinación y al trabajo previo de conquista de la sonoridad.

Otro ejemplo, presentado en sus artículos es el uso de la canción popular, pues esta debe ocupar el primer lugar en el repertorio vocal infantil⁹⁵⁸, con la responsabilidad de justificar sus características y su utilización.

De los trabajos pedagógicos que escribió para las diversas revistas, dedicados al tema de «*La Infancia y la Música*» sobresalen las siguientes conclusiones:

El repertorio cantado en la infancia debe ser orientado según tres factores:

- 1- el estado mental y psíquico del niño unido al desarrollo que se pretende.
- 2- las virtualidades temperamentales y su robustecimiento.
- 3- la técnica de ejecución unida al desarrollo físico⁹⁵⁹.

Todos los niños deberían tener el privilegio de acceder a la música; sin embargo, en el canto, lo que le satisface es el ejercicio físico que bien conducido, ejercita los pulmones.

Aclárese que las atenciones de Francine se centran principalmente en el periodo en que el niño debe iniciar su primera aproximación a la música. *¿Por qué y cómo debemos alentar a la infancia?*

⁹⁵⁸ *Os Nossos Filhos*, N° 139, diciembre de 1953, p. 9.

⁹⁵⁹ *Gazeta Musical*, N° 24, septiembre de 1952, p. 4.

Se ha de tener en consideración que:

«la música no sólo interesa a la infancia sino que tiene unión con ella y puede participar de su existencia desde la cuna»⁹⁶⁰.

Francine nos lleva a un universo de consideraciones sobre la fase primaria del aprendizaje del bebé en el medio musical, defendiendo el uso de los sonidos, desde las palmas a las tradicionales melodías para divertirlo:

«La música unida a la danza es el arte que complementa a la fisiología, corresponde a una condición de temperamento común a la gran mayoría de los seres»⁹⁶¹.

Para Francine, la música es y será siempre de los primeros intereses de los niños, alertando igualmente que la práctica musical coordinada debería comenzar al mismo tiempo que los estudios de las primeras letras. En febrero de 1943, en el artículo *La Infancia y la Música II* desarrolla la teoría de que el gusto de cantar no tiene nada que ver con sus aptitudes:

«Lo más paradójico, aparentemente, es el hecho de que no son los más desafinados ni los más rancos a los que menos les gusta cantar»⁹⁶².

Junto a su actividad docente, la pedagoga, relata observaciones sugestivas que llevan a creer que su interés por la música en la infancia, tiene que estar acompañado por un lenguaje claro y accesible a los pequeños oyentes, para que el aprendizaje no se convierta en una carga penosa de términos ingratos y poco sugerentes, para las edades que necesitan salir de la oscuridad de la inocencia.

⁹⁶⁰ *Ibidem*. p. 4

⁹⁶¹ *Os Nossos Filhos*, N° 6, noviembre de 1942, p. 10.

⁹⁶¹ *Ibidem*, p. 11.

⁹⁶² *Os Nossos Filhos*, N° 9, febrero de 1943, pp. 11-12.

Así, nos relata un caso particular de su experiencia como pedagoga que añadimos a continuación. En un descanso entre clase y clase, mientras practicaba una escala cromática, un pequeño se asustó y preguntó:

«¿Qué es esto, señora? Si yo hubiese respondido, honestamente: es una escala cromática descendente, provocaría seguramente una desilusión, además de que, en esa ocasión, sería una explicación que no aclaraba nada. Sea como fuera, respondí intuitivamente ¡mira! Se está cayendo un avión! ¡Fue un éxito! Desde entonces, cuando los otros entraban en la clase de canto coral, la hazaña ya se había transmitido, todos querían oír el avión. La fantasía de cada uno rompía la consonante y funcionaba. Querían saber si el avión estaba en llamas si el piloto había muerto. Yo no resistí la tentación de sacar partido de mi descubrimiento; amplí casi sin límites mi caudal de imitaciones con escalas de todas las clases, arpeggios, trinos, y las llevé al mayor radio de acción [...]»⁹⁶³.

Nuestra investigada creó que la música es una fuerza motriz latente, un juego destinado a intercalarse con otros juegos, o ilustraciones de un mundo nuevo y reluciente antes que una simple manifestación sentimental:

«Una cultura física no está completa si no da lugar a la música, de modo que se puedan obtener de ella, [...] mejores y más elevadas condiciones de vida»⁹⁶⁴.

De aquí se deduce que el acto de componer debe regirse siempre por objetivos pedagógicos.

Por lo que respecta al cuándo y cómo los niños deben desarrollar la aptitud musical, Francine reitera que el canto en conjunto es fundamental a partir de los primeros pasos, en conformidad proporcional al crecimiento y a la capacidad del individuo. Y da ejemplos de casos en que el gusto y el empeño asumen un papel relevante.

⁹⁶³ *Ibidem*, p. 11.

⁹⁶⁴ *Ibidem*.

Como ella misma comentó, los niños que:

«no diferenciaban dos notas, aprendían de repente como por arte de magia, a cantar con afinación la escala completa»⁹⁶⁵.

Sobre la *Psicotecnia de la enseñanza elemental de la Música*, Francine Benoit defiende que lo más importante es que el niño necesita escuchar música, y música en serio, si bien que no es la música que entusiasma a los adultos⁹⁶⁶.

La compositora extiende sus estudios hasta los confines más alejados de su área, tales como anatomía y psicología, proporcionándonos un total conocimiento sobre el comportamiento de los pequeños amantes de la música.

«[...] La respiración propia para el canto no es la misma que la respiración para los diferentes ejercicios, pues requiere una posición del tórax que por si misma es beneficiosa y favorece al desarrollo y buen estado de los pulmones, porque obliga a aspirar profundamente. Para cantar, es preciso abrir convenientemente la boca y la musculatura es mucho más activa de lo que es sólo al hablar. Está debidamente comprobado que todos los defectos o dificultades en el lenguaje vulgar, incluso el gagueo, se corrigen con la práctica del canto coral»⁹⁶⁷.

En el artículo *La Infancia y la Música VII*, Benoit defiende la idoneidad y cualidades de la canción popular para la iniciación musical infantil. Así, atestigua que la canción popular experimentó un gran desarrollo y enriqueció su contenido. Llega así a establecer comparaciones entre las canciones francesas y alemanas (las cuales toma como referencia para sus clases) ya que el patrón de las canciones portuguesas, en su mayoría, tiene segmentos de lirismo dignos de adultos o por lo menos de adolescentes, y no se adaptan a las necesidades de los niños⁹⁶⁸.

⁹⁶⁵ *Os Nossos Filhos*, N° 9, febrero de 1943 p. 11.

⁹⁶⁶ *Ibidem*.

⁹⁶⁷ *Os Nossos Filhos*, N°17, octubre de 1943.

⁹⁶⁸ *Os Nossos Filhos*, N° 28, septiembre de 1944.

Existen otros factores que Francine Benoit aborda en sus crónicas, los cuales relaciona con los distintos periodos de edad de los niños que son el motivo a su estudio.

Según su criterio, no consideraba correcto mezclar a los párvulos con los de primaria por considerar que las dos franjas de edad no se encontraban en ihual nivel de desarrollo intelectual.

En el mismo artículo, y en lo que respecta al folclore, la autora tiene un punto de vista muy propio, cargado de opiniones sobre la etnografía del país y de la renovación o no de este tipo de canción, planteándose la cuestión de si debemos dejar el folclore en el olvido:

«[...] compartimos la opinión según la cual lo que es más aconsejable para la práctica musical, que derive en distracción o en escape, es la verdadera música popular; lo que hay en ella a los niños o adaptable a ellos, será por tanto lo que se utilizará en primer lugar para su repertorio musical [...]»⁹⁶⁹.

Sobre la música popular no es menos explícita:

«[...] música a través de la cual el pueblo, (los que pueblan, con las necesarias afinidades, las diversas regiones de los diferentes países), exprimen su ancestralidad y el substrato de su temperamento y de su emotividad»⁹⁷⁰.

En cuanto al repertorio popular a utilizar, es de la opinión de que el género es bueno, tanto literariamente como en calidad musical, tanto gana la infancia como el país; el primero se enriquece con el conocimiento etnográfico y el segundo no deja en el olvido el patrimonio de los pueblos de nuestro país⁹⁷¹.

⁹⁶⁹ *Gazeta Musical*, N° 24, 1 de septiembre 1952, p. 4.

⁹⁷⁰ *Ibidem*. p. 4

⁹⁷¹ Cfr Artículos: *Os Nossos Filhos*, N° 37, junio de 1945 y N° 36, mayo de 1945.

En este tipo de publicación más familiar y de tiradas reducidas, Francine nunca da como perdida la oportunidad de defender los valores democráticos cuestionándose acerca de las canciones que considera de falso patriotismo y sin interés, y la separación de niños y niñas en las clases de canto coral⁹⁷², criticando los textos de las canciones por estar vacíos de contenido real y telúrico de la vida cotidiana.

En suma, en el artículo «*La infancia y la Música III*» expone algunos resúmenes de sus artículos y pensamientos sobre la infancia. Nos recuerda, ante todo, lo que fue dicho en exposiciones anteriores sobre la acción primordial de la enseñanza del arte de los sonidos en las escuelas, las edades a que se debe inculcar el gusto por la música, la importancia de ésta en la formación del carácter futuro de hombres y mujeres, el desarrollo del cuerpo y la psicología en el aprendizaje musical; además de la importancia del repertorio de los géneros adoptados por cada profesor en la progresión del intelecto musical y cultural⁹⁷³.

Algunas de las creaciones de Francine Benoit serán tratadas en este apartado, si bien sus composiciones tuvieron dos vertientes distintas; por un lado, obras de concierto y por otro las composiciones de carácter pedagógico. Así mismo se ofrece en este capítulo una visión de sus colaboraciones en distintos manuales pedagógicos, además de la recepción de sus obras⁹⁷⁴.

Esta relación de obras infantiles que hemos recopilado no está completa, una vez que los arreglos de canciones para niños están dispersos, siendo imposible su recopilación. No obstante, podemos observar varios proyectos que se encontraban en casa de su heredera D^a. Madalena Gomes.

⁹⁷² *Os Nossos Filhos*, N° 68, enero de 1948.

⁹⁷³ *Gazeta Musical*, N° 37-38, octubre/noviembre de 1953.

⁹⁷⁴ Sobre las obras escritas por Francine Benoit consultar el capítulo Relación de obras Musicales.

Varios fueron los trabajos que hizo para distintos lugares, lo cual no permiten unos registros fidedignos, como es el ejemplo de la creación de un himno musical para la ciudad de Trofa, con el título de *Sempre Avante!*, con letra de António de Oliveira Cabral y música de Francine, de la que no hay constancia.

También hemos observado apuntes sobre poemas de los que solamente tenemos notas sueltas y que dificultan su análisis.

Observamos las pequeñas creaciones musicales para voces juveniles, con esbozos de melodías de Francine Benoit y versos del poeta Mario Castrim, del mismo modo encontramos una posible creación de una melodía para los versos *Boina Encarnada*.

De las obras teóricas que escribió, en el campo de la pedagogía destacamos *Dos Acordes na arte e na Escola* y *Beethoven*, este último libro publicado en 1925, el cual no nos ha sido posible localizar, ni siquiera en casa de su heredera, pues según declaraciones de la escritora Madalena Gomes:

*«el libro fue repudiado por Francine pues consideró que estaba mal concebido»*⁹⁷⁵

Sólo sabemos que se trata de un libro de pedagogía musical destinado a la juventud.

⁹⁷⁵ Entrevista concedida por Madalena Gomes, 23 de julio de 2004, 10:30h.

Chafariz das cinco bicas
Versos de **Mário Castrim**, música de **Francine Benoit**,
expressamente para o **JUVENIL**

Allegretto

Chafariz das cinco mágoas
coração de tanto vinco..
-Se com dois olhos é triste
que fará chorar com cinco.

Corpinho das cinco tranças
de cinco meninas loucas..
-Cantar com uma boca é bom,
que fará com cinco bocas!

BOINA ENCARNADA

Tenho uma boina encarnada,
papoila de bem-querer
e todos gostam de ver
a minha boina encarnada.
Quando a trouxer inclinada
ninguém saberá dizer
se levo a boina encarnada
se levo o Sol a nascer.

Reproducciones nº 59 - Arreglos musicales de Francine Benoit, s.f. APMG.

De su colaboración en manuales fue posible encontrar dos publicaciones que introducen piezas de solfeo de su autoría, hablamos de *Solfeos autógrafos de compositores portugueses sirviendo de complemento a los ejercicios graduados de solfeo de Tomás Borba* (1921) y el *Curso de Armonía por Correspondencia*, (1926), dirigido por Ruy Coelho y apoyado por Francine Benoit.

El acto de componer, es extremadamente reservado⁹⁷⁶, según palabras de Madalena Gomes, creyendo que pocas eran las obras bien conseguidas, razón por la cual llegó a musicar un libro infantil de la escritora que nunca fue publicado con las partes musicadas. El libro llevaba por título *Un libro, un botón*⁹⁷⁷, editado en 1980, ilustrado por Ana Duarte Lobo de Almeida, pero el proyecto del arreglo musical quedó por realizar, no siendo posible localizarlo.

⁹⁷⁶ Entrevista concedida por Madalena Gomes, 17 de mayo de 2004, 10:30h.

⁹⁷⁷ Gomes, Madalena, *Um livro, um botão*, Lisboa, Plátano Editores, 1980, (sin publicación de las partes musicales compuestas por Francine Benoit).

La música para niños, coincide con su actividad didáctica en la *Escola Oficina nº 1 de Lisboa*⁹⁷⁸, Barrio de las Escuelas, Escuela Madame Péchenard, la Asociación Femenina para la Paz y Jardín-Escuela João de Deus, donde tuvo varios coros de pequeños cantores⁹⁷⁹ y puso en práctica toda su experiencia. Esta perspectiva tendrá un importante papel a lo largo de su carrera como profesora, no sólo en clases corales sino también en clases particulares.

De la música para la infancia, podemos decir, que casi siempre fue de consumo inmediato y para momentos específicos. Son de estos años las piezas escolares⁹⁸⁰ *Os ovos de ouro* (1921), *A Gata Borralheira* (1923), *A Cigarra e a Formiga* (1925) esta última, es una obra músico-teatral, publicada en una recopilación titulada *Para a Juventude Cantar e Pular*⁹⁸¹ (1926). Estas obras concebidas para fines puramente pedagógicos: «No eran una música para perdurar»⁹⁸². Para César Porto, autor de las poesías de estos álbumes, estas canciones no eran solamente enriquecedoras para los niños, sino también para el progreso de los adultos, una vez que revelaban conocimiento de la técnica e inspiración⁹⁸³.

A pesar de considerar la colección de cantos infantiles como un producto para fines puramente pedagógicos y admitiendo que:

*«Muchas piezas para Teatro Infantil, escritas entre 1921 y 1927,
siguen siendo aceptables aunque están llenas de defectos de ejecu-*

⁹⁷⁸ Del análisis de varias entrevistas Francine lamenta no tener un grupo musical como el que enseñó en la Escuela Oficina nº 1 de Lisboa, donde el principal objetivo era la devoción y el entusiasmo.

⁹⁷⁹ N de A. sobre las obras compuestas en este periodo para la *Escola Oficina nº 1* se sabe que escribió y publicó algunas obras infantiles de carácter escolar, se desconoce el Ms.

⁹⁸⁰ Jean de la Fontaine, conocido como el padre de la fábula moderna y considerado un modernista, introduciendo en sus fábulas temáticas y sentimientos humanos de forma a educar y a dotar el hombre con auténticos retratos sociales.

⁹⁸¹ N de A. La capa de música de este libro, de la autoría de Carlos Botelho, surge reproducida en la biografía de Valentim de Carvalho. Cfr. Matos, José Sarmiento, *Sons de Lisboa*, 1989, D. Quixote/Valentim de Carvalho, p. 36.

⁹⁸² Aunque, alguna haya sido publicada por Valentim de Carvalho, Editora discográfica portuguesa.

⁹⁸³ Carta autógrafa de César Porto a Francine Benoit, 16 de outubro de 1928, *P-Ln-N33/1435*.

ción, que solamente la práctica revela y posiblemente enseña a corregir»⁹⁸⁴.

A la crítica periodística no le pasaba desapercibida su actividad profesional:

«Mlle Francine Benoit, que tiene una gran cultura musical acaba de lanzar un trabajo interesante que ha dedicado a los niños. [...] Trabajo perfectamente estructurado que nos viene a mostrar cuanta atención dedica la autora la educación musical [...]»⁹⁸⁵.

Esta obra fue distinguida por la crítica periodística que retiró la etiqueta comercial de que muchas veces son victimas estos trabajos, calificándola de melodías infantiles sencillas, pero bien encuadradas. Esta colección fue apreciada por los entendidos:

«[...] de interés melódico y armónico que han demostrado conocimientos profundos por parte de la autora en el arte de componer, ciencia que no es muy corriente en una señora. Algunas de ellas son bellas páginas musicales como 'A vida é Bela'; 'O Barquinho', 'O Drama da Violeta' de los cuales sonreí todo la primera están sabiamente armonizadas, también 'O Rodopio', parte que puede ser ejecutada sólo con piano resultando muy interesante por su factura original»⁹⁸⁶.

Francine tuvo desde muy pronto el reconocimiento de la prensa, en lo que respecta a su conducta pedagógica y coral, conocida entre otros compositores como persona de gran exigencia, en los principios estéticos, ya en los años veinte consiguió hacer con un grupo infantil cosas de gran valor, procurando elevar el gusto musical de sus alumnos, sin bajar a lo banal y vulgar.

⁹⁸⁴ Documento autógrafo de Francine Benoit, s.t. pp. VI, APMG.

⁹⁸⁵ *Lyra*, N° 1, enero de 1927, p. 4.

⁹⁸⁶ *O Século*, N° 16: 124, 24 de enero 1927, p. 7.

De su experiencia como alumna de canto coral de Francine Benoit, Orquídea Quartin recuerda y comenta la poca evolución de ésta modalidad musical:

«¡*Qué fresca, bonita y adecuada música!* [Galinhas dos ovos de Oiro] *Con qué entusiasmo cantábamos nosotros y qué difícil nos parece hoy! Y como, niños entre los 8 y 13 años, la conseguían cantar*»⁹⁸⁷.

De las fábulas musicadas, *Os Ovos de Oiro* (1921), *A Cigarra e a Formiga* (1925), solamente fue posible recoger el impacto crítico de *A Gata Borralheira* (1923), pieza musical en un acto, integrada en una actividad escolar y que dice:

«*dos piezas en un acto expresamente escritas para esta fiesta, interpretadas por alumnos y ex alumnos de esta escuela [Oficina Nº 1] lectura de poesías, monólogos, solos de violín y números de canto*»⁹⁸⁸.

Como la propia compositora afirmaba, estas obras tenían más ciencia y combinación que inspiración. Así se deduce que las obras: *Os Ovos de Oiro* (pieza escolar en tres actos); *A Gata Borralheira* (pieza escolar en un acto) hayan sido pensadas para coro infantil y piano.

Otra obra a tener en consideración es la titulada *Bichos, Bichinhos e Bicharocos*, con ilustración de Júlio Pomar, con tres poemas de Sidónio Muralha⁹⁸⁹, musicados por Francine, publicado por primera vez en 1949. De este poeta Francine trabajará varios textos para canto lírico y piano, más concretamente composiciones académicas, entre los años 1916-1930, como por ejemplo: *Deus na Planície, O motivo da Planície, Sant'Ana, Poente*.

⁹⁸⁷ *A Voz do Operário*, Nº 2348, 1 de agosto de 1951, p. 3.

⁹⁸⁸ *O Século*, Nº 14.841, 9 de junio 1923, p.2; *O Século*, Nº 14.842, 10 de junio 1923, p.3.

⁹⁸⁹ Sidónio Muralha (1920-1982)- poeta que participó en el movimiento neorrealista portugués, donde suscribe en 1942 *Passagem de Nível* del «Nuevo Cancionero». Su estreno en la literatura infanto-juvenil fue con la obra *Bichos, bichinhos e Bicharocos*, con ilustraciones del pintor Julio Pomar y música de Francine Benoit. Ver Prado Coelho, Jacinto (Dir.), Ernesto Rodrigues (coord.), Pires Laranjeira e Viale Moutinho, *Diccionario de Literatura*, Lisboa: Porto: Figueirinhas, Vol.2, 2003, pp. 554.

A propósito de su publicación, Mário Dionísio⁹⁹⁰ en la revista *Vértice* publica una nota donde muestra la importancia de este trabajo junto con la pedagogía nacional ilustrada en las Facultades y manuales científicos:

«[...] Un poeta, un pintor y una compositora, de reconocido nivel y comprobado amor por la mejora de los bienes comunes, se dieron las manos para componer este “Bichos, Bichinhos e Bicharocos”, donde con rara felicidad, poesía, dibujo y música se complementan. El estilo fundamentalmente directo del poeta Muralha es un lenguaje posiblemente de éxito con los niños [...]»⁹⁹¹.

Del mismo autor es el comentario crítico en la revista *Arte*, subordinada al tema *Libros ilustrados*. Mario Dionisio subraya la importancia de la pintura y los poemas, reafirmando el impacto en la reunión de los tres colaboradores, un poeta, un pintor, una compositora:

«la música no entra en el texto (sobre el aspecto gráfico, es evidente) en un perfecto estilo de unidad»⁹⁹².

En el periódico, *A Voz do Operário*, es posible atestiguar la necesidad urgente de crear una biblioteca infantil. La prensa apunta unas pocas directrices educativas en el plano de la acción docente en Portugal, en la década de los cincuenta. Obsérvese, a título de ejemplo el poema y diseño, seguido de la pieza que le corresponde.

⁹⁹⁰ Mário Dionísio (1916-1993)- figura notable de la cultura portuguesa, su intervención está asociada a la pedagogía. Personaje que se dividió entre la pintura, poesía, creatividad y prosa. Su preocupación constante se dividió entre la divulgación y la transformación, lo que explica su aceptación de algunos cargos después del 25 de Abril del 1974. Estuvo ligado a las revistas: *Seara Nova*, *Vértice*, *Gazeta Musical* entre otras de divulgación cultural. Para más información consultar: Rosas, Fernando (Dir.) e J. M. Brandão de Brito (Dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Vol. I, Lisboa: Editora Bertrand, pp. 269 – 270.

⁹⁹¹ *Vértice*, N° 77, enero de 1950, pp. 51-52.

⁹⁹² Dionísio, Mário, «Libros Ilustrados» in *Arte (Boletín da Sociedade Nacional de Bellas Artes)*, Enero de 1941, N°1, pp.11-12.

«[...] en una tierra, como la nuestra, en que la Escuela no es, todavía, por regla, un recinto agradable, donde sea una alegría aprender, convivir con los compañeros, hablar con la maestra y recibir las enseñanzas de la profesora, alegría de tener tareas, manosear los libros, pegar en una u otra pieza [...] trabajar cantar con los compañeros canciones alegres y bellas»⁹⁹³.

Reproducción nº 60 - Libro: *Bichos, Bichinhos e Bicharocos*, 1959⁹⁹⁴.

Como ya se ha dicho la actividad coral ha desempeñado un papel muy relevante en su vida, habiendo utilizado la canción popular portuguesa arreglada, para sus grupos corales infantiles y de adultos, Francine se detiene en la afirmación de que:

«todo aquel que no pide a la música más, convertida en un simple pasatiempo sin esfuerzo intelectual, no logra el engrandecimiento y el perfeccionamiento de sus formulas»⁹⁹⁵.

⁹⁹³ A Voz do Operário, Nº 2329, 1 de enero de 1950, p.3.

⁹⁹⁴ Cfr. Muralha, Sidónio, Pomar, Júlio e Benoit, Francine, *Bichos, Bichinhos e Bicharocos*, Lisboa: Tipografia Garcia & Carvalho, Lda, pp. 9-10.

Más tarde, en 1965, por petición de la FCG, escribió una *Cantata Infantil*⁹⁹⁶ sobre un texto del *Cancionero de Almeida Garrett*⁹⁹⁷, *O Caçador e a Princesa*, que fue estrenada por un Coro Infantil creado por aquella institución, dirigido por Leonor Esteves y Olga Violante⁹⁹⁸, donde intervinieron músicos portugueses y que contó con la colaboración de la Orquesta Gulbenkian, no habiendo sido grabada, lo que hace imposible volver a escucharla, no obstante, *O Caçador e a Princesa* es una obra para voces infantiles, dedicada a los más jóvenes y ofrecida en concierto dos veces, Francine reveló su valía como compositora, inspirada en la recopilación de Almeida Garrett.

⁹⁹⁵ Benoit, Francine, «A Nossa Alegre Companhia» in *Ilustração*, N° 46, 16 de noviembre de 1927, p.23.

⁹⁹⁶ N de A. Esta obra tiene por título *O Caçador e a Princesa* fue encomendada por la FCG en 1966, un año después del Concurso de Composición, 1965. Está hecha para dos voces infantiles solistas, coro infantil, dos oboes, dos trompas, arpa y cuerdas, con texto del Cancionero Almeida Garrett.

⁹⁹⁷ El romancero se asume como raíz cultural profundamente portuguesa en una época en que este tipo de literatura tenía una importancia relativa. La primera vez que Garrett reunió una recopilación de romances populares data de 1924, siendo apenas en 1951 la edición definitiva del romancero, publicando el libro en dos tomos donde presenta la arquitectura del romancero que incluiría cinco li-bros. Según la opinión de Costa Días la unión del escritor a la literatura popular traduce un gusto inspirado en la desarticulación de las construcciones clásicas.

⁹⁹⁸ Sobre Olga Violante, Francine escribe el 29 de mayo de 1969, precisamente 5 días después de su muerte, un artículo titulado «*Olga Violante: Evocación y Homenaje*» y describe la como: «[...] un ser de humanismo, entera y activamente cambiado para bien, cerrado para mal que, sin embargo, su sólida inteligencia no podía ignorar. [...] Comprendía la revuelta en los otros e intentaba calmarla, sin retórica, sin agachar la cabeza; pero nunca se reveló por cuenta propia, que yo sepa. [...] Amiga incondicional de sus amigos, sería incapaz de ser enemiga de sus enemigos. [...] Formativamente feliz, Olga Violante conoció otra felicidad de ver sus méritos reconocidos y aprovechados, y al revés de esa felicidad, el desgaste de un organismo enfermizo, que se dió, sin nunca aceptar la derrota, sus múltiples tareas [...]. Esta es mi imagen de Olga Violante, que perdurará por mucho tiempo, en paralelo con el lugar que ocupó en este mundo, y que deja vacío». Doc. Mecnografiado, constituido por 2 fóllos, APMG.

Canto e redução de piano - O Caçador e a Princesa Letra para Vozes 7
 Para voz com 9 instrumentos " " humito 7
 " " quase trase

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It is titled 'O Caçador e a Princesa' and is for voice and piano. The score is written in a single system with three staves. The first staff is for the voice, and the second and third staves are for the piano. The music is in 6/8 time, as indicated by the '6/8' time signature. The tempo is marked 'Allegretto' (Allegretto). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations in Portuguese, such as 'Canto e redução de piano -', 'Letra para Vozes 7', 'Para voz com 9 instrumentos', and 'humito 7'. The score is divided into sections by double bar lines, and there are some markings like 'rel do' and 'vol. crit.'.

Facsímil IV - Caçador e a Princesa, canto y piano, Ms., APMG.

La correspondencia con Claudio Carneyro, compositor y pedagogo, testimonia la intención previa, ya en 1954, para realizar una cantata infantil:

«[...] Guardo el más admirado recuerdo de sus Piezas Infantiles, y creo, incluso, haberle sugerido que las orquestase. Sentí mucha satisfacción al saber que las había adaptado al Quinteto de viento. [...] La idea de una Cantata Infantil es cautivadora, y yo mismo tuve la idea de realizar algo así para la infancia, pero no lo realicé [...]»⁹⁹⁹.

De su estreno, en el Teatro Tivoli, João de Freitas Branco comenta sus impresiones, en el periódico *O Século*, empezando por apuntar el veto al que fue condenada, que según el crítico no tuvo justificación, dada la notable y destacada actividad de la compositora, en la vida musical portuguesa, considerando que esta obra revela que la autora poseía un gran talento en materia compositiva. Sobre la obra propiamente dicha la califica de obra:

«indudablemente moderna, con textura armónica y tímbrica se presenta muy transparente, [...] si bien el plan resultante de las voces quedó apagado con relación a la orquesta»¹⁰⁰⁰.

Lo cuál fue debido a la prematura formación del Coro Infantil, que contó con la colaboración de sus directoras.

El periódico *Diário de Notícias* festejó la iniciativa de la FCG y registró la buena recepción de la obra, confirmando el reconocimiento tan deseado por Francine Benoit:

«[...] sus intervenciones en la Cantata, al igual que la de los jóvenes, fueron musicalmente bien reveladoras de los cuidados depositados en su estructuración y en su preparación de la difícil página que interpretaron [...]»¹⁰⁰¹.

⁹⁹⁹ Carta autógrafa de Cláudio Carneyro a Francine Benoit, 6 de agosto de 1954, *P-Ln*-N33/412.

¹⁰⁰⁰ Branco, João de Freitas, *O Século*, Nº 30. 354, 15 de diciembre 1966, p. 4.

¹⁰⁰¹ *Diário de Notícias*, Nº 36.202, 16 de diciembre 1966, p. 6.

La ejecución de la orquesta, dirigida por Adrian Sunshine, fue descrita positivamente de buen rendimiento y calidad musical, con correspondencia formal y constructiva. Esta obra se encuadra dentro del interés siempre manifestada por Francine Benoit, en el plan pedagógico dotado de:

«contenido formal técnico e ideológico [...] que se puede vol-ver independiente y vivir en pleno arte fuera de las salas de conciertos»¹⁰⁰².

Ya en la *República*, Francine Benoit fue considerada como persona muy selectiva a la hora de encarar los trabajos musicales dando como:

«resultado una interesante obra, adaptada al ambiente al que se destinaba y demostrando que la compositora conocía su oficio»¹⁰⁰³.

Esta obra mereció la atención de João Cochofel, en el *Diário de Lisboa*, que destacó el desconocimiento (por parte del público) de la actividad creadora de Francine Benoit, enfocando la puntual participación femenina en la música nacional, tanto portuguesa como extranjera. La obra *Caçador e a Princesa*, es considerada como la culminación de la pedagogía musical de la autora, demostrando:

«[...] que la narrativa, estuvo a cargo del coro, tratado de forma simple, guarda en verdad, algo del carácter melódico de los romances portugueses, donde se intercalan las canciones de los protagonistas de la historia. De pronto, se escuchan las trompas que establecen discreto, pero bien definido, el ambiente de la caza. Y el tejido orquestal, de un fino matizado, diría femenino, si mis palabras no parecieran exageradas que a veces utiliza reminiscencias medievales [...]»¹⁰⁰⁴.

¹⁰⁰² *Diário de Notícias*, Nº 36.202, 16 de diciembre 1966, p. 6.

¹⁰⁰³ *República*, Nº s.i., 16 de diciembre 1966, p. 13.

¹⁰⁰⁴ Cochofel, João, *Diário de Lisboa*, Nº 15804, 16 de diciembre de 1966, p. 8.

Del poeta y su amigo José Gomes Ferreira, hay unas anotaciones en su Diário sobre las impresiones del *Caçador*:

«Me pareceó una partitura de orquestación sutil, buenos momentos de suavidad tímbrica y líneas delicadas. Necesito escucharla de nuevo, sin las preocupaciones pánicas de hoy esperando siempre que de repente todo fracase los niños [cantando] a la parte las niñas por otro y la orquesta, dismantelada detrás de ellos. Al final todo paso lo mejor posible [...] pero la elegancia de los niños perjudicó el éxito de la pieza. Convertido injustamente en un éxito de simpatía donde los aplausos de los padres se transformó en sonrisas complacientes, ocupándose más de sus hijos que de la obra en sí»¹⁰⁰⁵.

De la segunda audición, con fecha de 1967, integrada en el *Concierto Juventud Musical Portuguesa*, número 257, João de Freitas Branco comentó la importancia de la armonía y de la instrumentación, y la compositora dirigió palabras sobre la creación donde la obra *Caçador e a Princesa*, confirmando a la prensa «el valor de la composición y su aceptación por el público»¹⁰⁰⁶.

Reproducción nº 61 - Anverso y verso, Programa Musical 257º Concierto, JMP, Tivoli, 1967¹⁰⁰⁷.

¹⁰⁰⁵ Gomes Ferreira, José, *Música minha antiga companheira desde os ouvidos da infância*, Porto: Editora Campo das Letras, 2003, p.71.

¹⁰⁰⁶ *Diário de Notícias*, Nº 36.325, 21 de abril 1967, p. 6.

¹⁰⁰⁷ Programa Musical, 257º Concerto, 12ª da Temporada, *Orquestra de Câmara e Coro Infantil Gulbenkian*, Adrian Sunshine (maestro), João de Freitas Branco (apresentação), Teatro Tivoli, Lisboa: Imprensa Africana, Lda, 1967.

En definitiva, el repertorio infantil fue para consumo inmediato e inédito, del resto de su música se desconoce su paradero. Únase, a estos datos, que los arreglos realizados para los distintos grupos corales, o infantiles, no constan en ninguno de los archivos, por considerar que se trató de música para servir de lecciones para niños. Como ella insistió:

«he dado de mí lo que podía, he enseñado lo que sabía y transmití lo que me era posible»¹⁰⁰⁸.

De esta forma, resume su postura en la enseñanza para niños.

5. 3. Relación de Obras

En este apartado ofrecemos un listado de obras musicales de Francine Benoit, realizado a base de todas las noticias y documentos que hemos podido recoger en los distintos archivos. Así, optamos por una organización cronológica, subdividida por categorías:

A.- Música Vocal

B.- Música para Instrumentos

C.- Música de Cámara

D.- Música Orquestal

¹⁰⁰⁸ *Diário de Notícias*, 28 de enero de 1990.

Estos campos están identificados según los siguientes criterios, contemplando en cada obra el archivo cuando se ha podido documentar.

- 1.- Si la obra está firmada o no
- 2.- El tipo de instrumentación y voces (cuando las haya)
- 3.- Autor del texto/versos (si lo hubiera) y dedicatoria (cuando existe)
- 4.- Lugar de la primera ejecución e intérprete
- 5.- Fecha
- 6.- Movimientos
- 7.- Indicaciones de la autora en el manuscrito
- 8.- Observaciones.
- 9.- Contenido de las piezas, otros títulos

Esta relación de obras ha podido ser realizada con los fondos del *P-Ln* (Biblioteca Nacional de Lisboa), en la cual, a su vez, se encuentran los documentos que pertenecieron al IPPC (Instituto portugués de Patrimonio Cultural), así como las que están en archivos particulares.

Cuando no tenemos manuscritos originales se ha realizado el cuadro cronológico basándonos en las distintas informaciones que tratan sobre la presentación pública de algunas obras, así como en publicaciones que comentan el estreno. Estando indicadas con (*), no correspondiendo necesariamente, al año en el cual fue compuesta la obra señalada.

A – MÚSICA VOCAL

Nocturne

- 1.- Ms. firmado
- 2.- Instrumentación para piano y canto
- 3.- Texto de Henri de Réginier
- 4.- Ejec. en el CNL, por las intérpretes Sara de Sousa y Francine Benoit
- 5.- Fecha: 23 de Marzo de 1917
- 6.- Consta de un movimiento
- 7.- Al final del Ms. la autora anota: *Lisbonne- Septembre-Octobre -1916*
- 8.- Pieza escrita para el Curso de Armonía y Composición, CNL
- 9.- [---]

AAM – Reg. N° 2387/95

Deus na Planície op. 1 n° 1

- 1.- Ms. firmado
- 2.- Instrumentación para piano y canto
- 3.- Texto de António Sardinha
- 4.- Ejecutada en el CNL, por las intérpretes Lúcia Cutileiro y Francine Benoit
- 5.- Fecha: 1917
- 6.- Consta de un movimiento
- 7.- Al final del Ms. la autora anota: *Lisbonne-Janvier-1916.*
- 8.- [---]
- 9.- [---]

AAM – Reg. N° 2384/95

Deus na Planície

- 1.- Ms. firmado
- 2.- Instrumentación para piano y canto
- 3.- Texto de António Sardinha
- 4.- Ejecutada en el [CNL]
- 5.- s.f.
- 6.- Consta de un movimiento
- 7.- Al final del Ms. la autora anota: *Composición de Enero de 1916 revisión de Octubre de 1925*. En la p. [1] tiene también orquestación que está en el departamento de Musicología del IPPC.
- 8.- [---]
- 9.- [---]

P-Ln- M. Ms. 4 //95-1

Deus na Planície

- 1.- Ms. firmado
- 2.- Instrumentación para orquesta y canto
- 3.- Texto de António Sardinha
- 4.- s. i.
- 5.- s.f.
- 6.- Consta de un movimiento
- 7.- En la p. [1] del Ms. la autora anota: *Deus na Planície, Francine (canto y orquesta)*.
- 8.- [---]
- 9.- [---]

P-Ln- M. Ms.4//95-2

Santa'Ana

- 1.- Ms. firmado
- 2.- Instrumentación para canto, arpa y piano
- 3.- Texto de António Sardinha
- 4.- Ejecutada en el CNL, por las intérpretes Arminda Correia, Cecília Borba y Francine Benoit
- 5.- Fecha: Marzo de 1928
- 6.- Consta de un movimiento
- 7.- En la p. [1] del Ms. la autora anota: *Francine Benoit 1917-1928*
- 8.- Observaciones: Obra grabada, London: Columbia Gramophone Co. Ltd, 1930.
- 9.- [---]

AAM – Biblioteca Arminda Correia, 1999.

Poente

- 1.- Ms. desconocido
- 2.- Interpretación para piano y canto
- 3.- Texto de António Sardinha
- 4.- s.i.
- 5.- Fecha: 1917
- 6.- s.i.
- 7.- s.i.
- 8.- Observaciones: Información dada en el catálogo del IPPC.
- 9.- [---]

O motivo da Planície op. 1 nº 2

- 1.- Ms. firmado
- 2.- Instrumentación para piano y canto
- 3.- Texto de António Sardinha
- 4.- s.i.
- 5.- s.f.
- 6.- Consta de un movimiento
- 7.- En la p. [1] del Ms. la autora anota: *Epopeya da Planície*. En la p. [3] *un peu trop incoherent*. Al final del Ms.: *Francine Benoit, Lisbonne, 1917*.
- 8.- [---]
- 9.- [---]

AAM – Reg. Nº 2386/95

Canção de embalar

- 1.- Ms. desconocido
- 2.- Instrumentación para piano y canto
- 3.- Texto desconocido
- 4.- s.i.
- 5.- Fecha: 1921
- 6.- Consta de un movimiento
- 7.- [---]
- 8.- Información dada en el Catalogo del IPPC. Canción ejecutada en la Audición de discípulos de Campos Coelho en 12 de Julio de 1952.
- 9.- [---]

AAM – Reg. Nº 2387/95

*Os Ovos de Ouro**

- 1.- Ms. desconocido
- 2.- Instrumentación para coro infantil y piano
- 3.- Texto de César Porto
- 4.- Ejecutada en la Escuela Oficina N° 1
- 5.- Fecha: 1921
- 6.- Consta de 3 actos.
- 7.- s.i.
- 8.- Observaciones: Pieza registrada en la Sociedad de Autores
T- 045547843-9, T-045547223-7. Las piezas: *O rodopio* y *O barquinho* fueron grabadas por AAM, *Loik*, Lisboa, 1996.
- 9.- Contenido: *O Rodopio**, *A Primavera*, *O Barquinho**, *O drama da Violeta*.

*A Gata Borralheira**

- 1.- Partitura desconocida
- 2.- Instrumentación para Coro infantil y piano
- 3.- Texto de César Porto
- 4.- Ejecutada en la Escuela Oficina N° 1
- 5.- Fecha: Junio de 1923
- 6.- Consta de un 1 acto
- 7.- s.i.
- 8.- Observaciones: Información dada en el catálogo del IPPC.
- 9.- Contenido: *Os Cavalinhos de pau*

A Formiga e a Cigarra*

- 1.- Partitura editada
- 2.- Instrumentación para oro infantil y piano
- 3.- Texto de Adolfo Lima, César Porto
- 4.- Ejecutada en la Escuela Oficina N° 1
- 5.- Fecha: 1925
- 6.- Consta de un acto
- 7.- s.i.
- 8.- Observaciones: Edição Lisboa: Editora Fluminense Lda, 1926.
- 9.- Contenido: n°1- [Sinfonia], n° 2 - *Hino à flor*, n° 3 - *Os Besoiros* [I], n° 4 - *Os Besoiros* [II], n° 5 - *Os Besoiros* [III], n° 6 - *Os Besoiros* [IV], n° 7 - *A Cigarra* [I], n° 8 - *A Cigarra* [II], n° 9 - *A Cigarra* [III], n° 10 - *A Cigarra* [IV], n° 11 - *Guerra à Formiga* (recitativo) - voz de la floresta, n° 12 - *Guerra à Formiga*, n° 13 - *Hino à Vida Bela*, n° 14 - *Final* [I], n° 15 - *Final* [II], n° 16 - *Final* [III].

P-Ln – L. 25765//14 P.

*Para a Juventude cantar e pular**

- 1.- Partitura editada
- 2.- Instrumentación para coro infantil y piano
- 3.- Texto de César Porto
- 4.- Ejecutada en la [Escuela Oficina nº 1]
- 5.- Fecha: 1926
- 6.- s.i.
- 7.- s.i.
- 8.- [---]
- 9.- Contenido: I - *A Vida Bela*, II - *O Rodopio*, III- *Hino à Flor*, IV- *A Primavera*, V - *Os Cavalinhos de Pau*, VI - *O Barquinho*, VII - *O Drama da Violeta*.

*Cantilena*¹⁰⁰⁹

- 1.- Ms. firmado
- 2.- Instrumentación para piano y canto
- 3.- Francine Benoit
- 4.- Ejecutada en el CNL (organización de la Sociedade Nacional de Música de Cámara), interpretadas por Arminda Correia, Cecília Borba y Francine Benoit
- 5.- Fecha: Marzo de 1928
- 6.- Consta de un movimiento
- 7.- Al final del Ms. la autora anota: *Francine, texto de 1925 (o 26), música de 1928 (?)*.
- 8.- [---]
- 9.- [---]

P-Ln-N33/1035

¹⁰⁰⁹ N de A. *Cantilena e Cantilena ao menino* son la misma pieza musical, identificada en el programa musical de 27 enero de 1930.

*Deux Stances*¹⁰¹⁰

- 1.- Partitura desconocida
- 2.- Instrumentación para piano, arpa y canto
- 3.- Texto de Omar Khayyam
- 4.- Ejecutada en el CNL, por las intérpretes Arminda Correia, Cecília Borba y Francine Benoit
- 5.- Fecha: Marzo de 1928
- 6.- Consta de un movimiento.
- 7.- [...]
- 8.- Observaciones: Información dada en el catálogo del IPPC.
- 9.- [...]

Tonadilha da gota de água

- 1.- Ms. firmado
- 2.- Instrumentación para piano y canto
- 3.- Texto de Augusto Gil
- 4.- s.i.
- 5.- s.f.
- 6.- Consta de un movimiento
- 7.- Al final del Ms. la autora anota: *Francine, De 1932 – Vila Céu. Retoques Lisboa 1938.*
- 8.- [...]
- 9.- [...]

AMM

¹⁰¹⁰ N de A. *Deux Stances* y *Deux Nouvelles Stances* pueden ser la misma obra dado que surgen identificadas, en el catálogo del IPPC con el mismo lugar de estreno, fecha y intérpretes. No obstante no es posible su confirmación por no se conocieren los originales.

- 1.- Partitura editada
- 2.- Instrumentación para piano y canto
- 3.- Texto de I- João Rodrigues de Castello Branco, II- António Sardinha, III- António Nobre. La primera obra fue dedicada a Gabriela Monjardino, la segunda Arminda Correia y el filho de António Sardinha que le había muerto, 1919-1929, y la tercera a Maria do Céu Fonseca y Dória.
- 4.- s.i.
- 5.- s.f.
- 6.- s.i.
- 7.- [...]
- 8.- Observaciones: La canción I - *Partiando-se* tuvo una ejecución el 20 de Junio 1939, Lisboa - Noche Imperial, en el Teatro Trindade, interpretada por Celeste Mota (canto) y Campos Coelho (piano)¹⁰¹¹.
- 9.- Contenido: I- *Partindo-se (Canção do século XV)*, versión original para cuarteto de cuerdas, II – *Queixa*¹⁰¹², versión original para arpa, III – *Falla ao coração*¹⁰¹³, 1930-31.

P-Ln-M. Ms./93-2

P-Ln-M. Ms./93-1

¹⁰¹¹ Leiria, César, *Arquivo Musical português, Ano 1939*, Lisboa: edições Sassetti, 1940, p. 141.

¹⁰¹² N de A. Esta obra tiene una versión ms para canto y arpa. *P-Ln-M. Ms./93-2* y otra para canto y piano. *P-Ln-M. Ms./93-1*. Fue publicada en la revista *Música*, N° 4, Mayo de 1931, y presentada en 27 de Enero de 1930 en el CNL. AIHE: ct: 1035.

¹⁰¹³ La obra musical *Falla ao Coração* tiene una versión para Francisco Loureiro Diniz, interpretada en la Tarde Cultural de homenaje a António Nobre, 27 de Diciembre 1967. *P-Ln-M. Ms4/92*.

- 1.- Ms. firmado
- 2.- Instrumentación para piano y canto
- 3.- Texto de Eugénio de Castro extraídas de la obra: *Horas*. Obra ded. a Maria Palmira Tito de Morais
- 4.- Ejecutada en la AAML, por las intérpretes Arminda Correia, Francine Benoit, 16º Concierto SONATA
- 5.- Fecha: 30 de Junio 1945.
- 6.- Consta de un movimiento
- 7.- Al final del Ms. la autora anota: *Coimbra, "Vila Céu". 20 de Outubro de 1935-23 de Agosto de 1936*. En la p. [1] *Os lobos (pelas landes, à noite)*, versos de Eugénio de Castro, Música de Francine Benoit (1935/36), Lisboa, Soprano o tenor y piano. Al final del Ms.: versos en portugués y francés.
- 8.- Observaciones: Obra ejecutada en el CNL, por Maria Adelaide Robert y Eduardo Simões, 1 de Mayo de 1947.
- 9.- [---]

AAM- Reg. nº 2385/95

Fim de festa

- 1.- Partitura desconocida
- 2.- Instrumentación para piano y canto
- 3.- Texto de António de Sousa.
- 4.- Ejecutada en el CNL
- 5.- s.f.
- 6.- Consta de [un movimiento]
- 7.- Observaciones: Información dada en el catálogo del IPPC
- 8.- [---]
- 9.- [...]

Canção

- 1.- Partitura desconocida
- 2.- Instrumentación para piano y canto
- 3.- Texto de Eugénio de Castro
- 4.- s.i.
- 5.- Fecha: 1945
- 6.- Consta de [un movimiento]
- 7.- s.i.
- 8.- Información dada en el catálogo del IPPC
- 9.- [---]

Cinco Canções Portuguesas

- 1.- Ms. Autógrafo firmado
- 2.- Instrumentación para piano y canto
- 3.- Texto de I- Afonso Lopes Vieira, II-III- Augusto Gil, IV- V- Afonso Duarte
- 4.- Ejecutada en Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, en el ámbito de los conciertos *SONATA*, Arminda Correia y Francine Benoit.
- 5.- Fecha: 1944
- 6.- [---]
- 7.- [---]
- 8.- [---]
- 9.- Contenido: I - *O Búzio*, II - *Cinturinhas da Murtosa* (3 Ms.), Na p. [1] I - *Setembro de 1943*, En el final II - *Composto no Monte da Saudade, Setembro de 1943*. En la p. [1] 1943-44. III - *Quando eu morrer*, 1943, IV - *Desgarradas* (2 Ms.), 1943-44, En el final: *Monte da Saudade, 6 de Outubro de 1943*, V - *Elegia do Cavador*, en el final: *Lisboa, fim de Outubro de 1943*.

AMM-2393/95-2385/95-2385/95

2381/95-20915-232/95

B – MÚSICA PARA INSTRUMENTO

Cantares de Cá

- 1.- Partitura editada
- 2.- Instrumentación para Piano
- 3.- Obra dedicada a Georgina Nemésio
- 4.- Ejecutada en el CNL, por la intérprete Francine Benoit.
- 5.- s.i.
- 6.- s.i.
- 7.- s.i.
- 8.- Observaciones: Obra com versão para banda de Joaquim Fernandes Fão¹⁰¹⁴. Edición: Lisboa, Valentim de Carvalho, 1930. Obra ejecutada el 4 de Junio de 1939, Sindicato de Músicos Lisboa, por: Maria do Carmo P. Pinho de Araújo¹⁰¹⁵. También tuvo una ejecución en la Emisora Nacional el 30 de Agosto de 1940 por Orquídea Quartin¹⁰¹⁶. Obra ejec. el 19 de Noviembre de 1961, Concierto gratuito promovido por la Cámara Municipal de Lisboa.
- 9.- Contenido: I - *Ao Desafio*, II - *Dança e descante*, III - *Canção de embalar*.

P-Ln- M. P. 1190//10

¹⁰¹⁴ Obra interpretada por la Banda Nacional Republicana, Lisboa: Pavilhão dos Desportos, 19 de Novembro de 1961.

¹⁰¹⁵ Leiria, César, *Arquivo Musical português, Ano 1939*, Lisboa: edições Sasseti, 1940, p. 58.

¹⁰¹⁶ Leiria, César, *Arquivo Musical português, Ano 1940*, Lisboa: edições Sasseti, 1941, p. 201.

Variações sobre um tema original

- 1.- Partitura desconocida
- 2.- Instrumentación para Piano
- 3.- s.i.
- 4.- Ejecutada en el CNL, Francine Benoit
- 5.- Fecha: 1930
- 6.- s.i.
- 7.- s.i.
- 8.- Observaciones: Información dada en el catálogo del IPPC.
- 9.- s.i.

Dança do Cativoiro

- 1.- Partitura editada
- 2.- Instrumentación para arpa
- 3.- s.i.
- 4.- Ejecutada por Cecília Borba
- 5.- 1930
- 6.- s.i.
- 7.- s.i.
- 8.- Edições CAECILA, copyright de Fausto Dias, 2002. Esta pieza tiene versión para piano, archivo particular de Fausto Dias.
- 9.- [---]

- 1.- Ms. firmado
- 2.- Instrumentación para Piano (versión de las piezas nº 1, 4, 5, 6, 7 para cuarteto de viento)
- 3.- s.i.
- 4.- Ejecutada en la UNP
- 5.- Fecha: 1939
- 6.- s.i.
- 7.- Al final del Ms. la autora anota: de la pieza nº 2: *Francine, Vila Céu, 27 de Setembro, 1938*. Al final del Ms. de la pieza nº3: *Vila Céu, Fim de Setembro, 1938*. Al final del Ms. de la pieza nº 5: *Lisboa, 22 [Setiembre]*. Al final del Ms. de la pieza nº 6: *Lisboa, Novembro – Primeiros dias de Dezembro, 1938*. Al final del Ms. de la pieza nº 8: *Lisboa-Inverno*. Al final del Ms. de la pieza nº 9: *Lisboa, Abril, 1939*.
- 8.- En 1939, en la AAML¹⁰¹⁷, integrado en el 430º Festival de Música Portuguesa, se registraba la exhibición de tres piezas infantiles de la autora: *O menino irrequieto, doetinho* y *O futuro campeão*, proyecto embrionario de lo que serían las *9 Peças*, también interpretadas por Maria da Graça Amado da Cunha.
- *Cabeça de Vento*, 8 de Agosto 1939, Salón de Actos de la Facultad de Letras de la Universidad Coimbra, por el pianista Jorge Croner de Vasconcelos, integrada en una conferencia de Mário Sampayo Ribeiro, su-bordinada al título: *Panorama Musical Português*¹⁰¹⁸; Salón Nobre Ateneu, Porto en 26 de Marzo de 1940¹⁰¹⁹; 4 de Enero de 1942, integrada en los *Recitales de Primavera*, Arminda Correia, y Nella Maissa¹⁰²⁰.

¹⁰¹⁷ Leiria, César, *Arquivo Musical Português*, Ano 1939, Lisboa: Edições Sasseti, 1940, pp. 47-48.

¹⁰¹⁸ Leiria, César, *Arquivo Musical português*, Ano 1939, Lisboa: Edições Sasseti, 1940, p. 91.

¹⁰¹⁹ *Op. Cit.*, Ano 1941, p. 56.

¹⁰²⁰ *Op. Cit.*, Ano 1942, Lisboa: Edições Sasseti, 1943, p. 123.

- *9 Peças Infantis*: 5 de Septiembre de 1942, por Maria da Graça Amado da Cunha¹⁰²¹, 2 de Abril 1944 en el Salón de *O Século* (5º Concerto SONATA), Maria da Graça Amado da Cunha.

- 9.- Contenido: Nº 1 - *Uma menina séria e teimosa* (2 Ms.), Nº 2 - *Um menino irrequieto e falador* (2 Ms.), Nº 3 - *A Doetinha* (2 Ms.), Nº 4 - *O pequeno implicante*, Nº 5 - *Cabecinha de vento*, Nº 6 - *A preguiçosa* (2 Ms.), Nº 7 - *O menino do box*, Nº 8 - *O amiguinho dos pardais*, Nº 9 - *A devaneadora*.

Sonatina

- 1.- Ms. firmado
- 2.- Instrumentación para piano
- 3.- Obra dedicada Maria Vitória Pacheco Quintas y Conchita Valverde
- 4.- s.i.
- 5.- Fecha: 1944¹⁰²²
- 6.- s.i.
- 7.- s.i.
- 8.- Observaciones: AAML.
- 9.- Contenido: I - *Entrada-moderato*, II - *Melodia larghetto*, III - *Dança allegro molto mesurat*.

¹⁰²¹ *Op. Cit*, Ano 1942, Lisboa: Edições Sasseti, 1943, p. 119.

¹⁰²² Executada por Francisco Monteiro, Famalicão, 1994.

C – MÚSICA DE CÁMARA

6 Pequenos Quartetos

- 1.- Ms. firmado
- 2.- Instrumentación para dos violines, viola e violonchelo.
- 3.- Ejecutada en el [CNL]
- 4.- Fecha: 1917
- 5.- Consta de un movimiento en cada pieza
- 6.- s.i.
- 7.- La autora anota: En la p. [1] del cuarteto nº 1: *8 de Agosto de 1916*, en la p. [1] del cuarteto nº 2: *18 de Agosto de 1916, tema original*, en la p. [1] del cuarteto nº 3: *24 de Agosto de 1916*, en la p. [1] del cuarteto nº 4: *começado em 6 de Setembro de 1916*. Al final del Ms.: *21 de Setembro de 1916*, en la p. [1] del cuarteto nº 5: *25 de Setembro de 1916*, En la p. [1] del cuarteto nº 6: *7 de Outubro de 1916*.
- 8.- Observaciones: AAML.
- 9.- Contenido: I - *Quartteto em dó Maior (académico)*, II - *Quartteto em Si bemol Maior (livre)*, III - *Quartteto em fá M. (académico)*, IV – *The-ma desenvolvido em fá menor (académico)*, V - *Quartteto em si b Maior*, VI - *Quartteto em sol Maior (académico)*.

AAM- Reg. nº 2406/95-2407/95
2408/95-2409/95-2410/95-2411/95

Ámen (Balada)

- 1.- Autógrafo firmado
- 2.- Instrumentación para canto, viola, violonchelo y arpa
- 3.- Texto de Francine Benoit
- 4.- Ejecutada en el CNL, por las intérpretes Arminda Correia, Cecília Borba, Fausto Caldeira y João Passos
- 5.- Fecha: 1930
- 6.- Consta de un movimiento
- 7.- Al final del Ms. la autora anota: *esboço de 1927-1929*.
- 8.- Observaciones: AAML.

P-Ln- M. Ms. 4//98

Canção do século XV

- 1.- Partitura desconocida
- 2.- Instrumentación para canto, cuarteto de cuerdas (Versión publicada para piano - *Partindo-se*).
- 3.- Texto de João Rodrigues de Castelo Branco
- 4.- Ejecutada en el CNL, por las intérpretes Arminda Correia, Maria da Luz Antunes y António Rodrigues, Fausto Caldeira y João Passos,
- 5.- Fecha: 1930
- 6.- Consta de un movimiento
- 7.- s.i.
- 8.- Edição: *Três Canções Tristes*, Lisboa: Valentim de Carvalho, 1932.
Obra grabada, London: Columbia Gramophone Co Ltd, 1930.
- 9.- [---]

Andante: evocação ao soberbo templo da «Batalha»

- 1.- Partitura desconocida
- 2.- Instrumentación para piano, cuarteto de cuerdas
- 3.- s.i.
- 4.- Ejecutada en el CNL, por las intérpretes Francine Benoit, Maria da Luz Antunes, António Rodrigues, Fausto Caldeira y João Passos
- 5.- 1930
- 6.- s.i.
- 7.- s.i.
- 8.- Observaciones: Información dada en el catálogo del IPPC.
- 9.- [---]

Peças para quarteto de cordas

- 1.- Ms. firmado
- 2.- Instrumentación para violines I-II, viola, violonchelo.
- 3.- s.i.
- 4.- s.i.
- 5.- s.f.
- 6.- s.i.
- 7.- Al final del I movimiento del Ms. la autora anota: *Lisboa-1940*. Al final del II movimiento del Ms.: “*Vila Céu*”-1939, *Lisboa-1940*.
- 8.- Observaciones: Información dada en el catálogo del IPPC.
- 9.- Contenido: I- *Preludio para uma Fuga sobre um tema dado*, II- *Fuga sobre um tema dado*

AAM

- 1.- Ms. firmado
- 2.- Instrumentación para violín y piano (partitura y partes)
- 3.- s.i.
- 4.- Ejecutada en la Sociedad Nacional de Bellas Artes, por los intérpretes Silva Pereira y Francine Benoit, ámbito de los conciertos *SONATA*
- 5.- Fecha: 2 de Noviembre de 1945.
- 6.- Consta de tres movimientos
- 7.- Al final del Ms. la autora anota: *1945, Francine Benoit, Praça do Brasil, 4, 2º, Lisboa-Portugal*
- 8.- Observaciones: Salón de Fiestas *O Século* (25º Concerto), 1 de Julio 1946, Silva Pereira y Francine Benoit; Salón de Fiestas *O Século* (26º Concerto), 12 de Noviembre 1946, Silva Pereira y Francine Benoit, movimientos: *Moderato* y *Non troppo vivo*¹⁰²³.
- 9.- Contenido: *I - Moderato e justo, II - Non troppo vivo, III - Adagio, IV - Allegro.*

AAM

¹⁰²³ Cfr. Año de 1945-46, Lisboa: Edições Sasseti, 1947, pp. 329-330.

Ritorno Sentimental

- 1.- Partitura desconocida
- 2.- Instrumentación para dos pianos
- 3.- Obra dedicada a [Maria Albina Cochofel]
- 4.- Ejecutada en el CNL, por los intérpretes Varela Cid y Campos Coelho
- 5.- Fecha: 28 de Noviembre de 1949
- 6.- s.i.
- 7.- s.i.
- 8.- Observaciones: Boletín del Conservatorio Nacional, 1949.
- 9.- [---]

Humoresca Militar

- 1.- Partitura desconocida
- 2.- Instrumentación para dos pianos
- 3.- Obra dedicada a [Maria Albina Cochofel]
- 4.- Ejecutada en el CNL, por los intérpretes Varela Cid y Campos Coelho
- 5.- Fecha: 28 de Noviembre de 1949
- 6.- s.i.
- 7.- s.i.
- 8.- Observaciones: Boletín del Conservatorio Nacional, 1949.
- 9.- [---]

Peças Infantis

- 1.- Autógrafo firmado
- 2.- Instrumentación para quinteto de viento: flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot
- 3.- s.i.
- 4.- s.i.
- 5.- [1954]
- 6.- s.i.
- 7.- s.i.
- 8.- Observaciones: AAML.
- 9.- Contenido: N°1 - *Uma menina séria e teimosa* , N°2 - *O pequeno implicante*, N° 3 - *Cabecinha de vento*, N° 4 - *A preguiçosa*, N° 5 - *O menino do box*.

AAM- 2402/95 – 2403/95 – 2404/95- 2405/95

Concertino para mão esquerda

- 1.- Ms. firmado
- 2.- Instrumentación para piano y arpa
- 3.- s.i.
- 4.- s.i.
- 5.- s.f.
- 6.- s.i.
- 7.- En el final del Ms. la autora anota: *Lisboa, Junho de 1981*
- 8.- Observaciones: Archivo particular de Madalena Gomes.
- 9.- [---]

APMG

Pingas de chuva

- 1.- Ms. firmado
- 2.- Instrumentación para canto, flauta dulce y contrabajo
- 3.- Texto de Adolfo Casais Monteiro
- 4.- Ejecutada en Casa do Alentejo, interpretadas por Susana Teixeira, Ilca Leão, Fernando Flores
- 5.- Fecha: 1983
- 6.- s.i.
- 7.- s.i.
- 8.- Partitura y partes cedida por el profesor Fernando Flores
- 9.- [---]

D – MÚSICA PARA ORQUESTA

Partita

- 1.- Ms. firmado
- 2.- Instrumentación para orquesta de cámara (Partitura y partes)
- 4.- Ejecutada en el Teatro Politeama, Orquesta Filarmónica de Lisboa, Ivo Cruz
- 5.- Fecha: 30 de Marzo 1938
- 6.- Consta de cuatro movimientos
- 7.- En el Ms. la autora anota: *Divertimento*, en la p. [1]: *Teatro Nacional, Frederico de Freitas, 6 de Mayo de 1938*. Al final del I movimiento del Ms.: *Fim de 1934, “Vila Céu”, orquestração de Janeiro de 1935, Lisboa*. Al final del II movimiento del Ms.: *Orquestração de Janeiro de 1935*. Al final del III movimiento del Ms.: *Orquestração de Jan. Fe-vereiro 1935. I- Prelúdio (2ª versión) – Andante – Final-Prelúdio (3º versão)*, al final del Ms.: *esta instrumentação e uns retoques, 28 de Junho 1953*. En las partes de las 1ª/2ª violas y violonchelos, en el final: *Porto, 1953*. En la parte del clarinete en sib, en el final: *1ª audição mundial no Porto aos 14-8-1953, Teatro Sá da Bandeira, Orquestra Sinfónica do Porto. A. Costa Santos*.
- 8.- Observaciones: existe una reducción para piano, AAML.
- 9.- Contenido: *Prelúdio* (1ª versión), II - *Divertimento*, III - *Andante*, IV - *Final*.

AAM- 2112/95 – 2113/95

Concerto para piano e orchestra

- 1.- Ms. firmado: Bárbara Catarina
- 2.- Instrumentación para piano y orquesta
- 3.- s.i.
- 4.- s.i.
- 5.- s.f.
- 7.- En la p. [1] la autora anota: *Lisboa, 1940-1942*
- 8.- Observaciones: Información dada en el catálogo del IPPC.
- 9.- Contenido: *I - Moderato, II - Vivo assai, III - Molto lento, IV - Allegro.*

AAM

Fantasia-Suite

- 1.- Ms. firmado: Serena.
- 2.- Instrumentación para orquesta de cámara
- 3.- s.i.
- 4.- Ejecutada en el *XI Festival Gulbenkian de Música*, Tivoli
- 5.- Fecha: 31 de Mayo 1967
- 6.- Consta de cuatro movimientos
- 7.- Al final del Ms. la autora anota: *Francine Benoit aliás Serena, Lisboa, 3 de Novembro 1966.*
- 8.- Observaciones: Identificación del Concierto según datos de la FCG.
- 9.- Contenido: *I - Tempos Compostos, II - Muito lento, III – Bem Ritmado, IV- Cegarrega e Epilogo.*

FCG – Reg. 2484

- 1.- Partitura
- 2.- Instrumentación para viola solista y orquesta de Cámara.
- 3.- Dedicada a Ana Bela Chaves
- 4.- Ejecutada en la Aula Magna de la Reitoria de la Universidad Clásica, bajo la dirección de Álvaro Salazar, por la intérprete Ana Bela Chaves
- 5.- Fecha: 11 de Marzo 1979
- 6.- s.i.
- 7.- s.i.
- 8.- Observaciones: Obra encargada por la Secretaría de Estado de la Cultura. APMG.
- 9.- Contenido: *Moderato*.

AAM

- 1.- Ms. firmado
- 2.- Instrumentación para voces infantiles y orquesta da cámara (partitura y partes)
- 3.- Texto de Almeida Garrett. Ded. Jorge Cutileiro.
- 4.- Ejecutada en el Tivoli, Orquesta de Cámara Gulbenkian bajo la dirección Andrian Sunshine,
- 5.- Fecha: 19 de Abril de 1967
- 6.- Consta de un movimiento
- 7.- Al inicio del Ms.: *Cantata infantil para Vozes de niños y orquesta de cámara, texto del Romancero de Almeida Garrett*
- 8.- Audición integrada en el 257º Festival JMP, con presentación de João Freitas Branco. Identificación del Concierto según datos de la FCG. Pieza premiada en el Concurso de Composición 1965. Esta obra tuvo una segunda ejecución en 14 de Diciembre 1966 en el Teatro Tivoli.
- 9.- Contenido: *Voces solistas, recitante- Princesa y Caçador.*

FCG – Reg. 148-37

**6. COMENTARIO ANALÍTICO:
PLANO FORMAL Y NATURALEZA
DE LAS OBRAS**

6. COMENTARIO ANALÍTICO: PLANO FORMAL Y NATURALEZA DE LAS OBRAS

En este capítulo pretendemos ofrecer una visión amplia de las composiciones de Francine Benoit que, como se ha dicho, tuvieron mayor importancia para ella, a pesar de que la compositora nunca valoró suficientemente sus propias obras, y después de su muerte no volvieron a ser escuchadas, por lo que podemos asegurar que quedaron en el olvido.

A la hora de realizar el análisis se ha optado por tomar un ejemplo de cada género musical cultivado por la autora: Cantata-Infantil, Teatro Infantil, Música Vocal (voces infantiles y voces líricas), Música para Instrumentos, Música de Cámara y Música para Orquesta.

De todas las obras disponibles hemos decidido analizar la primera de cada género, cuando haya más de una; en el caso de las voces infantiles se han elegido tres obras por tratarse de una colección dividida en tres grupos; en la categoría de Música para Instrumentos fue analizada la tercera y no la primera como hemos venido indicando pues, de las tres piezas del libro, *Cantares de Cá*, por ser la única obra publicada para piano solo, con fecha de 1930 y por presentar una mayor riqueza formal.

De este modo, las obras que se analizan son:

- **Cantata Infantil** (1966) - dado que es la única obra de la autora en éste género¹⁰²⁴, analizaremos la *Introducción*.

¹⁰²⁴ En la obra *Caçador e Princesa* las trompas crearon algunas dudas y ambigüedades en su transcripción. Así se optó por transcurrirlas para trompa en fa y no en do como se pensaría.

- **Teatro Infantil** (1950) - en este grupo la obra a estudiar es la titulada *A Cigarra y Formiga* por tratarse, igual que la anterior, de la única obra teatral publicada de la autora.
- **Música Vocal** - en este caso se han escogido cuatro obras: una para voces líricas *Tres Canciones Tristes*, publicada en 1932; y tres para voces infantiles, pertenecientes a colectáneas distintas pero incluidas en el álbum *para a Juventude Cantar y Pular*. Así tomaremos como ejemplo la obra: *Hino à Flor* (de la colección *A Cigarra e Formiga*); *A Primavera* (de la obra *Os Ovos de Ouro*) y *Os cavallinhos de pau* (de la pieza escolar *A Gata Borralheira*).
- **Música para Instrumento** - se trabaja la obra *Partindo-se* perteneciente a la colección *Cantares de Cá*.
- **Música de Cámara** - se optó por observar el ciclo de *6 Pequenos Quartetos* (1916) por constituir un importante documento de juventud, de cuando fue alumna del Conservatorio Nacional de Música de Lisboa.
- **Música Orquestal** - nos inclinamos por el estudio de la *Fantasia-Suite*, dado que esta obra fue galardonada con el Premio de Composición FCG en 1965.

Es decir, en este capítulo se pretende dar una visión del plano formal, génesis y naturaleza de las obras, así como rescatar los estrenos y repercusiones que dichas composiciones tuvieron en la sociedad portuguesa. Para mayor claridad se ha realizado un cuadro con toda la información que se ha podido obtener sobre las obras estudiadas al inicio de cada análisis. Algunas de las partituras que presentamos en el apartado siguiente no están completas pues

solamente hemos añadido la parte analizada, como sería el caso de la Cantata Infantil (30 páginas A3) y la *Fantasía Suite* (28 páginas A3).

6.1. Cantata Infantil: *O Caçador e a Princesa*

6.1. Cantata Infantil: O Caçador e a Princesa

6.1.1. *Introducción* (Partitura)

O Caçador e a Princesa
Texto do Romaneiro de Almeida Garrett
Francine BENOIT
Lento q = 60
Vozes solistas: Recitante - Princesa - Caçador
Coro duplo
Canto
Oboé
Trompas I e II (em Dó)
Harp
Violin 1
Violin 2
Viola
Violoncello
Contrabass

mp *cresc.* *mf* *pizz. p* *div.* *arco mp* *unis. accel.* *tutti arco* *cresc.*

Copyright © Módulo Musical, 2007

5 $q. = q$ A Animado $q. = 84$

Ob. I e II mp

Tpas I e II mf

Vln. II mp

Vla. mf

Vc. mp
sul tasto

Cb.

11 rall. . .

Ob. I e II

Tpas I e II poco rinf. dim. rall. . .

Vln. I mp dim. rall. . .

Vln. II poco rinf. dim.

Vla. dim.

Vc.

Cb.

B

17 Moderato $q. = 60 / q. = 56$

CORO A

O ca-ça-dor foi à ca-ça, A ca-ça, co-mo so-i-a, os

mf

Ob. I e II

p

Tpas I e II

mp

B

Moderato $q. = 60 / q. = 56$

Vln. I

div. 8^{va}

p

Vln. II

Vla.

mp

Vc.

mp

Cb.

p

23 Poco meno

cães ja le-va can-ça-dos, o fal-cão per-di-do ha-vi-a.

Ob. I e II

bouchée

Tpas I e II

2^a trpa

Poco meno

Vln. I

(8)

Vln. II

Vla.

mf

Vc.

Cb.

28

Meno

rit.

An - dan - do, an - dan - do se lhe fez noi - te Por u - ma ma - ta som - bri -
 cantabile

Ob. I e II *poco f* *p* rit.

Vln. I *div.* *tutti*
 Vln. II *mp* *p*
 Vla. *p* *div. (um)* *(dois)*
 Vc. *poco f* *mp* *f*
 Cb. *mp* *f*

33

C

A tempo

a. A - rri mou - se a u - ma a - zi - nhei - ra, A mais

Ob. I e II *p* *cresc. poco a poco*

Tpas I e II *mp* *p*

C A tempo

Vln. II *solo*
 Vla. *poco cresc.*
 Vc. *p*
 Cb. *p*

38 rit. più lento (e = 132)

CORO A al - ta que a-li vi - a Foi a le - van- tar os o - lhos,

CORO B Ah!_

Ob. I e II

Tpas I e II

Vln. I rit. più lento (e = 132)

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p cresc.

42

viu coi - sa de ma-ra - vi - - - lha:

Ah!_ Ah!_

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

45

D

Ob. I e II

No mais al - to da ra -

p

Vln. I

D

Vln. II

mp

Vla.

mp

Vc.

>

47

CORO B

ma - - - da u - ma don - ze - la tão

rall.

Ob. I e II

Vln. I

rall.

p express.

Vln. I div.

p express.

Vln. II

div.

p express.

Vla.

Vc.

p

50 *più lento e = 116*

CORO B *lin da*

Ob. I e II *mf p*

Hp. *Dób-Ré#-Mib-Fáb-Láb mp*

più lento e = 116

Vln. I *p p poco legato*

Vln. I div. *p p poco legato*

Vln. II *mf pp mp*

Vla. *p*

Vc. *p*

53 *tempo rubato* **E**

CORO B *Dos ca - be - los da ca - be - ça.A*
mf express.

Hp. *Láb-Fáb-Ré#*

tempo rubato **E**

Vln. I *poco legato*

Vln. I div. *poco legato*

Vln. II *poco legato*

Vla. *cantabile*

Vc. *cantabile*

56

rit. . A tempo

CORO B
mes - ma ár - vo-re ves - ti - da, — Da luz dos

Vln. I
rit. . A tempo
transparente

Vln. I div.
cantabile

Vln. II

Vla.
molto uguale

Vc.
molto uguale

60

rit. .

CORO B
o-lhos tão vi - va to-do_o bos - - que se a-lu - mi - a. —

Vln. I
rit. .
< > p

Vln. I div.
p

Vln. II
express.
< > p

Vla.
p

Vc.
p

65

65

Hp.

sonoro

ma aéreo

Vln. I

8^{va}

più sonoro

Vln. I div.

8^{va}

Vln. II

Vla.

div.

p

mf

Vc.

67

67

Hp.

dim.

Vln. I

dim.

Vln. I div.

Vln. II

Vla.

più cresc.

Vc.

69

rit. Molto Lei

Hp.

Vln. I

Vln. I div.

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

p

più p

unis.

mf

meno

più dim.

71

solo

8va

molto vibrato

tutti

solo

molto vibrato

sul tasto

mp

tutti

solo

Vln. I

Vln. I div.

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

75 tempo rubato

Tempo giusto (e = 138)

CORO B

Ob. I e II

pp non legato

Tpas I e II

mp

Vln. I

tempo rubato

molto express.

Vln. I div.

Vln. II

Vla.

express.

Vc.

G

G

79

Poco meno Recitante semplice

CORO B

Ah! Ah! A - li fa-lou a don - ze - la

Tpas I e II

Poco meno secco

Vln. II

solo

Vla.

colla voce

Vc.

tutti

più f

Cb.

84 rit. Molto Moderato q = 56 Princesa

Princesa *mf* Não te a

CORO B já ve-reis o que di - zi - a

Hp. *mf* poco legato

Vln. II rit. Molto Moderato q = 56

Vla. *mp*

Vc. *mf* tutti

Cb.

88

ssus - tes, ca - va - lei - ro

Hp. poco rinf. poco dim.

Vln. II

Vla. poco rinf. poco dim.

Vc.

Cb.

6.1.2. *Introducción* (Análisis)

Título: *Caçador e a Princesa*

Fecha de composición: 1965

Instrumentación: Voces infantiles y orquesta de cámara.

Texto: Almeida Garrett.

GÉNESIS DE LA OBRA:

Obra compuesta para voces infantiles y orquesta de cámara, ha sido inspirada en el romancero de Almeida Garrett¹⁰²⁵. Se trata de una composición en un solo movimiento para orquesta y voces solistas, a cargo de un narrador, la princesa y el cazador. Para Francine Benoit esta obra fue pensada para ser interpretada por el joven Jorge Cutileiro, hijo del escultor, desaparecido prematuramente.

COMENTARIO POÉTICO:

Pieza extraída del *Romanceiro* volumen II de Almeida Garrett, que se remonta a 1851. El romancero es un género épico de poesía narrativa, con sus raíces en la época medieval, se trata de una poesía que conserva pasajes de los cantares de gesta, temas históricos y bíblicos, muy próximos de las baladas de la Edad Media.

¹⁰²⁵ Almeida Garrett (n. 1799-m. 1854) poeta, dramaturgo, escritor puede considerarse un gran impulsor del romanticismo portugués, habiendo cultivado varios géneros literarios. Como miembro del cuerpo diplomático vivió en Londres, París, Brúcelas, habiendo sido Ministro de los Negocios Extranjeros. De su larga actividad destacase como inspector de Teatros y fundador del Conservatorio de Arte Dramática, así como el Teatro Nacional.

La compilación hecha por Almeida Garrett, realiza una renovación romántica del romancero en tres volúmenes.

El *Caçador e a Princesa*, conocido en España como *Infantina* (traducido al castellano por Lockhart), se remonta al siglo XVI y se ha mantenido tres siglos después en la memoria del pueblo portugués¹⁰²⁶. El romance del *Caçador*, pertenece a la poesía portuguesa, volviendo a la literatura primitiva, con referencias a la cultura nacional.

Componente narrativa de la obra:

*O caçador foi à caça,
À caça, como soía,*

(caza de montería, de la región portuguesa de Alentejo o caza de altanaria¹⁰²⁷, de la región de Trás-os-Montes)

*Os cães já leva cansados,
O falcão perdido havia.
Andando se lhe fez noite*

(Se hizo noche en el camino, región de Beira Alta)

*Por uma mata sombria.
Arrimou-se a uma azinheira,
A mais alta que ali via.
Foi a levantar os olhos,*

*Viu coisa de maravilha:
No mais alto da ramada
Uma donzela tão linda!*

¹⁰²⁶ Este romancero fue muchas veces citado en la corte de Castilla, siendo el preferido en la trova de Marques de Santanilla. Colección de Sánchez, Madrid, 1779.

¹⁰²⁷ N de A. Caza de aves que vuelan muy alto.

(expresión típica norte de Portugal, se refiere a las sombras de las viñas)

[...]

*Dos cabelos da cabeça
A mesma árvore vestia,
Da luz dos olhos tão viva
Todo o bosque se alumia.*

*Ali falou a donzela,
Já vereis o que dizia:*

*«Não te assustes, cavaleiro,
Não tenhas tamanha frima,
Sou filha dum rei c'roadado,
Duma bendita rainha.
Sete fadas me fadaram
Nos braços de mi madrinha,
Que tivesse aqui sete anos,
Sete se acabam nos anos,
Amanhã se conta o dia,
Leva-me por Deus to peço,
Leva a tua companhia.»*

*- «Espera-me aqui donzela,
Té amanhã, que é dia,
Que eu vou tomar conselho,
Conselho com minha tia».*

*Responde agora a donzela,
Que bem que lhe respondia!
- «Oh! mal haja cavaleiro,
Que não teve cortesia:
Deixa a menina no **souto**,
Sem lhe fazer companhia!»*

(hace referencia a la región de Extremadura, a pesar de la palabra souto nos remite al Minho)

*Ela ficou no seu ramo,
Ele foi-se a ter com a tia.*

*Já voltava o cavaleiro
Apenas que rompe o dia,
Corre por toda essa mata,
A enzima não descobria.
Vai correndo e vai chamando,
Donzela não respondia.
Deitou os olhos ao longe,
Viu tanta cavalaria,
De senhores e fidalgos
Muito grande **tropelia**.*

(la palabra tropel en portugués significa ‘casto y clásico’).

*Levam-na linda infanta,
Que era já contado o dia,
O triste do cavaleiro
Pro morto no chão caía.*

Almeida Garrett fundamenta toda su investigación en el folclore, en los trovadores, en el concepto de Romanticismo en el que se asienta en el romancero¹⁰²⁸. El retrato de esta historia un poco fantasiosa y sobrenatural se une a las creencias y supersticiones de las moiras encantadas¹⁰²⁹ y de otras apariciones de mitos nacionales.

ANÁLISIS: PLANO FORMAL:

De esta obra solamente vamos a analizar algunos pasajes dada su extensión. Con un solo movimiento, la obra está organizada en dos grupos corales, un **grupo A** de construcción simple y un **grupo B** que se destina a asegurar el conjunto de la pieza soportando el grupo instrumental. La princesa y el cazador son dos voces infantiles solistas que ocupan una segunda parte, que se hace se-

¹⁰²⁸ Saraiva, António José e Óscar Lopes, *História da Literatura portuguesa*, Porto Editora, s.f., p. 687

¹⁰²⁹ N de A. Moiras encantadas es entendido en el lenguaje como seres con poderes sobrenaturales, típicos del folclore portugués y que dominan la lírica nacional.

guir de un interludio orquestal, donde se mezclan motivos ya presentados con la introducción de un ritmo nuevo¹⁰³⁰.

Esta Cantata Infantil es una composición que reúne algunas influencias de carácter diverso en lo que respecta al lenguaje musical. Podemos observar algunas preferencias por el modalismo y cromatismo, esto es, por un lado verificamos una aplicación *moderna*¹⁰³¹ de elementos propios de la música modal, por la utilización de los modos y por el movimiento de los mismos en una armonización paralela de cuartas y/o quintas, una verdadera alusión a la polifonía primitiva del organum paralelo. Por otra parte, los frecuentes cromatismo en conjuntos, con fragmentos de la escala hexatonal¹⁰³², intervalos diminutos y resultantes armónicas de acordes aumentados.

Francine Benoit ha procurado compatibilizar simultáneamente todos los elementos a lo largo de la obra, apareciendo resquicios de la transición de un romanticismo tardío, muy característico en su repertorio vocal, hacia la música moderna del siglo XX. Tal actitud se puede explicar como una consecuencia, del pensamiento organizativo de esta obra, por haber sido iniciada treinta años antes de su audición.

Es importante situar el pensamiento musical que antecede el período de la autora, ya referido anteriormente, pero que aquí, en este apartado ayudará a comprender y a contextualizar la obra:

«Richard Wagner y Franz Liszt dilataron enormemente el campo de la armonía tolerable, acelerando los cambios armónicos (modulaciones), y era difícil acomodar el nuevo cromatismo en el interior de

¹⁰³⁰ *Diário de Lisboa*, Nº 15.801, 13 de diciembre 1966 p. 15.

¹⁰³¹ El tema moderno es aquí utilizado no solo del punto de vista cronológico, pero también por la forma y contexto musical con que los modos gregorianos son utilizados.

¹⁰³² Modo o escala basada en seis sonidos diferentes para una octava, como en la escala de tonos enteros, donde a partir de una tónica se definen más cinco notas respectado el intervalo de un tono entre ellas.

*formas que dependían de combinaciones armónicas coherentes. Claude Debussy resolvió el problema abandonando la ortodoxia armónica estructural»*¹⁰³³.

Francine Benoit nunca abandonó el entusiasmo por Debussy a pesar de su reticencia a los modelos e imposiciones de las nuevas corrientes. Por eso el compositor impresionista:

*«[...] abrió el camino de la música moderna por el abandono de la tonalidad tradicional pero con recursos a los modos [gregorianos] y a la escala exátona, desarrolló una nueva complejidad rítmica y tímbrica, reconoció el colorido de la instrumentación como elementos esenciales; con la creación de formas totalmente nuevas para cada obra, y explorando los procesos mentales más profundos»*¹⁰³⁴.

¹⁰³³ Paul Griffiths, *A Música Moderna*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, p. 13.

¹⁰³⁴ *Ibidem*, p. 12.

INTRODUCCION – *Caçador e a Princesa*

El esquema formal que presentamos está limitado a la Introducción de la obra, dado que el manuscrito contiene un total de treinta páginas:

1º SECCIÓN (cc. 7-70)	1ª Frase (cc. 7-18)	Orquesta
	2ª Frase (cc. 19-26)	Coro A + Orquesta
	3ª Frase (cc. 28-33)	Coro A + Orquesta
	4ª Frase (cc. 35-41)	Coro A + Orquesta
	5ª Frase (cc. 42-50)	Coro A (cc.42-44) + Coro B (cc.42-50) + Orquesta
	6ª Frase (cc. 53-64)	Coro B
TRANSICIÓN	(cc. 65-70)	Orquesta
2º SECCIÓN (cc. 71 - ...)	1ª Frase (cc. 71-85)	Orquesta (cc.71-77) + Coro B (cc. 78-81) + Recitante (cc. 81-85)
	2º Frase (cc 86 - ...)	Orquesta + Princesa

Seguidamente subdividimos las frases musicales así como el texto, también integramos los puentes internos y sus compases, de forma que tengamos una visión general del esquema formal.

I Sección

Frases Musicales	Texto correspondiente
1ª Frase (cc. 7-18)	Instrumental
2ª Frase (cc. 19-26)	“O Caçador foi à caça...”
1º Puente (CC. 26-28)	Orquesta
3ª Frase (cc. 28-33)	“Andando, andando, se lhe fez noite...”
2º Puente (CC. 33-35)	Orquesta
4ª Frase (cc. 35-41)	“Arrimou-se a uma azinheira...”
5ª Frase (cc. 42-50)	“Viu coisa de maravilha...”
3º Puente (CC. 50-53)	Orquesta
6ª Frase (cc. 53-64)	“Dos cabelos da cabeça...”

II Sección

1ª Frase (cc. 71-85)	“Ah! Ah! Ali falou a donzela...”
2ª Frase (cc. 19-26)	“Não te assustes...”

Esta pequeña introducción se nos presenta, impregnada de elementos provenientes de la época medieval, que traducen el gusto de Francine, en gran medida fruto de su formación académica. En la Introducción es posible observar la conjugación de dos modos: el segundo tetracordo del modo lidio (el de fa), patente en las cuerdas y trompas, compases 1-2.

Ejemplo 1

Lento ♩. = 60

Vln I
Vln II

Trpa

Cb. + Vc.

p

mp

3

El modo dórico en Sib (Violines I-II - cc. 3-4) seguido del segundo tetracordo del modo lidio (el de fa) en las trompas y violines II, que se superpone al primer tetracordo del mismo modo, en los violonchelos.

Ejemplo 2

4

accel. cresc.

♩. = 60

Trpas I e II

Vln. II

Vla.

Vc.

tutti arco

cresc.

2º tetracordo

1º tetracordo

3

El fragmento presentado por los violines I y II, compases 3 y 4 tienen la particularidad de hacer evolucionar dos acordes formados por la superposición de notas en intervalos de 4ª perfecta (Sib-mib-lab-reb) - armonía por cuartas.

Ejemplo 3

Violinos 1

Violinos 2

Lento $\text{♩} = 60$

solo div.

pizz.

p

arco

mp

unis.

En el ejemplo que sigue, podemos observar en las trompas, desde el compás 7 al 16, una evocación del organum paralelo apoyado también por un pie métrico griego – *troqueu* (–U) propio de las danzas medievales.

Ejemplo 4

Tpas I e II

mf

pizz.

arco

mp

Esta Introducción podemos reconocerla, en el compás 37 hasta el 40, pasajes señalados de la presencia del atonalismo a través de la utilización de la escala exátona en los oboes, *lab-sib-do-re-mi-fa#*, con excepción para las notas fa y sol señaladas y en las trompas I, con los sonidos de efecto: *lab-sib-do* y *do-re*.

Ejemplo 5

37

Ob. I e II

cresc. poco a poco

rit.

Tpas I e II

6.2. Teatro Infantil: A *Formiga e a Cigarra*

6.2.1. Teatro Infantil: *Viva a cigarra* (Partitura)

Alegreto animado

609

FINAL

sacode o torpor e a canceira dos homens
 cresc.

2 lassos, e dos animais. Animado
 poco rit. muito, a tempo.

4 garra. Ci - garra! Ver - melha fan - farra, Ale-

8 greal - ga zar - ra, Fre - né - ti - ca berra! -

12 Quando ador - me - cem e cala m as á - quas as
 p.

FINAL

suas do-ces mágoas flo

3

ra...leu-m-bro-so na des pi...da ser-ra. Ci-

7

vo amado e algarreiro - garrá, ci garrá, Ver-melha fan-farra, A-

11

legre alga-rar-ra, Es-tridente berra, do

15

pouco a pouco até acabar - vale a per-ra!

6.2.2. *Viva a cigarra* (Análisis)

Título: *A Formiga e a Cigarra*

Fecha de composición: 1926

Instrumentación: Voces infantiles y piano.

Texto: César Porto.

GÉNESIS DE LA OBRA:

Esta obra teatral fue concebida por Adolfo Lima, con versos de César Porto y música de Francine Benoit. La obra está constituida por ocho piezas para piano, la primera es una introducción pianística que sirve de sinfonía y une, con sus últimos acordes a la pieza número dos *Hino à Flor* (obra que integra el *Álbum Para la juventud Cantar e Pular*); la número tres corresponde al coro de los *Besoiros* y se subdivide en seis piezas musicales; la cuarta parte se compone de cuatro piezas más; a la quinta de esta obra corresponden un recitativo con el título *Guerra a Formiga - Voz da floresta*; seguida de una sexta para el piano; el *Hino a vida Bela* regresa en la séptima y concluye con un *Final*, subdividido en tres piezas finales.

COMENTARIO POÉTICO:

Según indicaciones del autor se trata de un *Auto de Reparación* que consiste en un mensaje fraternal entre el ser humano y los animales, donde prevalecen los factores de paz, fraternidad, alegría y donde hay que tener conciencia de la importancia de éstos en el contexto social y cultural de las civilizaciones.

Dado que una parte de esta obra *Hino à flor* figura en el apartado del presente trabajo “Voces Infantiles” y a su vez forma parte de la obra *Álbum Para a Juventude cantar e pular* y, por tanto, está analizada dentro del referido apartado: voces infantiles. Optamos por tratar la última obra, es decir, el *Coro Final*, del teatro *A Cigarra e a Formiga*¹⁰³⁵ dado que concentra las técnicas de composición usadas en todas las músicas que escribió para esta obra teatral.

ANÁLISIS: PLANO FORMAL

En esta colección, vamos a tener en consideración el plan de acción, así como los planos formales y tonales dentro del contexto de la obra, sin atender al pormenor analítico de cada una, pero concediendo una visión de conjunto.

Esta canción *Viva a cigarra* está compuesta en un ritmo alegre y vivaz, simbolizando la constante y animada labor de la cigarra y su fuerte canto, su voz bulliciosa, que como el propio poema menciona sacude la apatía y el cansancio de los hombres fatigados y de los animales. Así el predominio del movimiento *Allegro animado* y del compás utilizado en la construcción musical:

- compás cuaternario de subdivisión ternaria; $\frac{12}{8}$

- compás ternario, de subdivisión binaria; $\frac{3}{4}$

Este tipo de compases vienen a contrastar y sugerir el ritmo de vals. De la cigarra y su canto incansable. Para enfatizar esta alegría y vivacidad, está el acompañamiento del piano, que por un lado ayuda a realzar y apoyar la melodía (en la parte superior), por otra parte sugiere el movimiento de cortejo y el

¹⁰³⁵ Lima, Adolfo e Porto, César, *A Cigarra e a Formiga*, Lisboa: Emp. Lit. Fluminense, 1926, pp. 32-34.

triunfo de la cigarra. Formalmente, este himno se divide en dos partes, que coinciden con la propia división del poema.

- 1ª parte **A**, está en los compases 1- 11, escrita en compás $\frac{12}{8}$ y corresponde a la primera estrofa del poema:

*Viva a cigarra, a cantadeira!
Na f'roz braseira dos dias estivais,
Ela recreia a terra, os campos e a serra,
As árvores colossais, a soledade casta,
A messe basta os pobres matagais.
Seu canto corajoso, seu retinir teimoso,
A sua voz berreira, sacode o torpor e a canseira
Dos homens lassos e dos animais.*

- La 2ª parte **B**, se encuentra en los compases 12-41, escrita en compás $\frac{3}{4}$ subdivida en dos partes:

- **B1** – compás (12 - 30)
- **B2** – compás (31 - 41)

El tema melódico de **B1** y **B2** es el mismo, pero en tonalidades diferentes: B1 se presenta en Sib M (con excepción del compás 21 hasta el 30 que constituyen un puente) y B2 está en Si M.

La parte **B** corresponde a la 2ª estrofa del poema:

*Cigarra, cigarra!
Vermelha fanfarra,
Alegre algazarra,
Estridente berra, do vale e da serra!*

Es de subrayar que en la obra se repite algún texto que no pertenece a la pieza de teatro. Este se encuentra en el compás 21 al 30 y hace un pasaje para la vuelta al tema melódico de **B1** y para la reproducción de la estrofa:

*Quando adormecem e calam as águas as suas doces mágoas
Do vale um umbigo e nas despida serra.*

En la parte **A**-compases 1-11, se puede considerar la frase introductoria en los compases 1 y 2 – *Viva a cigarra, a cantadeira, viva a cigarra, viva a cigarra!*; armónicamente, esta frase musical está en el modo mixolidio transportada a fa. Obsérvese la melodía:

Ejemplo 1

Modo mixolidio transportado a fa

Modo mixolidio

Es de destacar la forma de conclusión armónica de esta frase: la nota re de la melodía del compás, en el 2º, 3º y 4º tiempos, aparece armonizada con un acorde de ReM que no pertenece a la escala del modo mixolidio transportado a fa; este acorde prepara los próximos compases 3 hasta el 5, que estarán armónicamente en el mixolidio transportado a re.

Ejemplo 2

Ejemplo 3

616

La parte A concluye con la vuelta al tema melódico de la frase inicial cc. 1 y 2, pero ahora medio tono mas arriba, en el modo mixolidio transportado a fa# compases 10 y 11. Véase el ejemplo siguiente:

Ejemplo 4

10

Modo Mixolidio transportado a fa# Modo Mixolidio

La parte **B1**; compases 12 al 30, se inicia en la tonalidad de SibM; los compases 12 hasta el 20 tienen una melodía simple, donde el acompañamiento, en la tonalidad de SibM está basada en los compases 13 al 16, en un bordón en I grado de SibM; y en los compases 17 hasta el 20, en un bordón en V grado de SibM.

Los compases del 21 hasta el 30, constituyen una transición para la repetición de este tema melódico en otra tonalidad, a partir del compás 31. En esta parte introductoria, en los compases 21 hasta el 26, la melodía evoluciona por medios tonos, intercalando intervallos de 5^{as} perfectas y 5^{as} aumentadas/6^{as} menores.

Esta secuencia y la melodía sin grandes saltos, reflejan el significado del texto *Quando adormecem e calam as águas as suas doces mágoas* (Cuando duermen y callen las aguas, sus dulces disgustos).

Ejemplo 5

En los compases 27 hasta el 30, la melodía no está precisada armónicamente, no consiguiendo detectar la tonalidad a la que pertenece, mientras que la armonía afirma concretamente con el acorde articulado de Fa#M, con la 7ª de dominante, que vendrá a ser el V grado de la tonalidad de la parte **B2** (SiM), a partir del compás 31. La melodía es sinuosa y puede sugerir la idea de sierra, ya que la armonía definida podrá asociarse al valle!...

Ejemplo 6

En la parte **B2**, compases 31 al 41, el texto de la 2ª estrofa se repite, sugiriendo, de nuevo, el tema melódico de **B1**, con el mismo tipo de acompañamiento armónico, realizado por bordones en el I y V grados de SiM. Un *ralentando* a partir del compás 38 y la insistencia en el I grado de SiM en los compases 39 hasta el 41, establece el final del himno y de la pieza de teatro.

Ejemplo 7

6.3. Música Vocal

6.3.1. Vozes líricas: *Três Canções Tristes*

6.3.1. 1. *Partindo-se* (Partitura)

— “PARTINDO-SE”,

(CANÇÃO DO SÉCULO XV.)

JOÃO RODRIGUES DE CASTELLO BRANCO

FRANCINE BENOIT

Andantino *expressivo, simples*

CANTO

Se - nho - - ra, par - - tem tam tris - - tes Meus

cresc. *cantabile* *p* *ritmo brando*

PIANO

um pouco mais carregado *aligeirando*

o - - lhos por vós, meu bẽ, Que nun - ca tam tristes vis - tes Ou - - tros nenhũs -

mais p

carregando um pouco

- por ninguém - Nin - guem. Tam tristes, tã saudo - sos, Tam do -

cantabile *p* *pp* *respondendo bem*

O acompanhamento deste canto é para quarteto de cordas na versão original.

ligado, triste, singelo menos

en-tes da par-ty-da. Tã canssa-dos, tã cho-ro-sos, Da mor-te mais dese.

pouco rit. *tempo 12*

-josos Cem mil ve-zes que da vi-da. Partem tã tristes os

pouco rit. *cantabile, bem impido*

p

trys-tes, Tã fo-ra d'espe-rar bem, — Que nun-ca, nunca Tam

cresc

tris-tes vis-tes Outros nenhũs porninguem.

mais p *p* *decrec.* *pp*

A Gabriela Monjardino Gomes -- (1919)

6.3.1.2. *Partindo-se* (Análisis)

Título: *Partindo-se*

Fecha de composición: 1919.

Instrumentación: Canto y piano

Texto: João Rodrigues de Castello Branco

GÉNESIS DE LA OBRA:

Esta obra está integrada en una colección de tres piezas con el título *Três Canções Tristes*, compuesta por las obras: *Partindo-se*, *Queixa*, *Falla ao Coração* y todas utilizan textos de diferentes autores portugueses.

- La primera obra que vamos a comentar, ha sido concebida, en su versión original para canto y cuarteto de cuerdas, con el subtítulo de *Canção do século XV*, escuchada el 27 de Enero 1930, en el Salón del Conservatorio Nacional de Lisboa; con versos de João Castello Branco, dedicada por Francine a Gabriela Monjardino, la que sería la esposa del escritor Vitorino Nemesio.
- La segunda, también fue estrenada en 1930 en el mismo Salón del Conservatorio, a pesar de que la fecha de composición es de 1919-1929. La versión original de esta pieza es para Canto y Arpa, mientras que, en este caso, es para canto y piano. La cantante que interpretó dicha obra fue Arminda Correia (a quien Francine le dedicó esta pieza) junto con la arpista Cecília Borba. Los poemas son de Antonio Sardinha, y se trata de una pieza también dedicada al hijo, ya fallecido, del referido poeta.

- La tercera y última pieza de éste álbum tiene el título *Falla ao Co-ração*, y su versión original es la que se presenta en esta colección. La pieza fue compuesta entre 1930-31 y dedicada a Maria do Céu Fonseca e Dória, con versos de António Nobre.

La composición tiene como base de inspiración del poema¹⁰³⁶ que presentamos:

*Senhora, partem tam tristes
Meus olhos por vós meu bé,
Que nunca tam tristes vistes
Outros nenhuns por ninguém, Ninguém.*

*Tam tristes, tão saudosos,
Tam doentes da partida,
Tão cansados, tão chorosos,
Da morte mais desejosos
Cem mil vezes que da vida.*

*Partem tão tristes os tristes,
Tão fora d' esperar bem,
Que nunca, nunca tam tristes vistes
Outros nenhuns por ninguém.*

COMENTARIO AL POEMA:

Esta composición de inspiración trovadoresca, de la autoría de João Roiz de Castello Branco, es uno de los más representativos del *Cancionero General*, de la Corte de D. Afonso V (1432-1481), de ahí el subtítulo *Canção*

¹⁰³⁶ N de A. La presente pieza pertenece al *Cancionero General*, III, 134, compilado por Garcia Resende y publicado en 1516, en un momento de la historia portuguesa en que la prensa era muy deficitaria. Se trata de una compilación con más de 200 poetas, marcando el final del medievalismo y el inicio del período clásico. Su contenido versa sobre la producción poética practicada en la Corte por nobles, donde se procedían a concursos poéticos, recitales de poesía acompañados de momentos musicales. De las producciones en portugués y castellano podemos destacar: Gil Vicente, Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, D. Pedro, el propio Garcia Resende con sus admirables trovas a D. Inês de Castro.

do século XV, retomando uno de los temas recurrentes en todos los períodos histórico-literarios de la lírica portuguesa, convirtiéndose en el precursor del *saudosismo*, corriente artística relacionada con el decadentismo que retardó y recusó el modernismo portugués. El poema refleja una nueva perspectiva lírica del amor, desvelando la mujer como ser carnal, a quien son atribuidas cualidades físicas y sensoriales, características que no eran muy comunes entre los trovadores galaico-portugueses.

ANÁLISIS: PLANO FORMAL

Esta canción se divide en tres partes musicales, reforzadas por la puntuación del propio poema, cuyos finales establecen el final de una estrofa, a la cual la compositora hizo coincidir con el término de la parte musical:

- la 1ª parte – cc. (1 a 12)
- la 2ª parte – cc. (13 a 22)
- la 3ª parte – cc. (23 a 33)

A pesar de que esta canción se divide en dichas partes, se aprecia una unidad en toda la pieza, hecho que debido a que el lenguaje armónico y motivico es el mismo en toda la canción.

En lo que respecta al lenguaje armónico, los paralelismos de 5^{as} y 8^{as} están presentes en toda la composición, recordándonos una sonoridad más antigua, que evoca las primeras polifonías, como el Organum de la Edad Media, si bien, este es un recurso muy usado en la música del inicio del siglo XX en la corriente impresionista y también en el lenguaje de los compositores nacionalistas, como Bartók, Cláudio Carneiro y Lopes Graça, entre otros.

No obstante, es importante decir que estos paralelismos se encuadran en armonías de tres sonidos y no en acordes de 4, 5, 6 y 7 sonidos, presentes en obras musicales de la corriente impresionista. De hecho, la simplicidad y nostalgia armónica nos conduce a la fragilidad y melancolía del poema; es de evidenciar que el acompañamiento está realizado por el piano (que es quien hace el canto), sin embargo en la versión original hecha para cuarteto de cuerdas, los distintos timbres reforzarían más el mensaje de la partida, la tristeza y la añoranza tratadas en esta canción.

Ejemplos del paralelismo de 5^{as} y 8^{as}:

Ejemplo 1 – cc. 3, 4, 5

Ejemplo 2 – cc. 23, 24, 25

Al observar los compases indicados en los ejemplos anteriores, compases 3, 4 y 5; compases 23, 24 y 25, se comprueba la existencia de la melodía principal, realizada en el canto, así como la melodía secundaria o contra-canto, que es ejecutada en la parte superior del piano (o en la versión de cuarteto de cuerdas por el violín I) y la armonía, en paralelismos de 5^{as} y 8^{as}, acordes de tres sonidos y en movimiento sincopado, que aparece en las partes inferiores del piano (o en la versión del cuarteto, en las partes de violín II, viola y violonchelo).

De hecho la presencia de una melodía secundaria en contrapunto a la melodía principal del canto, pasa por toda la pieza, realizando los mismos episodios de contrapunto motivico, como se puede ver en los ejemplos citados:

Ejemplo 3 – cc. 1, 2

Ejemplo 4 – cc. 10, 11 y 12 (contrapunto motivico en el piano y entre el canto y el piano)

Ejemplo 4 – cc.13 y 14

Ejemplo 5 – cc. 16, 17, 18 y 19

Esta canción está escrita en Lam, tonalidad vigente en la primera y tercera partes, es decir, en los compases 1 al 12 y compases 23 al 33.

La 2ª parte, que se desarrolla entre los cc. 13 al 22, se inicia en Lam, pero a partir de los compases 17 al 22, tenemos la presencia de armonías escapadas, frecuentemente utilizadas en el lenguaje armónico de la corriente impresionista; en este caso la armonía oscila entre los acordes de MibM, compases 17, 18 y 20, en los dos 1^{os} tiempos, compases 21, y 22, y el acorde de DobM, compases 19 y 20, los dos 2^{os} tiempos.

Sin utilizar ningún proceso modulatorio y a la semejanza de lo que pasó entre los compás 16 para el 17, la armonía vuelve a la tonalidad de Lam en el compás 23, que marca el inicio de la 3ª parte.

Es de destacar que la compositora evita armónicamente los encadenamientos del V grado al I, proceso muy frecuente en las obras impresionistas, que favorecen los encadenamientos modales, evitando el uso de la sensible de la tonalidad al volver a la tónica; como ejemplo en esta canción, podemos referir los siguientes compases:

Ejemplo 6 – cc. 1, 2 y 3

The musical score for Example 6 shows three measures. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes. The Roman numerals VI°, VI°, and I° are placed below the bass line in measures 1, 2, and 3 respectively, indicating the harmonic structure.

Ejemplo 7 – cc. 5 y 6

The musical score for Example 7 shows two measures. The right hand (treble clef) plays a melodic line with quarter and eighth notes. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes. The Roman numerals IV° and I° are placed below the bass line in measures 5 and 6 respectively, indicating the harmonic structure.

Ejemplo 8 – cc. 30 y 31

Al evitar los ya referidos encadenamientos del V grado al I, el acorde del V aparece sistemáticamente sin la sensible, o sea, se presenta en forma de acorde de Mim, que denota el uso de la escala natural de Lam, que está próxima a los modos gregorianos antiguos, en este caso, cercano al modo IX eólico; pudiendo comprobar este hecho, armónicamente, en los compases 8, 10, 11, 12, 23 y 26; mientras que en la melodía del canto se aprecia en toda la pieza.

Como recursos motivicos responsables de conferir unidad y coherencia en la canción, podemos registrar el uso de:

- movimientos sincopados en la armonía
- tersillos, principalmente en la melodía
- contrapunto motivico
- acordes de 3 sonidos en estado fundamental
- paralelismos de 5^{as} y 8^{as}
- encadenamientos modales
- armonías escapadas
- presencia de una melodía secundaria

Es importante destacar que la 1ª y 2ª partes de la canción, la melodía del canto está bastante expandida, mientras que la 3ª parte se reduce a un murmullo casi estático melódicamente, como quien desaparece para no volver más.

En la 1ª parte, compases 1 al 12, el canto expresa el mensaje del poema de una forma simple. Es de resaltar la cadencia rítmica que la melodía, siendo inmediatamente seguida por la armonía del piano, realiza en los compases 7 y 8, a través del uso de los tresillos, refuerza el sentido del poema (tristeza de la partida); por otro lado, la 1ª parte finaliza con una sonoridad limpia y cristalina, más concretamente en los compases 11 y 12, con una evolución de la melodía hacia el registro agudo compás 11, cuyo movimiento ascendente está reforzado por el piano o por el timbre dulce de las cuerdas si se tratara de la versión para cuarteto.

Como la propia compositora pide en la interpretación de la canción, la 2ª parte compases 13 al 22 se inicia *acentuando un poco*, y de hecho, es en la 2ª parte donde la armonía y la melodía se vuelven *extrañas, enfermas, cansadas, llorosas*, próximas y *deseosas* de otro estado, el de la muerte, que se refleja en nuevas sonoridades armónicas son transcendentales (acordes escapados a la tonalidad de MibM y DobM).

La propia melodía de esta 2ª parte, denuncia la irregularidad del sentimiento de partida, a través de movimientos alternadamente ascendentes y descendentes: por un lado, la añoranza que se tiene de la partida, y por otro, el deseo del descanso, en otro lugar.

En la 3ª parte, compases 23 al 33, en un susurro melódico triste y cansado, la canción finaliza a partir de la realidad, reflejada en la vuelta a la tonalidad inicial, Lam, de una vida en partida.

6.3.2. Vozes Infantis: *Para a Juventude Cantar e Pular*

6.3.2.1. Hino à flor (Partitura)

(Côro para vozes de meninas)

Alegretto com moto

CANTO

p *express. sem arrastar*

Lou - vor á flor, - Fulgor, Primordanatu.

PIANO.

mf *p* *o acompanhamento poco sonoro*

5

cres . . . poco a poco

- re - za — Pu - re - za i - le - sa, be - le - za, — Prin - ce - za da cre - a -

cresc . . .

9

mf *f* *p*

- ção — A - mor á flor, — Frescor, calor da ter - ra du - ra, — Do -

menos p mas sempre discreto *pp*

13 *dolce* *poco cresc.* *mf*

- çu - ra, Ternu - ra, — O pu.ra pin . tu . ra da veg' ta - ção Labor, Vi.gor,

18 *bem exuberante*

Can.dor, Favor do chão fe - cun.do — O que era mun - do, — Sem o seu lu - me

22 *p*

— O seu per.fu.me, o seu la - vor a su - a cor — ? Lou - vôr á flor,

26 *poco cresc.* *mf*

Fulgor, Primordia na tu - re - za Lou.vor á flor! Lou - vor!

da peça escolar num acto, "A CIGARRA E A FORMIGA" (1925)

6.3.2.2. *Hino à flor* (Análisis)

Título: *Hino à Flor*

Fecha de composición: 1925

Instrumentación: Canto y piano (coro para voces de niñas)

Texto: César Porto

GÉNESIS DE LA OBRA:

Esta obra fue compuesta durante los años veinte, con fines puramente pedagógicos, y constituye un fragmento de una opereta infantil, en un acto, titulada *A Cigarra e a Formiga*, publicada en 1926, obra inspirada en el *Auto de la Reparación* (del escritor Adolfo Lima), con versos de César Porto y música de Francine Benoit.

Este acto infantil *A Cigarra e a Formiga*, constituye una de las tres piezas escolares conocidas de Francine Benoit y fue concebida para las audiciones en la Escuela Oficina Nº 1 de Lisboa, donde impartió clases musicales para niños.

Esta obra tiene dos publicaciones, una por la Empresa Fluminense Lda, Lisboa, con el título *A Cigarra y la Formiga*, y otra incluida en el *Álbum para a Juventude Cantar e Pular* (3ª canción del álbum) editada por la Valentim de Carvalho, Lisboa.

Los versos de esta canción son del poeta Cesar Porto y están formando parte en la pieza *Hino à Flor* y son los siguientes:

*Louvor
À Flor!
Fulgor,
Primor
Da natureza*

*Amor
À flor!
Frescor,
Calor,
Da Terra dura.*

*Sabor,
Vigor,
Candor,
Favor,
Do chão fecundo!*

*Pureza
Ilesa,
Beleza,
Princesa
Da Criação*

*Doçura,
Ternura,
Ó pura
Pintura
Da vegetação!*

*O que era o mundo,
Sem o seu lume?
O seu perfume?
O seu louvor?
A sua cor?.*

COMENTARIO POÉTICO:

El lenguaje poético adoptado se caracteriza por un paralelismo simbólico, establecido a través del recurso a las sonoridades simples que la claridad adjetiva desarrolla, como motivación enunciativa de esa belleza frágil, que suspende la deseada respuesta a la última estrofa. Los poemas están constituidos por seis estrofas de cinco versos, los cuatro primeros son rimados y el último sirve de motivo para los versos siguientes. La última estrofa cuestiona la importancia de la flor, pero la compositora retoma la primera estrofa para evitar dudas:

[*Louvor à flor, Fulgor, Primor da natureza
Louvor à flor! Louvor!*]

ANÁLISIS: PLANO FORMAL

Canción con una melodía fluida en lo que se refiere a ritmos, dentro de un ámbito melódico propio para voces de niñas, cuyas características rítmicas y melódicas revelan una unidad estructural y motivica en toda la pieza. En lo que respecta a la melodía, frecuentemente se encuentra el mismo ritmo en el

comienzo de las frases, con pequeñas variaciones, compases 3 y 4; 10 y 11; 17 y 18; 25 y 26:

Ejemplo 1

En términos melódicos, el primer compás (la línea rítmica presentada anteriormente) reproduce una melodía con características ascendentes, donde se emplean mayoritariamente, intervalos melódicos de 3^{as} y 6^{as}; mientras que en el segundo compás se refleja una frase melódica descendente.

La célula rítmica compases 8, 14 y 15, aparece también regularmente, para conferir a la melodía un carácter libre, no presentando rigidez métrica, sobre las palabras *Criação* (Creación), *Pura* (Pura), *vegetação* (vegetación). En lo que respecta al acompañamiento, éste muestra la preocupación por apoyar la melodía, enriqueciéndola a nivel armónico, con alguna proximidad con las canciones de Mozart y Beethoven.

Esta pieza es tonal, está en SolM, y la compositora aplica encadenamientos típicos de la época tonal con una u otra pincelada ocasional con recursos armónicos practicados en el inicio del siglo XX, más concretamente, de la corriente impresionista, movimiento este que, como es sabido, se destacó por el uso de forma autónoma de acordes de 9^a y 11^a; pudiendo apuntarse como ejemplo, el acorde que aparece en el compás 15, de 9^a de la dominante:

Ejemplo 2

Otro ejemplo, aparece en el cc. 21, cuyo acorde de 11ª surge del uso de un pedal armónico en el V grado de SolM, y que no pasa desapercibido al oyente:

Ejemplo 3

La compositora empezó el 1^{er} tiempo de cada compás (en la mano izquierda del piano), con una nota más grave, completando el acorde en el tiempo siguiente del mismo compás, manteniendo una regularidad rítmica en el acompañamiento:

Ejemplo 4

Esta regularidad esta compensada por la fluidez melódica. Los compases de introducción del himno anuncian el 1^{er} motivo melódico y establecen la tonalidad de SolM, a partir del uso del acorde de V grado, con 7ª de la dominante. La canción se inicia con el apoyo y enriquecimiento de la melodía, a través del uso de 6^{as} paralelas, tan comunes en la tradición popular. A partir del compás 5, la compositora diseña la modulación a ReM, que se hará efectiva entre los cc. 9 y 10. Esto se hace con el uso de una secuencia armónica de 5^{as}, recurriendo a las dominantes secundarias, compases 5 y 6.

Ejemplo 5

Reducción Armónica de los cc. (5 a 10) – modulación a ReM:

El compás 10 presenta la realización de la modulación y prepara el inicio de una 2ª parte formal, sobre la expresión *Amor à Flor*. Esta 2ª sección se dibuja en los compases 10 al 16 en un proceso modulante, más concretamente a DoM; este cambio se hace a partir del uso del acorde homónimo de ReM (Rem), entre los compases 12 y 13; el acorde de Rem coincide con las palabras *doçura e ternura* (*dulzura y ternura*) que denotan una sonoridad más melancólica, nostálgica, y por eso decae su intención.

En los compases 15 al 16, con el acorde establecido sobre la dominante de DoM se concluye la 2ª parte.

La 3ª parte, compases 17 al 24, se inicia en DoM, sobre palabras de expresión dinámica *Labor, Vigor*, siendo afirmada esta tonalidad por el encañamiento plagal, en los compases 17 al 19.

A partir del compás 20, la pedal sobre la nota Re indicia la proximidad, o mejor el retorno a SolM, una vez que es su dominante. En estos cinco compases, el nivel melódico se trabaja en dos registros diferentes (uno más grave y el otro medio), con una línea general melódica que nos transmite la sensación de pregunta-respuesta (Tienen esta característica en común con la propia interrogación del texto).

Sobre una armonía casi estática, que sostiene la pedal sobre Re y prepara, lentamente el retorno a SolM, concluyendo con un homenaje firme a la flor y con un signo de puntuación contrario al expuesto anteriormente *Louvor à Flor! Louvor!*¹⁰³⁷

¹⁰³⁷ N de A. Desde nuestro punto de vista, los acompañamientos pianísticos de estas tres canciones presuponen el uso del pedal de expresión.

Ejemplo 6

Línea melódica (pregunta-respuesta) - cc. (20 a 24):

Con pequeñas variaciones

El ritmo melódico más lento de los dos últimos compases de esta 3ª parte, prepara la llegada de la coda, compases 25 y 26, con el retorno a la melodía y texto inicial. La canción concluye con un doble encadenamiento auténtico (II-V-I), en la tonalidad de SolM.

6.3.2.3. A Primavera (Partitura)

(Canção que pode ser cantada a solo)

Mosso

CANTO

dolce e

PIANO

Dolce

p

pp

Ao pé do

p

poco

ni.nho canta o passa . ri . nho Naamendo . ei . ra to.da re . flo . ri . da De neve pu . ra . Que
ni.nho canta o passa . ri . nho A pri.ma . ve . ra to.da enlouque . ci . da P'lo ar fe . cun . do . Seus

cresc.

decresc.

mais f (à 2.^a vez f mas sempre dolce)

can.ta o passa . ri.nho ao pé do ni . nho, com tal ter . nu . ra? Que can.ta o passa . ri . nho ao pé do
tri . los em . bri . agam . se do vi . nho d'ê . ste au . reo mun . do . E can.ta assim o amor ao pé do

p à 1.^a vez

à 2.^a vez mf

ni - nho, Tão cheio de ale - gri - a, Na a - men - do - ei - ra toda re - flo - ri - da, to da noíval bran -
ni - nho, Be - leza e ousa - di - a, O que re - mo - ça a ca - da des - pe - di - da, o sol que sempre

*decresc. - - - p à 1ª vez
mf à 2ª*

- cu - ra? que diz á nuvem, a o regato, á vi - da, que espe - ra, que de - se - ja, que pro - cu - ra? que
- du - ra, a cla - ra nuvem, o regato, a vi - da, a gra - ça a mo - ci - da - de e a can - du - ra, a

1.
pp
diz á nuvem, a o regato, á vi - da, que espe - ra, que de - se - ja, que pro - cu - ra? Ao pé do
cla - ra nuvem, o regato, a vi - da, a gra - ça a mo - ci - da - de e a can -

2.
- du - ra!
mf
p *decresc. - - - pp*

Da peça escola em três actos, "OS OVOS DE OIRO" (1921)

6.3.2.4. *A Primavera* (Análisis)

Título: *A Primavera*

Fecha de composición: 1921.

Instrumentación: Canto y piano.

Texto: César Porto.

GÉNESIS DE LA OBRA:

Con una intención también pedagógica, esta obra constituye un fragmento del álbum *Os Ovos de Ouro*, introducida en la edición *Álbum para a Juventude Cantar e Pular* (4ª pieza del álbum), editado por Valentin de Carvalho en 1921.

Así se entiende que esta canción, concebida con fines de carácter educativo, y por tanto para una escuela de niños, nos da la información sobre las características de la melodía, que podría haber sido interpretada por una cantante, tal y como nos dice en la propia partitura *canción que puede ser cantada a solo*.

Los versos utilizados son del poeta portugués César Porto y presentan la disposición siguiente:

*Ao pé do ninho canta um passarinho
Na amendoeira toda florida
De neve pura.*

*Que canta o passarinho ao pé do ninho, com tal ternura?
Que canta o passarinho ao pé do ninho, tão cheio de alegria,*

*Na amendoeira toda florida, toda noival brancura?
Que diz à nuvem, ao regato, à vida, que espera, que deseja, que procura?
Que diz à nuvem, ao regato, à vida, que espera, que deseja, que procura?*

*Ao pé do ninho canta um passarinho
A Primavera toda enlouquecida
P'lo ar fecundo.*

*Seus trilos embriagam-se do vinho deste áureo mundo.
E canta assim o amor ao pé do ninho, Beleza e ousadia,
O que recomeça cada despedida, o sol que sempre dura,
A clara nuvem, o regato, a vida, a graça a mocidade e a candura,
A clara nuvem, o regato, a vida, a graça a mocidade e a candura.*

COMENTARIO POÉTICO:

A semejanza del *Hino à flor*, la *Primavera* narra la candidez de una estación del año con voluntad de vivir, inspirada en la fuerza de la naturaleza y en el deseo de participar en el acto de la creación. El poema está organizado en estrofas de tres y cinco versos. Es visible el recurso frecuente de un adjetivo para describir la *primavera*, su inocencia e ingenuidad.

ANÁLISIS: PLANO FORMAL

La línea melódica tiene un ámbito un poco amplio, con una línea no muy fácil de memorizar y de interpretar. A semejanza de un *lied* romántico, los primeros cinco compases establecen la tonalidad (SolM), presentan la melodía inicial e introducen al oyente en el ambiente alegre, leve y florido del poema; el compás ternario ayuda a sentir y afirmar el movimiento, que con una línea melódica muy trabajada, casi sin interrupción, procura establecer, para que se sienta el revolotear de los pájaros y de la vida que brota en la Primavera.

Esta canción, en términos armónicos, es bastante simple, dado que está siempre en SolM, con excepción de una pequeña parte, en los compases 14 al 19, que se encuentra en la tonalidad de la dominante de SolM, es decir en ReM; los dos últimos compases de esta parte 18 y 19, preparan el retorno a SolM, con la introducción del acorde de la 7ª de dominante de ReM, que pide la resolución del acorde de I grado de SolM.

En lo que respecta al plano formal, también esta canción es bastante explícita:

1- Una introducción – cc. (1 al 5),

2- El desarrollo de la canción - compases 6 al 28 y una coda - compases 29 al 33; organización que recuerda la estructura de un *lied* romántico. Así se puede dividir el desarrollo en tres fracciones:

- la 1ª, en SolM - cc. (6 al 13)
- la 2ª, en ReM - cc. (14 al 19)
- la 3ª, nuevamente en SolM - cc. (20 a 28)

Sin embargo, queda claro que la melodía de la 1ª y 3ª partes, a pesar de no ser iguales, presentan semejanzas y se encuentran en la misma tonalidad, de esta forma se puede decir que esta canción tiene una estructura ternaria.

En términos del acompañamiento que realiza el piano, se verifican dos planos analíticos: uno pretende reforzar la melodía, en la mano derecha, mientras que en la mano izquierda se presenta un acompañamiento similar a los vales de R. Strauss.

Ejemplo 1 - cc. 6 – acompañamiento de la mano izquierda

Como hemos dicho, el otro acompañamiento usado refleja todavía el estilo pianístico típico de los vales para piano compuestos por Strauss o Chopin, pero sin la reproducción melódica y con uso de los acordes de forma arpegiada; lo que independiza la melodía por un lado y le confiere mayor levedad por otro, a través del uso arpegiado de los acordes, a penas subrayando el tiempo fuerte.

Ejemplo 2 - cc. 14 y 15

El primer tipo del acompañamiento referenciado surge en la 1ª y 3ª partes formales y el segundo, en la 2ª parte del desarrollo, lo que refuerza la estructura ternaria (ABA); la única excepción se encuentra en los compases 24 al 28 (o sea, 2ª frase de la tercera parte del desarrollo), siendo usada como medio expresivo de diferenciación de la repetición, dado que la melodía y el texto de los compases 24 al 28 (2ª frase de la 3ª parte del desarrollo), son iguales a la melodía y textos de los compases 20 al 23 (1ª frase de la 3ª parte del desarrollo). Todos estos aspectos formales, armónicos y también melódicos, demuestran el rigor de la compositora, en todo el pensamiento musical.

La melodía ornamentada sugiere el florecer, la belleza y la fecundidad de la primavera; y en este sentido se observa constantemente el uso reiterado de la célula rítmica que hace el “*bordado*” melódico.

En suma, la Coda retoma la melodía inicial, concluyendo la canción en la tonalidad de SolM, con ingenuidad, una dinámica *pp*, como sugiere la última palabra del poema.

6.3.2.5. Os cavalinhos de pau (Partitura)

(Côro com dupla roda em movimentos contrariados e alternados com torniquete no centro)

Alegro vivo

PIANO *f*

6 CANTO *mf*

Na fei - ra, na fei - ra, que brinca . dei - ra! Os cava - los

mf bem ritmado, e não pesante

12

de madeira, os cavalinhos de pau, trau tau tau trau tau tau, A corre . rem sem cancei . ra

19

Numa tão doida carrei - ra Que a gen - te, queira ou não queira, Ha de girar — sem pa rar, ro -

The musical score is written for piano and voice. The piano part begins with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). It features a lively tempo marked 'Alegro vivo' and a forte dynamic 'f'. The vocal part enters at measure 6, marked 'CANTO' and 'mf'. The lyrics are in Portuguese and describe a traditional game. The score includes triplets and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piano part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The vocal part has a melodic line with lyrics written below the notes. The score is divided into systems, with measure numbers 6, 12, and 19 indicated at the beginning of each system.

25

molto rit.

dar, virar, ro.dopiar — De tal ma.nei.ra, Como leva.do no ar! O.lá, O.lá!

8^a

32

a tempo (pouquissimo rit.)

Que galopa da eston te.a.da, ó roda linda toda enfeita da, I.lu.mi.na.da, Vermelha, azul, a

mf *poco mais pesante* *f* *mf*

39

(aqui a entoação não deve necessariamente ser cres. - - - poco a poco - - - sempre cres. - - -)

p *cresc.* *poco a poco* *sempre cres.*

la.ran.ja.da, Vis ta ro.lo.sa, tão arran ja da, Como os carrinhos sempre circula.rem, Os garrani.nhos a pu.xa.rem

p *cresc.* *e apres.* *poco a poco*

46

a rigôr) e apressando sempre cresc. apres.

os ca va lei ros a ar fa.rem, E os tam bo res a ru fa.rem Pa ran un.ca mais pa ra.rem.

mas sempre bem ritmado *ff*

52 *ff* arrastando por baixo e retomando o tempo primo *f*

He! Val - sa e lé - trica da - na - da! Ca - va - laria des - tram - belha - da,

58 *deces.* *poco* *a - 3 poco 3*

Fi - ta de luz, vento mau! Trau — Trau — Trau — Trau — Tra - u Tra - u

deces. *sempre*

63 *mf* *sempre* *deces.* *p*

Trau! — Trau Trau Trau Trau, Trau Trau Trau, Trau Trau Trau, Trau Trau, Trau

poco *a - poco*

69 *mp* *pp* *ppp*

Trau Trau, Trau, Trau, Trau, Trau... Trau... Trau... —

deve dar a impressão de acabar porque já não tem corda.

Da peça escolar num acto "A GATA BORRALHEIRA" (1923)

7.3.2.6. *Os cavalinhos de pau* (Análisis)

Título: *Os cavalinhos de pau*

Fecha de composición: 1923.

Instrumentación: Canto y piano.

Texto: César Porto.

GÉNESIS DE LA OBRA:

Esta obra fue compuesta durante los años veinte, igual que las anteriores, con fines puramente pedagógicos, y constituye un fragmento de la obra *A Gata Borralheira*, introducida en la edición *Álbum para a Juventude Cantar e Pular* (5ª pieza del álbum).

Muy próxima de la canción *Primavera* (4ª pieza del álbum *Para a Juventude Cantar y Pular*), la melodía y la parte pianística reflejan con gran claridad el sentido y contenido del texto.

En lo que respecta a la composición, Francine nos da indicaciones de interpretación precisas, explicitando cómo trabajar la pieza diciendo: *Coro con dos círculos concéntricos contrarios y alternados en una espiral*, lo que presupone una coreografía en la ejecución.

La composición ha sido basada en el poema de César Porto que se indica a continuación:

*Na feira, na feira, que
brincadeira!
Os cavalos de madeira, os cavalos
de pau,*

*Trau tau tau
Trau tau tau,
A correram sem canseira
Numa tão doida carreira*

*Que a gente, queria ou não
queria,
Há-de girar sem parar, rodar,
virar, rodopiar
De tal maneira,
Como levado no ar!
Olá! Olá!*

*Que galopada estonteada, ó roda
linda toda enfeitada,
Iluminada,
Vermelha, azul, a laranjada,
Vistarolosa, tão arranjada,
Com os carrinhos sempre a
circularem,
Os garraninhos a puxarem os
cavaleiros a arfarem,
E os tambores arrufarem
Para nunca mais pararem
He! Valsa eléctrica danada!
Cavalaria destrambelhada,
Fita de luz, vento mau!
Trau tau tau
Trau tau tau*

COMENTARIO POÉTICO:

El ideario transmitido en este poema es de euforia jovial, sentimiento muy característico de las ferias populares, sin embargo la métrica del propio poema conduce al desarrollo imaginario típico de la infancia. El lenguaje musical utilizado refuerza un proceso creativo, cuyo efecto es alimentar aspectos de carácter lúdico y encantador.

ANÁLISIS: PLANO FORMAL

La pieza se inicia en un movimiento *Allegro*, con el constante y frenético correr en círculo de los caballitos de madera, en un carrusel de una feria popular, presente en toda la canción. En este sentido, el texto comienza en la repetición de las palabras: *Na feira na feira (En la feria, en la feria)*.

El título “Os cavalinhos de pau” (*Los caballitos de madera*), obsérvese, por ejemplo, la introducción del piano, compases 1 al 6: con lo acorde de V grado, con 7ª de dominante, perteneciente a la tonalidad de Sol M, la música inicia una marcha de carrusel; los grupos de cuatro semicorcheas seguidas en movimiento melódico descendente, sugieren el principio de esta marcha frenética.

Esta canción tiene explícitamente una estructura ternaria (ABA1):

- la 1ª parte (**A**) - cc. (1 al 31), se encuentra en la tonalidad de SolM
- la 2ª parte (**B**) - cc. (32 al 51), esta en LabM
- la 3ª parte (**A1**) - cc. (52 al 75), retorna a SolM

La melodía de la 1ª parte, compases 1 al 31, evoluciona hacia un registro más agudo, a partir del compases 19 hasta el compases 24 en arco, inmediatamente después, con un movimiento descendente, los compases 24 al 27, para volver pronto al registro agudo, en los compases 28 al 31; esta línea melódica en zig-zag, sugiere la idea de «*remolino, de constante girar, virar, de imprudente correría, que parece que es llevado por el aire*», como el poema refiere.

Por otro lado, las células rítmicas frecuentemente usadas en la melodía, recuerdan el galopar del caballito.

En esta 1ª parte, y en lo que respecta al acompañamiento que el piano realiza, la melodía esta siempre apoyada en el piano (mano derecha), primeramente a la 8ª alta - compases 6 al 18 y enseguida continúa en la octava del canto, en los compases 19 al 31. El trabajo en corcheas, con movimiento alternado del acompañamiento, insinúa el movimiento de los caballitos.

Ejemplo 1 – cc. 7

En términos armónicos, los acordes usados se establecen sobre los grados principales de la tonalidad de SolM, con recurso a inflexiones ocasionales, las cuales se encuentran en los compases 12-13, 14-15 y 18-19, con la alteración de la dominante de SolM. De la misma forma, también podemos observar dichas inflexiones en los compases 23-24, sobre las expresiones *gi-rar sien parar*, con énfasis sobre la subdominante de la tonalidad; de forma

ocasional, se puede encontrar la aparición del sol# en la armonía del compás 25, que por ser inesperado, sugiere la idea del texto, *virar*.

En la sección B, compases 32 al 51, la armonía en LabM sugiere un remolino sobre la frase vocal *Que galopada estonteada (Que galopada atontada)*, pareciendo evocar una cierta desorientación. La modulación a esta tonalidad alejada, se efectuó en el compás 31, con el recurso del acorde homónimo menor del IV grado de SolM; ese acorde (dom), es el III grado de la nueva tonalidad LabM que sigue a este acorde, fue suficiente hacer el uso del V grado, con 7ª de dominante de LabM, para darse cuenta, efectivamente de la mudanza de rumbo en la armonía.

Se trata de una melodía con un ritmo y contorno mas regulares, con relación a la 1ª parte (A), se detiene en la caracterización del carrusel, compases 32 al 41; la mudanza del compás ternario para binario y la indicación de *poco más pesante*, sugiere un momento casi estático, dentro del remolino frenético, donde se mira con atención el aspecto de rueda.

En seguida, en los compases 42 al 51, con la utilización de la célula rítmica en la melodía y en el piano, así como la célula rítmica en la parte mas grave del piano, se anuncia el volver a la realidad, con la percepción del movimiento rutinario y sin interrupción del carrusel, sobre el texto *Com os carrinhos sempre a circularem, Os garraninhos a puxarem os cavaleiros a arfarem, E os tambores arrufarem (Para nunca mais pararem (Con los carritos siempre a circular...para nunca más parar)*. Una secuencia armónica, cuyo patrón se establece en los compases 42 al 45 y la repetición de dicho patrón en los compases 46 al 49 y 50 al 51, esta última sin estar completa; la dinámica en crescendo, sugiere la idea de un carro en círculos, que nunca para, pareciendo querer llevarnos a algún sitio, pero sin llegar nunca.

La 3ª parte (A1), se inicia, con la semejanza de la introducción, utilizando el acorde de V grado, con 7ª de dominante de SolM. El retorno a esta tonalidad esta hecho simplemente a través del uso de la sensible superior al V grado de SolM (que es la nota Mib); de hecho, en el compás 51 el acorde de V grado de LabM es “vecino” cromático superior del V grado de SolM. Y siendo así, como en el propio texto se indica, un *Valsa eléctrica danada (vals eléctrico rebelde)* continua, imitando la introducción en los compases 52 al 55 y dando inicio a la 3ª parte (A1), a pesar de volver a la tonalidad inicial, la melodía es relativamente diferente a la 1ª parte (A).

Así, se retoma el mismo estilo de acompañamiento pianístico de la parte A; la melodía, sin embargo, parece no tener ya el vigor del resto de la canción, lo que se percibe en una línea melódica poco desarrollada y con diferencias de registro menos acentuadas, el *zig-zag* parece que se va a parar, con apenas dos versos *Cavalaria destrambelhada, Fita de luz, vento mau! (Caballería bobada, Cinta de luz, mal viento!)*; por otro lado, la dinámica en decrescendo poco a poco, sugiere también, que la cuerda de la rueda se va a terminar, por eso apenas hace uso de la interjección *Trau-trau-trau...* para representar la parada lenta del carrusel.

Conclusión, el texto y la melodía no producen nada nuevo; hay que destacar, sin embargo, la pedal melódica en la tónica, con un ritmo “*en sollozo*”, compases 68 al 75, que lentamente establece la parada del carrusel, tal como la compositora indica en la partitura *debe dar la impresión de acabar porque ya no tiene cuerda*.

6.4. Música para instrumentos: *Cantares de Cá*

6.4.1. III Canção de embalar (Partitura)

$\text{♩} = 48-42$ *Andantino*
bem cantado

muito ligado
pp
uma corda

5

muito ligado
pp

10

15

51 *δ* *cresc.*
menos p
tre corde

20

decresc. *p* *41* *51*

24 *poco f*

28 *cresc.* *mf* *p* *pp*

33 *pp cantando* *mf* *cresc.*

38 *decresc.* *cresc.* *sempre lig^{mo}* *f* *diminuendo molto* *rit.*

43 *pp* *tempo* *una corda*

47 *sempre pp* *decresc.* *ppp* *p* *ppp*

6.4.2. *III Canção de embalar* (Análisis)

Título: *Cantares de Cá – III - Canção de embalar*

Fecha de composición: 1930

Instrumentación: piano.

Texto: —

GÉNESIS DE LA OBRA:

Cantares de Cá es una obra constituida por tres piezas: la primera *O Desafio*; la segunda - *Dança e descante* y la tercera - *Canção de embalar*. La opción de analizar la tercera pieza, y no la primera, como hemos venido haciendo hasta ahora, se debe al hecho de que la número I (igual que la II) no presenta formal ni analíticamente tanta riqueza como la número III, motivo por el cual optamos por esta última.

ANÁLISIS: PLANO FORMAL

La obra para piano *Canção de embalar*, sugiere a partir de un movimiento rítmico siempre igual, constante y continuo de la línea que acompaña a la melodía, como el propio título indica, el acto de acunar. A pesar de un ritmo siempre igual, seis corcheas, con una acentuación métrica de dos en dos (a excepción de los compases 33 al 39); la diversidad rítmica está asegurada por el contraste entre el ritmo de la melodía y del acompañamiento de la misma.

De hecho, la melodía acentúa el compás binario de subdivisión ternaria $\frac{6}{8}$, mientras que el acompañamiento de dicha melodía presenta una métrica binaria, a través de la organización de las seis corcheas que llenan el compás, en tres grupos de dos corcheas; este contraste de los dos tipos de métricas (binaria-melodía y ternaria-línea de acompañamiento) está enfatizado por la agógica con una acentuación en la primera corchea de cada grupo de dos corcheas.

Ejemplo 1 - cc. 1-4

La melodía a pesar de encontrarse sobre la acentuación binaria del compás $\frac{6}{8}$, transmite levedad y fluidez, que se consigue a través de un ritmo, cuyas ligaduras de prolongación y entradas melódicas en contratiempo, crean sorpresa, interés y dejan volar la propia melodía. A pesar de que el compás elegido es binario, la subdivisión ternaria, permite que la melodía nos acune.

La estructura formal de esta pieza está concebida, casi toda ella, en frases de ocho compases.

En cuanto a la primera frase, en Si M, se encuentra entre los compases 1 al 8; el tema melódico principal está expuesto en estos primeros ocho compases; armónicamente, hay un pedal en el bajo sobre la nota Si (tónica de la to-

nalidad en cuestión) y la línea arpegiada del acompañamiento realiza los grados principales de la tonalidad:

- cc. (1 a 2) – I
- cc. (3 a 4) - IV
- cc. (5 a 6) - V
- cc. (7 a 8) - I

El punto final de esta frase melódica aparece en los compases 7 y 8, con la subida de la melodía una 8ª aguda.

La segunda frase, todavía en Si M, está en los compases 9 al 16 y consiste en una repetición de la primera frase musical.

Respecto a la tercera frase, comprendida entre los compases 17 al 24, modula a sol#m, relativo menor de la tonalidad principal; el esquema armónico de la primera frase se mantiene de dos en dos compases, con el encadenamiento I - IV - V - I, sobre la nota pedal sol#.

Hasta este momento, todas las armonías usadas se basan en acordes de tres sonidos y la melodía, con algunas notas ornamentales, que encajan perfectamente con dicha armonía; siendo destacable el compás 22, en el que la nota real del acorde en la melodía, apenas aparece en el tercer tiempo, en cuanto que en el primer tiempo se escucha un intervalo armónico de 7ª M, provocando cierta sorpresa en el encadenamiento armónico.

Ejemplo 2 - cc. 20 al 22

La cuarta frase musical, se encuentra en los compases 25 al 32, manteniendo inicialmente la tonalidad de Sol#m y modulando, a partir del compás 29, a la tonalidad inicial, es decir en la tonalidad de SiM.

Este período comienza como una repetición más de la frase anterior, pero la presencia de un contratema en la parte intermedia y la modulación a SiM, le dan un nuevo rumbo melódico. La primera sección de la pieza termina con esta cuarta frase musical.

Ejemplo 2 - cc. 24-32

La segunda sección de la obra abarca desde el compás 33 al 51.

Una primera frase de esta segunda sección, la encontramos en el compás 33 al 42, y viene a establecer un contraste con la primera sección, en la medida en que algunos compases pertenecientes a esta frase, dejan de lado el acompañamiento en el ritmo: ♩ ♩ ♩ , para que la armonía y melodía estén en consonancia rítmica en el compás $\frac{6}{8}$. Esta frase musical modula a la tonalidad de Fa#M y las disonancias armónicas que se escuchan son resultado de las notas ornamentales que resuelven siempre.

Ejemplo 3 - cc. 38 - en la parte intermedia la nota la# (apoyatura), resuelve en la nota real sol#.

La nota Mi natural, en el compás 42, indica que la vuelta a SiM está próxima. De hecho, es en el compases 43 donde comienza la 2ª frase musical de la segunda sección, finalizando la pieza en el compás 51.

Esta frase recupera el tema melódico principal, a la 8ª superior, y vuelve también la línea del acompañamiento inicial. Este retorno al tema del comienzo está enriquecido por un contratema melódico, que en el principio de la frase parece querer iniciar un canon a la 8ª inferior, dado que se repite una pulsación después de la entrada del tema, o motivo principal del mismo:

Ejemplo 4 – c.51

La canción para piano, que comentamos, termina exactamente con este motivo, en el registro grave y en una dinámica muy suave (*ppp*).

Ejemplo 5 – cc. 47-51

A piano score for measures 47 to 51. The score is in D major and 6/8 time. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs and ties. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include 'sempre pp' in measure 47, 'decresc.' in measure 48, and 'ppp' in measures 49, 50, and 51. The measures are numbered 47, 48, 49, 50, and 51 in red at the top. The entire score is enclosed in a dashed box.

6.5. Música e Cámara: 6 *Pequenos Quartetos*

6.5. Música de Cámara: 6 *Pequenos Quartetos*

6.5.1. Cuarteto: *Quartteto em fa menor* (Partitura)

Francine Beno

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It features a melodic line with a long slur spanning the first four measures. The second staff is in alto clef with a key signature of three flats. The third staff is in alto clef with a key signature of three flats. The bottom staff is in bass clef with a key signature of three flats. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

7

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats. It begins with a red number '7' above the first measure. The music continues with various note values and slurs across the four staves.

12

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats. It begins with a red number '12' above the first measure. The music continues with various note values and slurs across the four staves.

17

Musical score for measures 17-21. The score is written for four staves (treble and bass clefs) in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The music features a complex melodic line in the upper staves, with a long slur spanning measures 17-21. The lower staves provide harmonic support with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

22

Musical score for measures 22-26. The score is written for four staves (treble and bass clefs) in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The music features a complex melodic line in the upper staves, with a long slur spanning measures 22-26. The lower staves provide harmonic support with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

27

Musical score for measures 27-31. The score is written for four staves (treble and bass clefs) in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The music features a complex melodic line in the upper staves, with a long slur spanning measures 27-31. The lower staves provide harmonic support with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

7.5.2. Cuarteto: *Quartteto em fa menor* (Análisis)

Título: 6 Pequeños Quartetos

Fecha de composición: 1916

Instrumentación: dos violines, viola, violonchelo.

Bocetos y Ms.: El Ms. depositado en el AAML.

GÉNESIS DE LA OBRA:

El conjunto de estos cuartetos de cuerda (soprano, contralto, tenor y bajo), a pesar de no identificar los instrumentos, y de estar escrito en claves pocos convencionales para esta formación: do 1ª, do 3ª; do 4ª y clave de fa en tercera, constituyen un buen ejemplo de sus estudios musicales como alumna del Conservatorio.

Estas obras poseen las fechas de composición, lo que nos permite identificar claramente la evolución de la autora. Según nuestra opinión, se trata de un conjunto de seis cuartetos, probablemente pensados en forma de ciclo. Los cuales presentan una tendencia académica que influyó en las primeras obras de los años veinte y se destacan por el uso de motivos, técnicas de contrapunto, canon, y algunas alusiones a lo que sería su tendencia natural para componer, como por ejemplo el uso del cromatismo y modalismo, pero en un estado muy embrionario.

Obsérvese su organización:

Cuarteto Nº	Tonalidad	Fecha de composición	Observaciones
1	DoM	08/08/1916	Escolar
2	SibM	18/08/1916	Libre, tema original
3	FaM	24/08/1916	Escolar
4	Fam	21/09/1916	Tema original, escolar
5	SibM	25/09/1916	---
6	SolM	7/10/1916	---

ANÁLISIS: PLANO FORMAL

Después de una reflexión sobre los seis cuartetos académicos escritos por Francine Benoit, hemos llegado a la conclusión de que se trata de pequeños estudios, muy similares, aunque hemos optado por analizar dos (Cuartetos Nº 4 y el 6) de este conjunto, por que son piezas técnicamente más elaboradas que las otras cuatro, proporcionando una visión analítica más amplia de las obras de cámara; el Cuarteto Nº 4 por desarrollarse a partir de un tema original y el Nº 6 por constituir el último de la serie.

CUARTETO Nº 4 – Fa menor

Se nos presenta con una organización de tratamiento cuntrapuntístico, bastante tonal desde el punto de vista auditivo. En este cuarteto, se puede subrayar la forma Cantabile en la evolución de las voces, produciéndose algunas dudas relativas a la utilización de las claves de do en varias líneas, pudiendo ser cantado, no obstante se desconoce la existencia de un texto, por ese motivo los estudiamos como hechos para instrumentos de cuerda.

Ejemplo 1- cc.1-6

Respecto a su análisis, también podemos añadir que, no reflejan el estilo de Francine Benoit, una vez que se trata de una obra de juventud, sin embargo, es posible registrar ya el desarrollo del material dentro de la forma cuarteto, utilizando técnicas académicas.

El cuarteto n° 4 fue escrito sobre un tema original en la tonalidad de Fam. A partir de dos temas: que podemos considerar **A y B**; la compositora hace un tratamiento académico con el motivo **a1** (cabeza del tema A) y el motivo **b1** (cauda del tema B), manteniendo un estilo fugado donde el tema (pregunta) contrasta con el contratema (respuesta).

Ejemplo 2- Tema A (soprano) - cc. 1- 4

Ejemplo 3- Tema B (contralto) - cc. 4-6

Ejemplo 4- Violin I - Motivo a1 cc. 8-9

Ejemplo 5- Violonchelo - Motivo b1 c. 10

En este cuarteto se puede observar una mezcla, con:

- Superposición de temas compás 25-29 y de motivos, compás 7 hasta 10 en la voz del bajo
- Una alteración rítmica del motivo, compás 17, voces del soprano y contralto
- Una variación melódica de los temas, compás 27 hasta 30 en las cuatro voces
- Una disposición en movimientos contrarios, compás 21, en la voz del bajo, por ejemplo.

6.5.3. Cuarteto: *Quartteto em Sol Mayor* (Partitura)

Francine Benoit

First system of the musical score, measures 1 to 5. The score is written for four staves (treble and bass clefs) in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff has a long slur over measures 1-5. The second staff has a slur over measures 2-5. The third and fourth staves have slurs over measures 2-5.

6

Second system of the musical score, measures 6 to 10. The score continues with four staves. The first staff has a slur over measures 6-10. The second staff has a slur over measures 7-10. The third and fourth staves have slurs over measures 7-10.

11

Third system of the musical score, measures 11 to 15. The score continues with four staves. The first staff has a slur over measures 11-15. The second staff has a slur over measures 12-15. The third and fourth staves have slurs over measures 12-15.

16

Measures 16-20 of a musical score. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a complex melodic line in the upper staves, with a long slur spanning measures 16-18. The lower staves provide a harmonic accompaniment with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

21

Measures 21-25 of a musical score. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music continues the melodic and harmonic themes from the previous system, with a long slur spanning measures 21-23. The lower staves feature a prominent bass line with a long slur spanning measures 21-23.

6.5.4. Cuarteto: *Quartteto em Sol Mayor* (Análisis)

Este cuarteto de cuerdas constituye el N° 6 del conjunto, y está identificado en la tonalidad de SolM y en compás C. Se presenta basado en la técnica del contrapunto, con pequeñas imitaciones que se repiten en varias voces, con un carácter simplificado de nota contra nota.

Ejemplo 1- Violín I-II - cc. 21-25

El uso de intervallos y de grados conjuntos está bien patente en los intervallos convencionales, estando desarrollada en base a un tema que se presenta inicialmente en la voz de soprano con un arpeggio sobre el I grado de SolM.

Ejemplo 2- Violín I- cc. 1-4

Con el mismo patrón rítmico se muestra, en la voz de contralto, el tema melódico en forma descendente, pero con alteración en la última nota.

Ejemplo 3- Violín II- cc. 2-5

Este tema se repite varias veces a lo largo de la pieza, manteniendo el patrón rítmico, pero con ligeras alteraciones al original, por ejemplo en el final, que remata con movimiento ascendente y no al contrario. Sobre el V grado de Sol, el bajo exhibe una exposición del tema inicial en la tonalidad de ReM. El mismo tema sobre la nota La se superpone pero con una valoración reducida a la mitad.

Ejemplo 4- violonchelo - cc. 6 – 9

Ejemplo 5- Violín I - cc. 8-10

Con respecto a la voz de tenor, es la única que la autora trata de forma independiente, dado que solamente lo presenta una vez en toda la pieza y en la tonalidad de SiM, aprovechando este hecho para volver al V grado de Mi, relativo menor de Sol, exponiendo el tema en los compás 16-18 que se presenta como una cabeza del tema y no el tema propiamente dicho. Lo mismo es considerado por la compositora en los compases 17 -19 en la voz del contralto.

Ejemplo 6- Violonchelo - cc. 16-17 y Violín II- cc. 17-19

16

The image shows a musical score for Violonchelo (Cello) and Violín II (Violin II). The score is written on four staves. The top two staves are for the Violonchelo, and the bottom two are for the Violín II. The music is in 3/4 time and D major. The first measure of the Cello part is highlighted with a purple box, and the first measure of the Violín II part is also highlighted with a purple box. The Violín II part has a red '16' above the first measure.

Se trata de obras extremadamente académicas, según las reglas del contrapunto, pero que ya revelan el temperamento y los gustos de Francine Benoit.

6.6. Música para orquesta: *Fantasia-Suite*

6.6. Música para orquestra: *Fantasia-Suite*

6.6.1. *I Tempos Compostos* (Partitura)

Fantasia-Suite
Orquestra de Câmara
I-Tempos Compostos

♩ = 100

Flautim

Flautas

Oboé I

Oboé II

Corne Inglês

Fagote

Trompete em Dó

Timpanos

Harpa

♩ = 100

Violinos 1

Violinos 2

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

2

Fltim.

Fl.

mp

Ob.

mp

Ob.II

C.I

Fag.

Tpt.

Timp.

Hp.

Vln. 1

tutti

mp

solo due

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

3 **4**

Fltim.

Fl.

Ob.

Ob.II

C.I

Fag.

Tpt.

Timp.

Hp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

expressivo

tre, espressivo

expressivo

5 6

Fltim.

Fl.

Ob.

Ob.II

Fag.

Tpt.

Timp.

Hp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

piú lento

piú lento tapada

a tempo

sonoro

piú lento

aéreo

a tempo

aéreo

solo

aéreo

689

11

Flutim.

Fl.

Ob.

Ob. II

C.I.

Fag.

Tpt.

Timp.

Hp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

f

cresc.

16

Fltim.

Fl.

Ob.

Ob.II

C.I

Fag.

Tpt.

Timp.

Hp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 16 through 19. The instrumentation includes Flute I (Fltim.), Flute II (Fl.), Oboe I (Ob.), Oboe II (Ob.II), Clarinet I (C.I), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpt.), Timpani (Timp.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. 1), Violin II (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measure 16 features a complex flute part with grace notes and a sixteenth-note run, while the oboe plays a rhythmic pattern. Measure 17 shows the flute continuing its melodic line with grace notes. Measure 18 is dominated by a rapid sixteenth-note scale in the first violin. Measure 19 concludes with a sustained note in the first violin and a half-note in the cello. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#).

20

Fltim.

Fl.

Ob.

Ob.II

C.I

Fag.

Tpt.

Timp.

Hp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page contains a musical score for measures 20 and 21. The instruments listed on the left are Fltim., Fl., Ob., Ob.II, C.I, Fag., Tpt., Timp., Hp., Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Cb. Measures 20 and 21 are shown. Fltim. and Fl. have melodic lines in measure 20, while Fl. has a melodic line in measure 21. Vln. 1 has a melodic line in measure 20 and a melodic line in measure 21. Vla. has a melodic line in measure 20 and a melodic line in measure 21. The other instruments (Ob., Ob.II, C.I, Fag., Tpt., Timp., Hp., Vln. 2, Vc., Cb.) have rests in both measures.

22

Tempo 1°

Fltim. Fl. Ob. Ob.II C.I. Fag. Tpt. Timp. Hp. Vln. 1 Vln. 2 Vla. Vc. Cb.

f *mf* *cresc.* *mp* *f* *8va* *tutti, unis.* *mp* *dois, mf* *arco* *unis.* *mf* *f* *um Vc. dobra o Cb.* *f*

Detailed description: This page contains the musical score for measures 22, 23, and 24. The instruments listed on the left are Fltim., Fl., Ob., Ob.II, C.I., Fag., Tpt., Timp., Hp., Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Cb. The score is written in treble and bass staves. Measure 22 shows the Flute (Fl.) and Bassoon (Fag.) playing a rhythmic pattern. Measure 23 shows the Flute (Fl.) playing a melodic line, the Bassoon (Fag.) playing a rhythmic pattern, and the Horns (Ob., Ob.II) playing a melodic line. Measure 24 shows the Flute (Fl.) playing a melodic line, the Bassoon (Fag.) playing a rhythmic pattern, and the Horns (Ob., Ob.II) playing a melodic line. The dynamics are marked as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo). The tempo is marked as *Tempo 1°*. The string section (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., Cb.) enters in measure 23 with a melodic line. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) are marked *dois, mf* (two measures, mezzo-forte). The Violoncello (Vc.) is marked *arco* (arco). The Violoncello (Vc.) is marked *unis.* (unison). The Violoncello (Vc.) is marked *mf* (mezzo-forte). The Violoncello (Vc.) is marked *f* (forte). The Violoncello (Vc.) is marked *um Vc. dobra o Cb.* (one Violoncello doubles the Contrabass). The Violoncello (Vc.) is marked *f* (forte).

25

Fltim.

Fl. *a due*

Ob.

Ob. II

Fag.

Timp.

Hp.

expressivo
(8)

Vln. 1

Vln. 2

molto espressivo
Vla.

Vc.

Cb.

26 Più lento

♩. = 108

11

Fltim.

Fl.

Ob.

Ob.II

C.I

Fag.

p. aereo

cresc.

molto dim.

mf

Tpt.

Timp.

mp

Hp.

dó#-ré#

gliss. leve

Più lento

♩. = 108

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

solo

tutti

solo

mp

Vc.

solo

mf

Cb.

28

Fltim.

Fl.

Ob.

Ob.II

C.I

Fag.

Tpt.

Timp.

Hp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Fltim.

Fl.

Ob.

Ob.II

C.I

Fag.

Tpt.

Timp.

Hp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

meno

tr

Detailed description: This is a page of a musical score for page 32, containing measures 1 through 3. The score is written for a large orchestra. The instruments and their parts are as follows: Flute (Fltim.) is silent. Flute (Fl.) plays a rhythmic pattern of eighth notes in measure 1, then rests in measure 2, and plays a melodic phrase in measure 3. Oboe (Ob.) and Oboe II (Ob.II) are silent. Cor Anglais (C.I) plays a melodic phrase in measure 1, then rests in measures 2 and 3. Bassoon (Fag.) is silent in measure 1, then plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 2 and 3. Trumpet (Tpt.) is silent. Timpani (Timp.) is silent in measure 1, then plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 2 and 3, with a trill (tr) in measure 3. Harp (Hp.) is silent. Violin 1 (Vln. 1) plays a melodic phrase in measure 1, then rests in measure 2, and plays a melodic phrase in measure 3. Violin 2 (Vln. 2) is silent. Viola (Vla.) plays a rhythmic pattern of eighth notes in measure 1, then rests in measure 2, and plays a melodic phrase in measure 3. Violoncello (Vc.) is silent in measure 1, then plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 2 and 3. Contrabass (Cb.) is silent. The tempo marking *meno* is placed above the Violin 1 staff in measure 2. The trill marking *tr* is placed above the Timpani staff in measure 3.

35

Fltim.

Fl.

Ob.

Ob.II

C.I

Fag.

Tpt.

Timp.

Hp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

rinf

rinf

Detailed description: This page of a musical score contains measures 35 through 38. The instrumentation includes Flute (Fl.), Flute Timpani (Fltim.), Oboe (Ob.), Oboe II (Ob.II), Clarinet I (C.I), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpt.), Timpani (Timp.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. 1), Violin II (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measures 35 and 36 are mostly rests for the woodwinds and strings. In measure 37, the Flute (Fl.) and Viola (Vla.) parts feature a melodic line marked *rinf* (ritardando). The Violin I (Vln. 1) part also has a melodic line. The Violoncello (Vc.) part has a sustained note. The Contrabass (Cb.) part has a sustained note. The Flute Timpani (Fltim.), Oboe (Ob.), Oboe II (Ob.II), Clarinet I (C.I), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpt.), Timpani (Timp.), Harp (Hp.), Violin II (Vln. 2), and Viola (Vla.) parts have rests.

36 **molto rall.**

Fltim. 5/4

Fl. 5/4

Ob. 5/4

Ob.II 5/4

C.I 5/4

Fag. 5/4
rinf

Tpt. 5/4
mp cresc.

Timp. 5/4
f

Hp. 5/4

molto rall.

Vln. 1 5/4
rinf

Vln. 2 5/4
molto ral.

Vla. 5/4

Vc. 5/4
rinf

Cb. 5/4
molto ral.

39 $\text{♩} = 60$

Fltim. $\frac{5}{4}$

Fl. $\frac{5}{4}$

Ob. $\frac{5}{4}$

Ob. II $\frac{5}{4}$

C. I $\frac{5}{4}$

Fag. $\frac{5}{4}$ *non legato*
mf
pesante
poco legato
poco più f

Tpt. $\frac{5}{4}$
bastante f

Timp. $\frac{5}{4}$

Hp. $\frac{5}{4}$

Vln. 1 $\frac{5}{4}$ $\text{♩} = 60$ *molto legato*

Vln. 2 $\frac{5}{4}$ *mf*

Vla. $\frac{5}{4}$

Vc. $\frac{5}{4}$ *non legato*
poco più f

Cb. $\frac{5}{4}$ *mf*

42

Fltim.

Fl.

Ob.

Ob.II

C.I

Fag.

Tpt.

Timp.

Hp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

f cantabile

sfz

dim. ---

legato

f

f

f

dim. ---

legato cantabile

46

$\text{♩} = 126$

Fltim.

Fl.

Ob.

Ob. II

C. I

Fag.

Tpt.

Timp.

Hp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mp

poco f

incalzando

più legato

$\text{♩} = 126$

50

Fltim.

Fl.

Ob.

Ob.II

C.I

Fag.

Tpt.

Timp.

Hp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 50 through 53. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. Flute I (Fl.) plays a melodic line with various ornaments and slurs. Oboe I (Ob.) and Oboe II (Ob.II) have rests. Clarinet I (C.I) plays a rhythmic pattern. Bassoon (Fag.) plays a low, sustained line. Trumpet (Tpt.) has rests. Timpani (Timp.) plays a rhythmic pattern with a trill in measure 53. Harp (Hp.) has rests. Violin I (Vln. 1) plays a melodic line. Violin II (Vln. 2) has rests. Viola (Vla.) plays a rhythmic pattern. Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) have rests. The score includes various musical notations such as slurs, ornaments, and dynamic markings.

54 *poco rit.*

Fltim. *cresc.*

Fl. *bem articulado*

Ob. *bem articulado*

Ob.II

C.I

Fag.

Tpt.

Timp.

Hp.

Vln. 1 *poco rit.*

Vln. 2 *bem articulado*

Vla. *bem articulado*

Vc. *bem articulado*

Cb.

59 a tempo

Fltim.

Fl.

mf

f

Ob.

Ob. II

C. I.

f

Fag.

f

Tpt.

f

Timp.

Hp.

Vln. 1

a tempo

mf non legato

Vln. 2

mf non legato

Vla.

ff

Vc.

f

Cb.

61

Flutim.

Fl.

Ob.

Ob.II

C.I.

Fag.

Tpt.

Timp.

Hp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mf mp dim.

tr

ff dim. p

deixar vibrar

8va

mf mp dim.

6.6.2. *I Tempos Compostos* (Análisis)

Título: *Fantasía-Suite – I*

Fecha de composición: 1965

Instrumentación: Orquesta de Cámara

Texto: ---

GÉNESIS DE LA OBRA:

Esta obra, fue concebida para ser presentada en el primer Concurso de Composición Gulbenkian, que se hizo en Portugal en el año de 1965 y que recibió una Distinción, juntamente con la obra *O Encoberto* de Maria de Lourdes Martins.

Se trata de una obra en cuatro movimientos: I-Tempos compuestos; II-Muy lento; III-Bien ritmado; IV-Parlanchín y epílogo, realizada para Orquesta de Cámara, constituida por: Flautín, 2 flautas, oboe, corno inglés, fagot, trompeta, arpa, timbales, 5 violines primeros, 4 violines segundos, 3 violonchelos y 1 contrabajo.

ANÁLISIS: PLANO FORMAL:

En este apartado de música para orquesta vamos a trabajar el primer movimiento, titulado *I- Tiempos Compuestos*. Tal y como Wellington Gomes expresa en un análisis titulado *Artifícios postonales en la estructura armónica de Mikrokosmos 152 de Béla Bartók*¹⁰³⁸, podemos decir que dicha obra se

¹⁰³⁸ Wellington Gomes propone una observación analítica en dos vertientes, la primera centrada en el contexto tonal tradicional y la segunda en el lenguaje de la música pos-tonal. Así concluye que la

puede tomar como referencia, en cuanto al análisis para la presente obra musical.

La *Fantasia-Suite* podría ser analizada desde distintos puntos de vista:

- 1 - A través de un método específico para el sistema modal/tonal, intentando investigar funciones armónicas y estableciendo relaciones entre las mismas; con el objetivo de encontrar un centro, o pequeños centros modales/tonales.
- 2 - Pero podríamos también desarrollar un análisis armónico de la obra, apartando las posibilidades de cualquier aproximación a un contexto tonal tradicional, solamente destacando evidencias relativas a la música postonal¹⁰³⁹.

En la primera opción, nos encontramos con una serie de obstáculos en relación a los procedimientos neoclásicos utilizados por la compositora en esta obra, y que difícilmente podrían ser analizados como estructuras reconocibles dentro de un método tradicional.

En la segunda, dejaríamos a parte las características modal/tonal tan fundamentales en la obra, y que sin ellas sería prácticamente imposible comprender la estructura melódico-armónica establecida por Francine Benoit.

Así pues, se hace necesario conciliar las dos perspectivas, o sea, la investigación de esas relaciones modales/tonales y los procedimientos neoclásicos

obra de Béla Bartók debe ser observada a partir de relaciones tonales y postonal pues solo así es posible entender la estructura armónica de la obra. Gomes, Wellington, «Artifícios postonais en la estructura armónica de Mikrokosmos 152 de Béla Bartók» in *Ictus- Periódico do Programa de Pós Graduação em Música da UFBA*, Nº 2, Dezembro 2000.

¹⁰³⁹ N de A. en este caso más específico la designada corriente musical neoclásica.

en la estructura melódica/armónica de esta obra, por ser indisociables para un análisis comprensivo y coherente desde el punto de vista analítico.

En la *Fantasía-Suite*, Francine Benoit, no sólo utiliza procedimientos neoclásicos, sino que también está patente una influencia y aproximación al lenguaje bartokiano, esto es, hay un acercamiento a la armonía axial¹⁰⁴⁰, utilizada por Béla Bartók, por ejemplo, en *Mikrokosmos*¹⁰⁴¹.

En esta obra pedagógica y didáctica, Bartók hace uso del proceso tradicional de tonalidades, pero éstas surgen sobrepuestas (proceso neoclásico-politonalidad) obligando a que la armonía funcional y los conceptos de consonancia y disonancia se queden profundamente alterados, a favor de una armonía en un sentido mas amplio y mas abierto.

En el primer movimiento de la *Fantasía-Suite (I-Tempos Compuestos)* hay que registrar la presencia de características de una escritura neoclásica. Si bien hay que tener en cuenta tres parámetros que ella ha tenido en consideración: la altura, las duraciones y la armonía. Estos son definidos en la *Introducción* y confirmados en las secciones siguientes por una presentación repetitiva. Las características de esos materiales van a determinar la evolución de la forma.

¹⁰⁴⁰ La armonía axial en Bela Bartók consiste en un intercambio específico entre tonalidades por intermedio de ejes. Las tonalidades son obtenidas a partir de una sucesión de quintas perfectas, en que el ciclo contempla la escala cromática de un determinado tono. Por su vez, cada eje contiene dos dimensiones y una doble atracción según la oposición del movimiento polo-antípoda o la oposición entre eje principal y eje secundario. Muy semejante al sistema tonal, hay tres funciones distintas: Eje de la Tónica; de la Dominante y de la Subdominante. A cada eje corresponden cuatro tonalidades, completando un total cromático de la tonalidad principal. Las tonalidades opuestas en la misma línea están a la distancia de una cuarta aumentada y por otra parte el conjunto de las cuatro tonalidades forman un acorde de 7ª disminuida. Bence Szabolcsi, *Bartók sa vie et son oeuvre*, Boosey & Hawke, París.

¹⁰⁴¹ Como es sabido el *Mikrokosmos* de Béla Bartók es una serie de 153 piezas en 6 vols, para piano solo, escritas entre 1926 y 1939.

La sonoridad de la obra, es una consecuencia de la superposición de diferentes objetos sonoros, como vamos a ver más adelante. Los cuales surgen agrupados de manera predominante en las diferentes secciones que componen la partitura. Así, estas pueden ser definidas y divididas en siete secciones, según la combinación de esos mismos objetos.

1ª Sección - Introducción (compás 1 hasta el 7) se presentan y se caracterizan los objetos sonoros:

Armonía - con superposiciones de planos modales y provocación de la disonancia por disolución;

Ritmo - valores proporcionales y células variadas por sutiles permutaciones;

Melodía - supremacía de ornamentación por grados conjuntos, en movimiento ascendente-descendente, sobre dos, tres o más grados de los modos hasta completarlos. Todo esto, resuelto en una textura simultáneamente continua y fragmentada, homofónica y contrapuntística.

2ª Sección (cc. 8-22) - predominancia del objeto melódico.

3ª Sección (cc. 23-26) - regreso a la textura inicial.

4ª Sección (cc. 27- 38) - escritura contrapuntística por planos con regreso al objeto melódico.

5ª Sección (cc. 39- 48) - textura más densa resuelta de una mezcla de polifonía y homofonía. Más adelante verificamos la existencia de un canon.

6ª Sección (cc. 49- 58) - da continuidad a la textura anterior.

7ª Sección (cc. 59- 62) - [coda] síntesis del movimiento.

En la pequeña *Introducción*, compás 1 al 7¹⁰⁴² se representan de forma simultánea, algunos objetos sonoros que evolucionan como entidades que ejercen funciones distintas. En el ejemplo número 1, se suceden dos objetos (A y B), siendo el primero (A) en centro armónico (V grado del modo frigio en La) y el segundo (B) notas musicales con función melódica.

La figuración rítmica en los violines y violonchelos, en *quasi ostinato*, sobre la nota Mi (que se alarga, en los compases 1 al 4) podemos atestiguar, a nivel melódico, que se trata de un V grado del modo frigio en La. Al mismo tiempo, los violines II hacen evolucionar un Sib que resuelve en la nota La del compás 3.

Es necesario decir, que las notas musicales, mi y la, constituyen las extremidades del primer pentacorde del modo frigio en La, por ese motivo se nos presentan como notas fijas en registro, funcionando como fondo armónico (una especie de centro tonal) sobre el cual surgen las restantes notas del pentacorde (re y mi), en este caso con funciones más melódicas.

¹⁰⁴² En el presente análisis la Introducción fue considerada a partir de un rayado en la partitura.

Ejemplo 1- cc. 1-2

I-Tempos Compuestos B

The musical score is for four instruments: Violinos 1, Violinos 2, Viola, and Violoncello. The time signature is 5/16, and the tempo is marked 'I-Tempos Compuestos'. A green box labeled 'A' covers measures 1-4, and a magenta box labeled 'B' covers measures 5-8. The Violoncello part is marked 'solo' and 'mf'. The Viola part is marked 'solo'. The Violinos 1 part is marked 'mf' and '(3ª corda)'. The Violinos 2 part is marked 'mf'.

Seguidamente, se puede observar uno de los modos gregorianos, estos surgen transpuestos y sobrepuestos en una relación de quinta perfecta, como si fuera una armonía en el eje de la tónica, modo frigio en Do# (que constituye el objeto C) - melodía en el oboe, compases 2-4, y la otra armonía en el eje de la dominante, en el modo frigio en Sol# (que constituye el objeto D) - melodía en el violonchelo, compases 3 y 4.

Ejemplo 2- cc. 3-4

Ob. I

Hp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

expressivo

C

tre, expressivo

C

D

expressivo

En el ejemplo tres podemos ver que las notas forman el tretacordo antes referido.

Ejemplo 3

Ob. I

expressivo

2º tetracordo

Ya en el ejemplo número cuatro, es posible observar las notas que forman otro tetracordo.

Ejemplo 4 – cc.3-4

3

1º pentacordo en sol #

Vc.

expressivo

The image shows a musical score for Violoncello (Vc.) in bass clef. A red number '3' is positioned above the first measure. A bracket above the first five notes of the melody is labeled '1º pentacordo en sol #'. These five notes are individually enclosed in pink boxes. The notes are G#2, A#2, B2, C#3, and D#3. A slur covers the entire melodic line from the first measure to the end of the fragment. The word 'expressivo' is written below the staff.

A continuación y más concretamente en los compases 5 y 6, se destacan tres objetos con funciones distintas: objeto E y E1 con función melódica muy semejante a de los objetos C y D, pero presentando solamente cuatro notas musicales del primer pentacorde, de Sol: *Reb*, *Do*, *Sib*, *Lab*, dejando para trabajar, posteriormente, la primera nota del pentacorde que aparece en el fragmento F, en nota pedal.

Es interesante observar, el movimiento descendente y cromático del fragmento G, oblicuo, en relación a la nota pedal, formando casi un estilo de diafonía, provocando intencionadamente la disonancia. Lo podemos ver en los ejemplos que siguen, donde también la línea discontinua puede ilustrar el fin de la introducción:

Ejemplo 5 - cc. 5 y 6

5 *più lento*
tapada **E** **6**

Tpt.

Timp.

Hp.

F **Pedal do 1º grado - modo figio en sol**
sonoro

E 1 *aéreo* *più lento* *a tempo*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

G *aéreo* *solo* *aéreo*

Vc.

Cb.

La segunda sección, compases 8 hasta el 22, se caracteriza por una textura poco densa y fragmentada, no solo por la conducción melódica, sino también por la sucesión de acordes. No obstante, predomina la ornamentación por grados conjuntos de dos, tres y cuatro notas. Hay que referir que, a veces, la ornamentación llega a evolucionar sobre los grados de los modos.

En el **ejemplo 6** podemos confirmar lo que ya ha sido referido anteriormente, la utilización de los materiales caracterizados de forma bien distinta en cuanto a los parámetros citados.

Ejemplo 6 – cc. 8-12

luzingando
♩. = 108

8

Fltim.

Fl.

Ob. I

C.I.

Tpt.

Vln. I

A

2º pentacordo frigio en sol

B

b

b'

b''

mf

f

C

A'

div. 2+2

Sobre las alturas:

- En el objeto **A**, de carácter melódico, las notas se suceden por grados conjuntos, teniendo como proceso de evolución la ornamentación, tanto de tetracordos como de pentacordos descendentes y ascendentes.
- En los objetos **B** y **C**, de carácter harmónico, las alturas están fijas.

En cuanto a las duraciones:

- En los objetos **A** y **C** evolucionan las duraciones breves.

- El objeto **B** desarrolla dos células rítmicas constituidas por valores proporcionales y relacionados por simetría - **b'** es retrógrado de **b**.

Respecto a la Armonía:

- El objeto **A'** presenta una sonoridad próxima del “*cluster*”; se produce así cierta aspereza armónica debido a la disonancia y por la mutación simultánea de sonidos a la distancia de 2ª.
- El objeto **b''** ofrece una armonía de sonoridad “*vacía*” proveniente de una consonancia perfecta (5ª perfecta).

Ejemplo 7 – cc.16-18

16

The musical score for measures 16-18 is shown. The staves are labeled: Fltim., Fl., Ob. I, C.I., Tpt., Vln. I, and Vc. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and beams. Annotations include letters A, B, C, D, and E in colored boxes with lines pointing to specific notes. A red box 'E' is on the Fltim. staff, a blue box 'C' is on the C.I. staff, a pink box 'B' is on the Vc. staff, and a green box 'A' is on the Vc. staff. A line connects the blue box 'C' to the pink box 'B'.

En el **ejemplo 7**, las notas indicadas con las letras **A**, **B**, **C**, **D** y **E** nos muestran un aspecto curioso de la organización de las alturas realizado por Francine Benoit, es decir, el fa# está simétricamente colocado, a la distancia de 3ª mayor, en relación al intervalo formado por las notas do#-re, que forman una 2ª menor en el flautín y si-la#, 2ª menor en el violonchelo. Aquí podemos observar ya una organización del tipo Weberniano¹⁰⁴³, en lo que respecta a las alturas. Todavía, el mismo procedimiento también se verifica relativamente a las duraciones, tal y como vimos anteriormente.

Ejemplo 8 –c.20

Seguidamente, en el **ejemplo 8**, comprobamos una vez más la referencia a la polimodalidad, por la libertad con que son utilizados los modos. Vemos que el objeto **B** presenta el modo eolio en Re y el objeto **C** el modo eolio en Mi; estos dos objetos están sobrepuestos al objeto **A** que se encuentra en el modo frigio en Mi; la nota señalada (fa#) (**a**) es un cromatismo en este modo frigio y al mismo tiempo, preanuncio del modo de Mi menor armónico que se sucede en el objeto **D** con la sonoridad disonante, ya mencionada.

¹⁰⁴³ Antón Webern, por ejemplo, construya las series a partir de conjuntos de tres, cuatro, seis notas totalmente simétricas cuanto a la sucesión de acordes.

Ejemplo 9 –c. 21

21

Fl.

Tpt.

Vln. I

D

En el **ejemplo 9** volvemos a la sonoridad poco clara atrás mencionada, pues el objeto **D** es una evolución del objeto **A'**.

La **tercera sección** compases 23 al 26 nos presenta una textura más compacta y continua. La sonoridad homofónica es también más áspera y próxima al ruido, debido a un desenfoque armónico como es claro en el compás 23, entre cuerdas y vientos.

Ejemplo 10 – c. 23

c. 23

Sopros

Fl. I

Fl. II

Tpt.

Vln. II

Vc.

Cb.

Cordas

Ejemplo 11 – c. 26

26 *Più lento*
p. aereo

Fag. *cresc.* *molto dim.*

Hp. *dó#-ré#* *gliss. leve*

Vla. *Più lento* *mp* *solo gliss.* *gliss.* *tutti* *solo*

Vc. *solo*

Cb. *C* *x*

El **ejemplo 11** es claro en cuanto al proceso de composición de la obra. Hay superposiciones de objetos de características diferentes, el objeto **A** hace una clara referencia al canto gregoriano; el objeto **B** hace una incursión a la diagonalidad típica de la música atonal y más acentuadamente a la música serial; ya el objeto **C** forma una nota pedal (sol#) que hace un intervalo de quinta disminuida con la nota re, la cual funciona como centro melódico de los pasajes del fagot y del violonchelo.

La importancia de la nota pedal consiste en proporcionar el regreso a *finalis* del modo frigio en sol# que evoluciona entre el compás 3 y 4. Por otra parte, el intervalo diminuto recupera la sonoridad evidenciada en el 2º compás de la obra.

Ejemplo 12 – c.27

27 ♩. = 108

Fl. *mf* **D**

Fag. *mf* **C**

Timp. *mp* **C'**

Vln. I *mf* **D'**

Vla. *mf* **D''**

Vc. *mf* **C''**

Sigue la 4ª sección, **ejemplo 12**, muestra la coexistencia de diferentes centros tonales:

- Sib, en los objetos **C**, **C'** y **C''**, conjunto homofónico y de acentuación rítmica irregular;
- Si, en los objetos **D**, **D'** y **D''**, conjunto melódico y de acentuación rítmica regular.

En el análisis rítmico de estos dos conjuntos está patente la polirritmia y la utilización de células en espejo, como se puede confirmar en las células **C** y **C''**.

Ejemplo 13 – c. 37

El **ejemplo 13** encierra la **4ª Sección** con un juego rítmico entre dos tipos de objeto (**A** y **B**) a la distancia de un intervalo armónico de 3ª menor (sol#-si). Podemos, observar todavía cómo se procesa el trabajo rítmico en la transición de algunas células, donde hay permutas en las duraciones, como por ejemplo:

- el motivo (a-b-c) da lugar al motivo (c'-a'-b'), se verifica un cambio no solo de orden, sino también de una transformación de las mismas por aumentación.
- el mismo trabajo de transformación se puede observar en la superposición de motivos **A**, **A'**, **A''**. en cuyo ejemplo es posible identi-

ficar otra característica, y es el hecho de que la jerarquía melódica está sumergida en auxilio de una mezcla de sonoridad.

Esta es la consecuencia de la existencia de alturas fijas que se mantienen en el registro y con una superficie rítmica contrapuntística. De esta forma, se consigue también la modelación el timbre a través de las articulaciones internas en la masa sonora.

Ejemplo 14 – c.39

39 ♩ = 60

Fag. *non legato* *mf* *poco più f*

Tpt. *pesante* *poco legato* *Dux*

Càn. *bastante f* *molto legato* *Comes*

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *B* *mf*

Vc. *non legato* *poco più f*

Cb. *mf* *A*

La 5ª Sección, ejemplo 14, está marcada por el regreso a la melodía de tipo gregoriano y por la existencia de un canon rítmico a la distancia rítmica de una corchea. Este canon está sobrepuesto en contrapunto con otras líneas melódicas del mismo género, **A** y **A'**, melodía en unísono entre fagot y violonchelos, y doblada a la octava por los contrabajos; y con **B**, éste con dura-

ciones más largas y en una proporción casi rigurosa por aumentación en doble, en cuanto a A o con respeto al canon.

Ejemplo 15 –c.44

44

Fag.

Tpt.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

f cantabile

sfz

dim.

f

f

f

legato cantabile

legato

incalzando

incalzando

più legato

dim.

A

A'

A''

A'''

B

B'

C

C'

C''

En esta sección la textura polifónica va a mantenerse, pero concluye con una utilización más libre de los materiales. A, A', A'' y A ''', que constituyen una progresión rítmica proporcional y por disminución, con reflejo en C' y C''. Estos objetos alternan con otros de carácter más melódico, B y B' que hacen evolucionar descendentemente un tetracordo frigio en re#, en contrapunto y en movimiento contrario con el primer tetracordo del mismo modo.

Ejemplo 16 – c. 49

The musical score is for measures 49 and 50. The tempo is marked as ♩ = 126. The instruments are Flute (Fl.), Oboe I (Ob. I), Clarinet I (C.I.), Bassoon (Fag.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), and Viola (Vla.). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 5/8. The Flute part (A) and Oboe I part (A') are marked *mp*. The Clarinet I part (B) is marked *poco f*. The Viola part (A'') is marked *f*. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

La **6ª Sección**, presenta una mayor textura respecto a la sección anterior y se mantiene la línea melódica del tipo gregoriano, pero ahora más densa; hay una aceleración rítmica presentada en contrapunto entre la flauta (A), oboe (A') y violines (A''), con base en un tetracordo frigio de Fa.

Todo esto, se sobrepone a un fondo armónico que contiene las notas del primer tetracordo en el modo frigio en Mi, en el compás 49, que a la vez, alterna con armonía por cuartas, compás 50.

Ejemplo 17 – c.60

60 a tempo

Flutim.

Fl. *mf*

Ob. I

C.I. *f*

Fag. *f*

Tpt. *f*

a tempo

Vln. 1 *mf non legato*

Vln. 2

Vla. *A'*

Vc.

Cb.

B

B'

B''

B'''

A

A'

Por fin, la **7ª Sección**, a semejanza de la sección anterior corrobora las ideas ya presentadas. Los objetos **A** y **A'** presentan el fondo armónico de cuarta aumentada (fa-si) y la quinta perfecta (fa-do) en valores relativamente largos y en desaceleración rítmica, sobre lo cual van a evolucionar los motivos **B**, **B'**, **B''**, **B'''**; estos en valores breves y con un carácter mas melódico, completando casi cromáticamente el intervalo atrás indicado, pero ahora invertido (Si-Do-Do#-Re-Re#), faltando solamente el mi, reservado para realizar la unión con el movimiento siguiente.

Así, en la evolución de **B** para **B'** encontramos un sonido fijo (**B**). No obstante, en **B''** y **B'''** ya se efectúa una fluctuación cromática, con transición de registros, cuya curvatura melódica es del tipo ascendente – descendente, manteniendo la misma figuración rítmica.

En definitiva, Francine Benoit, en esta *Fantasía-Suite* ilustró los procesos compositivos más destacados de toda su producción musical, concentrando en la obra varias características musicales que dominaban el arte de su tiempo.

De esta forma, compatibiliza elementos modales con atonales por la superposición de objetos bien definidos y de características distintas, proporcionando momentos de polirritmia, también muy interesantes. La modulación es procesada no por la transposición de un mismo modo, sino por la transición entre modos diferentes y por el cromatismo, permitiendo que la polimodalidad y la politonalidad progresen a la par equilibradamente.

En cuanto al aspecto rítmico, hay cambios internos en los motivos con proporcionalidad en el encadenamiento de las duraciones. Ya la armonía, se afirma por el predominio de consonancias perfectas de 4ª, 5ª y 8ª como intervalos estructurantes, siendo la evolución melódica efectuada en el ámbito de

esos intervalos, en los cuales quedan definidos los tetracordos y pentacordos mencionados y ejemplificados en el presente análisis.

A pesar de todo, Francine Benoit revela un interés especial por el intervalo de cuarta aumentada, estableciendo con frecuencia y jerárquicamente diferentes niveles de textura entre pasajes predominantemente de carácter melódico, rítmico y/o armónico.

7. ESTUDIO EPISTOLAR

7.1. Correspondencia recibida por Francine

El cuadro del anexo número dos (Anexo B), representa una transcripción de la correspondencia de Francine Benoit que se encuentra en la Biblioteca Nacional. El listado que presentamos ilustra el número de cartas, así como las fechas (cuando están identificadas) y los códigos que le corresponden¹⁰⁴⁴.

En este apartado, trataremos la correspondencia de las personalidades importantes en la vida de Francine Benoit o del panorama musical portugués; sin embargo en el punto 7.1.11 tratamos también algunas figuras de gran relieve en el plano nacional, pertenecientes a diversas áreas artísticas.

Hay que destacar que entre los documentos de Francine Benoit han sido encontradas algunas cartas en borrador, así como correspondencia de la propia Francine dirigida a otras personalidades. Del mismo modo hemos tenido la oportunidad de poder consultar los archivos de Fernando Lopes-Graça, Irene Lisboa, Joao Cochofel, Vitorino Nemésio, Adolfo Casais Monteiro y Claudio Carneyro, entre otros, permitiéndonos, una visión más amplia de su epistolario. No obstante, se ha podido constatar la falta de correspondencia en algunos de los archivos consultados, por lo que no han podido ser tratados en este trabajo.

Tomando como punto de partida la visión de Andrée Rocha¹⁰⁴⁵ sobre epistolografía, el análisis de la correspondencia puede ayudar a comprender una vida, una personalidad y desvelar, en este caso concreto, la opacidad a que fue condenada la obra y acción cultural de Francine Benoit.

¹⁰⁴⁴ Cfr. Catálogo de Correspondencia depositado en la Biblioteca Nacional, *P-Ln-N33*.

¹⁰⁴⁵ Rocha, Andrée, *Epistolografia em Portugal*, Lisboa: Imprensa Nacional -Casa da Moeda, 1984.

No pretendemos realizar un estudio de la correspondencia de grandes intelectuales, por lo que hemos centrado nuestra selección, teniendo en cuenta las personalidades de su época que tuvieron relevancia cultural en Portugal.

En lo que respecta al archivo particular de Francine Benoit, estas cartas han sido entregadas, según su voluntad a la Biblioteca Nacional de Lisboa. Como ya hemos referido, muchas de estas cartas no se encontraban en archivos propios, como inicialmente habíamos pensado, por lo que podrán estar o en manos de familiares, tal vez fueron confiscadas en el periodo de Salazar, o simplemente, se han perdido.

En una primera lectura, esta correspondencia se nos reveló interesante, sin embargo, hemos tenido que limitar nuestro estudio a las categorías previamente seccionadas siendo alumnos, amigos, compositores, críticos, maestros, intérpretes de sus obras, musicólogos, poetas, políticos, sus profesores y otros, siguiendo un criterio alfabético.

Dentro de las categorías mencionadas, procedemos a un estudio de la relación de Francine con el autor de la carta, seleccionando aquellas en las que su contenido aportaba temas de interés para este trabajo. También queremos dar fe de la existencia de una vasta correspondencia en francés, dada la nacionalidad original de nuestra investigada, por lo que alguna de esas cartas, las hemos traducido al castellano, sin olvidar que París representaba en la época un importante centro cultural, y que el francés era una lengua común entre los intelectuales.

Nuestro criterio, a la hora de elegir las cartas ha sido el siguiente: de aquellos autores de los que teníamos menos de diez cartas las hemos puesto todas, siempre que hayan aportado algo a nuestro trabajo; y de aquellas que teníamos un número superior a diez, hemos limitado nuestra investigación a

las más importantes (y, siguiendo el mismo criterio anteriormente referido, hemos aportado la decena, siempre que fueran de alguna relevancia). Se ha elegido el número diez con el fin de seguir la misma pauta que la división realizada de la crítica musical de Francine en decenios.

Igualmente se ha querido aportar una imagen de cada uno de los autores que mantuvieron una relación epistolar con Francine, si bien, no ha sido posible encontrar ninguna referencia visual de Eduardo Costa Ferreira y María Vitoria Pacheco Quintas.

Con este apartado no pretendemos realizar un estudio sobre el género epistolar o grafológico dado que no es nuestro objetivo, sino que intentamos contribuir a profundizar en las relaciones de amistad que Francine mantuvo a lo largo de su vida; así como aquellos aspectos de la cultura, la política, la mujer (tema esencial) y fundamentalmente de la música que tanto le preocupó.

7.1.1. Alumnos

De los numerosos alumnos que tuvo Francine Benoit, hemos seleccionado dos de ellos no porque fueran los mejores sino por haber sido los más destacados internacionalmente.

No obstante, no fueron los únicos que mantuvieron correspondencia asidua con su maestra a la que siempre tuvieron un gran respeto y agradecieron su dedicación.

a) Emmanuel Nunes (1941 -)

Foto ep. 1

Del compositor Emmanuel Nunes solamente existen **2 cartas** con fecha de 1964 y 1965, a pesar de su relación de amistad iniciada en 1960. En la primera carta de 1964 pone a Francine al corriente de lo que está componiendo y de sus grandes dificultades:

Carta I

*Traducción al
Castellano*

*Emmanuel Nunes
a Francine Benoit*

Paris, 16 de Febrero de 1964¹⁰⁴⁶

Francine:

[...] Terminé ya la primera sección de mi pieza, y estoy estructurando la segunda. No obstante con las limitaciones resultantes de una formación artesanal todavía insuficiente, tengo resueltos con cierta facilidad los problemas que surgen en una pieza de este tipo.

[...] Casi todos los días hago una hora de dictado musical de acordes. En cuanto al curso de Musicología del Chailley estoy bastante desilusionado. Todo su sistema se asienta en el análisis de resonancia, en el cual se detiene firmemente aunque se tenga que contradecir. ¡Un tradicionalista aventajado! En el fondo se trata de un cultivador de la tonalidad como única vía. Lo que más me impresiona es su confusión lamentable entre lo que es principio físico, natural y aquello que es una consecuencia del poder ordenador y transformador del espíritu humano cuando actúa sobre la realidad natural. Todo esto anda alrededor de una distinción suya entre consonancia y disonancia. [...]

Por ahí, todo como siempre... Tierra sin novedades...

¹⁰⁴⁶ Carta mecanografiada de Emmanuel Nunes a Francine Benoit, 16 de Febrero de 1964, P-Ln-N33/1290.

La segunda carta habla de su estancia en París, cuyo año, según el joven músico, ha estado dedicado al estudio:

Carta II

Traducción al
Castellano

*Emmanuel Nunes
a Francine Benoit*

Querida Francine¹⁰⁴⁷:

He perdido el derecho de reclamar disculpas.

[...]

Como usted debe saber, he venido en Octubre para Colonia, donde sigo los cursos de Stockhausen, Bousseur, y otros complementarios.

El año en París estuvo dedicado a apurar todo lo que ahí quedó incompleto, o porque no llegó al fin o porque estaba en el inicio. Apurar, digo bien, visto que “chez moi” nadie tiene fin y todo empieza a cada momento. Es lo que yo llamo mi Incompleto.

El contacto de cerca con Mariétan me ha permitido aprovechar su experiencia de los cursos de Boulez y Stockhausen en Bale. [...]

Este año lectivo debo terminar la primera fase del estudio de la Escuela de Viena, que el año que pasó ha incidido especialmente en Wozzeck y la II Cantata de Webern. Debo retomar en enero [los estudios] pues hasta ese momento tengo que terminar un grupo de 3 piezas, una de las cuales va a ser tocada en marzo aquí en Colonia. [...]

¹⁰⁴⁷ Carta mecanografiada de Emmanuel Nunes a Francine Benoit, 02 de noviembre de 1965, P-Ln-N33/1291.

b) María João Pires

Foto ep. 2

La correspondencia entre la pianista María João Pires y Francine Benoit, comprendida entre los años 1959 y 1985 concretamente, con un total de **75 cartas**, de las cuales comentaremos 10 por ser las más destacadas y de contenido relevante para el presente estudio.

En una primera lectura se observa que María João Pires y su familia mantuvieron una relación de devoción, con su amiga, profesora (particular), funcionando la correspondencia como un auténtico diario de veintiséis años de convivencia.

La amistad de ambas se hizo más sólida cuando Francine pasó a orientar a María João en los programas musicales del curso oficial de piano en el Conservatorio Nacional de Música de Lisboa.

La relación de Francine con María João comenzó muy pronto y según palabras de la maestra:

«Tenía María Joao Pires cinco años cuando la escuchamos por primera vez, 'tête-a-tête'. Ya se había presentado en público y ya la había destacado en mis actividades como cronista musical; pero sin oír a la pequeña por desconfiar de chicos prodigios.

La tenacidad de una hermana adulta de María João fue mayor que la desconfianza y la pequeña vino a verme»¹⁰⁴⁸.

María había visitado varios países antes de establecerse en Berlín, dando los primeros pasos en concursos internacionales.

¹⁰⁴⁸ Benoit, Francine, *Mozart en las manos de María João*, s.f., p. 1, APMG.

La amistad entre ambas revela muchísima complicidad, Francine desempeña un papel de madrina de las artes para la joven, que contaba solamente dieciséis años de edad:

Carta I

*Traducción al
Castellano*

*María João
a Francine Benoit*

*Berlín, 20/8/1960*¹⁰⁴⁹

Señora Doña Francine

*Debe estar muy sorprendida con mi telegrama, pero es verdad. He tenido el 2º premio. Casi todos tocaban muy bien. El 1º premio es fantástico, es un francés, el 3º es un alemán. Yo todavía no entiendo como toqué tan bien [...] Eran todos muy buenos y yo me sentí feliz con poder escuchar tantos pianistas, todos tocando como grandes profesionales. [...] Luego, cuando llegue ahí, voy a su casa, que tengo muchas cosas que contarle. [...] Mi madre le manda muchos saludos y le agradece todo lo que ha hecho por mí. Para usted, Doña Francine un beso muy grande de
María João*

Desde Munich, y dando los primeros pasos para poder frecuentar la Academia de Música, en la clase de piano de la profesora Rosl Schmid¹⁰⁵⁰.

Instalada en tierras alemanas, María João Pires escribirá en sus cartas a Francine, un relato fiel de cada día, esperando los mejores consejos de la maestra, las más sinceras y sentidas palabras¹⁰⁵¹.

¹⁰⁴⁹ Carta autógrafa de María João Pires a Francine Benoit, 20 de agosto de 1960, *P-Ln-N33/1360*.

¹⁰⁵⁰ N de A. Rosl Schmid profesora de piano en la Academia de Munchen.

¹⁰⁵¹ Carta autógrafa de María João Pires a Francine Benoit, 27 de septiembre de 1961,

A la vuelta de una tournée, le escribe para darle cuenta de la gira que había hecho por África, confesando la inseguridad que sintió frente al *Nocturno* de Chopin:

Carta II

Traducción al
Castellano

*María João
a Francine Benoit*

Lisboa, 16 de Septiembre de 1961¹⁰⁵²

Querida Señora Doña Francine:

[...]

*Estoy confundida pero no afligida con el "Nocturno".
Lo llevo muy mal y no sé qué hacer sin usted. Me ha
gustado mucho África. Los Conciertos todos muy bien,
han salido mucho mejor de lo que yo esperaba, para
haber estudiado tan poco.*

[...]

*No es mi costumbre pero, tuve tantas morriñas de Lis-
boa y de usted que ni se pueden contar.*

[...]

maria / joão

Francine Benoit le daba consejos de cómo actuar, orientando así su brillante carrera como pianista¹⁰⁵³: Como complemento al piano, Francine le preguntó si tenía otras disciplinas.

Observadora de estos progresos, siguió muy de cerca todo el programa musical estudiado con Rosl Schmid. Sobre las dificultades de la técnica, María João, reveló casi siempre la angustia de no tener a Francine cerca de su apren-

P-Ln-N33/1365.

¹⁰⁵² Carta autógrafa de María João Pires a Francine Benoit, 16 de septiembre de 1961,

P-Ln-N33/1363.

¹⁰⁵³ Carta autógrafa de María João Pires a Francine Benoit, 18 de octubre de 1961, *P-Ln-N33/1364.*

dizaje; por eso, las descripciones en la correspondencia llegan a parecerse a verdaderas horas de clase:

Carta III

Traducción al
Castellano

*María João
a Francine Benoit*

Munchen, 7 de Octubre de 1961¹⁰⁵⁴

Muy querida Señora Doña Francine:

[...]

Estoy obligada a estudiar teoría, contrapunto y no sé qué más, a entrar en el coro y a hacer cualquier cosa, o en música de cámara o en orquesta. Como puede ver, parece que la Señora D. Francine lo adivinó al referirse a eso. [...] Empiezo las lecciones de composición pasado mañana.

[...]

Los estudiantes, aquí, tienen muchas facilidades. No se puede comparar a Lisboa.

[...]

Ahora estoy estudiando, como le había dicho, una Sonata de Haydn. (...) El estudio de Chopin es el que no va nada bien.

Si la Señora D. Francine estuviera acá todo iría mucho más deprisa. ¿Sabe cuál es? ¿El Op. 25, N° 7?

[...]

María João

En esta carta, la joven da cuenta de las etapas de su formación musical en la Academia, muy semejante a lo que pasa en Portugal.

De manera que, el curso es de cuatro años; con autorización de la Academia puede reducirse a tres, y solamente después de esta formación se puede solicitar un curso de perfeccionamiento.

¹⁰⁵⁴ Carta autografa de María João Pires a Francine Benoit, 7 de octubre de 1961, P-Ln-N33/1366.

Las cartas de María João muestran la complicidad entre María Joao Pires y su profesora Francine.

Carta IV

Traducción al
Castellano

María João
a Francine Benoit

Munchen, 25 de Octubre de 1961¹⁰⁵⁵

Muy querida Señora Doña Francine

[...]

Después de la Sonata de Haydn, me escuchó la Fuga de Bach y gritó muchísimo, por las ligaduras. ¡Ay! Señora Doña Francine, ¿se acuerda que siempre me estaba diciendo eso? Yo era tan infantil que solo hacía tonterías. En la fuga son cosas claras como agua, es cuestión de hacer un trabajo serio en casa, que yo no lo hacía ahí. [...]

Estoy estudiando [Bach] de forma que se escuche la voz del medio, la de arriba, o la de abajo, como la S. Doña Francine me enseñó. Pero si considera que debo estudiar de otra forma dígamelo por favor, porque ella no me dice cómo estudiar.[...]

Me harté de reír, cuando recordaba que la Señora Doña Francine me decía que no era ni un placer sádico, ni una insistencia el que yo estudiara composición. Yo tengo conciencia de que la necesito pero usted sabe el mal genio que tengo para aquello. [...]

Sobre sus manos recuerda las palabras sabias de Francine y comenta los pasos a tener en cuenta cuando se inicia un estudio o pieza de piano.

¹⁰⁵⁵ Carta autógrafa de María João Pires a Francine Benoit, 25 de octubre de 1961, P-Ln-N33/1368.

Estas líneas reflejan un dialogo vivo, abierto y franco entre Francine Benoit y María João.

Carta V

Traducción al
Castellano

María João
a Francine Benoit

Munchen, ... de Noviembre de 1961¹⁰⁵⁶

Muy querida S. Doña Francine:

[...]

Tuve muchísima pena de que no hubiera podido ver mi lección hoy. Estoy muy contenta y tengo la certeza de que ella enseña muy bien. [...]

Muchas cosas que me ha enseñado hoy en el estudio son cosas que la Señora D. Francine me decía ahí, por ejemplo que en los acordes se escuchasen todas las notas y muchas cosas más.[...]

Ayer volví a leer la última carta de la Señora D. Francine y me preguntaba si ella había hablado de “acentos tónicos, acentos expresivos, fragmentación de un tema”. No, por lo menos con esas palabras no habló. [...]

Mis manos no crecerán ni un milímetro. Pero la Sra. Schmid no está preocupada con eso.

Ella continúa sin hablar de técnica ni nada. ¡Ay! Sra. D. Francine dígame por favor, si piensa que yo debo continuar haciendo las mismas cosas que hacia [...].

Por lo que se refiere al contacto con el mundo musical, la joven daba sus pasos en las primeras audiciones de conciertos para piano, pero siempre con espíritu crítico, comentando con la maestra la actuación de algunos pianistas

¹⁰⁵⁶ Carta autógrafa de María João Pires a Francine Benoit, ? de noviembre de 1961, P-Ln-N33/1369.

importantes como: Julian Von Karolyi, Walter Blankenheim, Nikita Megaloff, Laszlo, entre otros.

Carta VI

Traducción al
Castellano

María João
a Francine Benoit

Munchen, 18 de Noviembre de 1961¹⁰⁵⁷

Muy querida Señora D. Francine

Todos los días voy al correo a ver si encuentro una carta
suya pero tengo siempre una desilusión y ahora ya estoy
triste y preocupada.

[...] ¡Imagínese, ahora tengo que estudiar las 32 varia-
ciones de Beethoven! Qué piensa Señora Doña Francine?

[...] Sólo he dado mi primera lección de composición. ¡No
es composición, pero si armonía! Calcule, Señora Doña
Francine volví a los tiempos en que daba clases con usted.
Ahora de lo que tengo nostalgia es de sus lecciones de ar-
monía en que podía entender todo y ahora me quedo mi-
rando al profesor como un buey para un palacio.

[...]

P.s. Por fin llegué a la conclusión de que la Sra. Schmid se
parece mucho a usted, menos en la nariz. Tiene la nariz un
poco empinada. ¡Pienso que es de su mal genio! [...]

Como se puede observa en la carta anterior, a pesar de ser una buena pia-
nista, María João, nunca reveló gran aptitud para la composición.

¹⁰⁵⁷ Carta autógrafa de María João Pires a Francine Benoit, 18 de noviembre de 1961,
P-Ln-N33/1370.

Así se entiende que su protegida haga comparaciones con los momentos de clase con Schmid.

Cierto es que este hábito epistolar funcionaba para la pianista como un estímulo al trabajo, ante lo desconocido, mostrándose como una persona frágil, débil y muy insegura de sus capacidades.

Musicalmente hablando, este hecho se constata, cuando la pianista deposita en Francine la misma confianza técnica o más, que en su profesora de la Academia de Múnich¹⁰⁵⁸.

De la lectura de la correspondencia se puede deducir que Francine era una mujer muy actualizada musicalmente, a pesar de que no llegó a confirmarse como una gran pianista. Por otro lado, María no tenía conciencia de su valor musical, a pesar de que ganó el Premio de Piano de la Academia.

Al mismo tiempo María João alimentaba la cultura musical de Francine con curiosidades y acontecimientos musicales a los que solamente tenía acceso a través de discos o artículos de revistas¹⁰⁵⁹.

En estas cartas también se puede apreciar la madurez de la joven intérprete con un carácter manifiestamente definido en materia musical, dado que a nivel de intérpretes, obras y otros trabajos ya tenía una opinión formada.

¹⁰⁵⁸ Carta autógrafa de María João Pires a Francine Benoit, 24 de noviembre de 1961, *P-Ln-N33/1371*.

¹⁰⁵⁹ Carta autógrafa de María João Pires a Francine Benoit, 15 de enero de 1962, *P-Ln-N33/1373*.

Carta VII

Traducción al
Castellano

María João
a Francine Benoit

Munchen, 7 de Febrero de 1962¹⁰⁶⁰

Muy querida Señora D. Francine:

[...]

Hoy, más tarde, voy a tocar el Concierto de Haydn para violonchelo en la Academia, que he estudiado en una semana.

Pero no me gusta nada, porque es horrible tocar la parte orquestal arreglada para piano. Me siento tan mal, que la Señora D. Francine no tiene ni idea. Cuando toco me siento como una acompañante de medio pelo, de aquellas que tocan en 'mercados persas', detrás de la cortina, en fiestas de caridad, para que las chicas bailen (¡papel que yo, ya desempeñé, hace años!).

[...]

maria joão

María João deposita la mayor credibilidad en Francine porque para ella ser artista es ser íntegro y profesional sin dejarse corromper.

¹⁰⁶⁰ Carta autógrafa de María João Pires a Francine Benoit, 07 de Febrero de 1962, P-Ln-N33/1374.

Carta VIII

Traducción al
Castellano

María João
a Francine Benoit

Munchen, Abril de 1962¹⁰⁶¹

Muy querida Señora D. Francine:

[...]

Ahora tengo un amigo extraordinario, que la Señora D. Francine no se imagina! [...] Hemos hablado muy en serio, sobre la música y sobre nosotros, sobre nuestro trabajo. [...]

[...]

Él [Ortwin] es muy inteligente, y además tiene facilidad para comprender la música, para entenderla a fondo, y criticar con cabeza, lo cuál es muy difícil de encontrar.

A decir verdad nunca antes me había encontrado con una persona así, a no ser la Señora D. Francine. De tal forma que yo en esas cuestiones sólo tenía confianza en usted.

Yo no sé si la Señora D. Francine sabe bien de lo que hablo, yo no sé explicarlo bien, es algo que debe nacer con las personas y que nadie tiene, o casi nadie. Una persona puede moverse bien dentro de la música, entenderla en serio, no mentir, ser artista, y no tener esa cosa pequeña que la Señora D. Francine tiene y que a mí me inspira una confianza total.

[...]

Se augura en la formación de esta joven pianista un futuro próspero. Al recibir una carta invitándola a tocar con la Filarmónica de Munich, María João Pires solicita pronto la colaboración de Francine en esta causa, y la posibilidad de ir a Portugal para que Francine la escuche.

¹⁰⁶¹ Carta autógrafa de María João Pires a Francine Benoit, ? de abril de 1962, P-Ln-N33/1379.

Carta IX

Traducción al
Castellano

*María João
a Francine Benoit*

Munich, Mayo de 1962¹⁰⁶²

Muy querida Señora D. Francine:

[...]

Me da pena dejar mi piano. Pero paciencia, nosotras encontraremos una buena solución para tocar. Y aún más, en su casa, Señora D. Francine. Como antes en las lecciones, nuestras lecciones de piano (por detrás de la cortina). De ellas tengo nostalgia, de la teoría no mucho [...].

Ella [Schmid] todavía no ha escuchado el [concierto de] Beethoven para la Filarmónica, pero tenemos tiempo. Estudiaré allí durante las vacaciones y la Señora D. Francine le puede aportar su personalidad.

[...]

Muy agradecida por la crítica de la filarmonía, Señora D. Francine.

[...]

María João

Para preparar los concursos internacionales, lo mismo contaba con Francine Benoit, léase la correspondencia referente a este asunto.

¹⁰⁶² Carta autógrafa de María João Pires a Francine Benoit, ?de mayo de 1962, P-Ln-N33/1381

Carta X

Traducción al
Castellano

María João
a Francine Benoit

Strablach, Julio de 1963¹⁰⁶³

Mí querida, muy querida Señora D. Francine:

[...]

Tengo mucho miedo de ir al concurso sin que la Sra. D. Francine me escuche. Es lo peor que me puede ocurrir. [...]

[...]

He hablado con mi madre y ella me prometió que si tuviera el programa estudiado a finales del mes de julio me dejaba ir [a Lisboa] una semana para dar lecciones con usted.

[...]

Ya sueño noche y día con ir a Portugal y con las lecciones que la Señora D. Francine me va a dar.

[...]

María João

Esta amistad se prolongará durante varios años. Francine acompañará la evolución técnica de la joven, su presencia en conciertos, entre los mejores del mundo, siguiendo atentamente sus participaciones en concursos¹⁰⁶⁴ y María siempre se mostrará atenta a sus consejos¹⁰⁶⁵.

Entre los años de 1968-1975 hay un vacío muy grande en lo que respecta a la correspondencia, María João tiene una vida plena de conciertos y giras. La comunicación entre ambas tenderá a diluirse cada vez más hasta desaparecer, debido al aislamiento en el que María João Pires se encerró.

¹⁰⁶³ Carta autógrafa de María João Pires a Francine Benoit, ? de julio de 1963, P-Ln-N33/1397.

¹⁰⁶⁴ Consultar carta autógrafa de María João Pires a Francine Benoit, 29 de febrero de 1963, P-Ln-N33/1392.

¹⁰⁶⁵ Carta autógrafa de María João Pires a Francine Benoit, ? de diciembre de 1962, P-Ln-N33/1389.

7.1.2. Amigos personales:

a) Fernando Lopes-Graça

Foto ep. 3

Fernando Lopes-Graça¹⁰⁶⁶ y João Cochofel (juntamente con su familia) han sido los amigos que convivieron con Francine.

La amistad con Lopes-Graça fue frater-nal y diaria, por eso la correspondencia es amplia y comprende desde 1936 hasta 1974 con un total de **32 cartas** (de las cuales analizaremos **10**), sin contar que, sin duda fueron confiscadas por la policía política, durante el régimen dictatorial. Entre las cartas sin fecha se puede contar una de su estancia en Francia, más concretamente en Lausanne para grabar en Radio Genéve sus obras para piano¹⁰⁶⁷. Otras están directamente relacionadas con el trabajo de Francine en el *Diário de Lisboa*.

Carta I

Traducción al
Castellano

*Lopes-Graça
a Francine Benoit*

*Cara Amiga*¹⁰⁶⁸

No he podido encontrarla hoy, le envío por correo el programa de la Emisión de mañana lunes, para ver si consigue hacerlo publicar en el Diário de Lisboa. ¿Podría usted hacer [...] la crítica a los bailes Verde Gaio?[...]

Morriñas amigas de Graça

¹⁰⁶⁶ N de A. En la APMG registramos artículo mecanografiado dedicado a Fernando Lopes-Graça con el título *Fernando Lopes-Graça - Um Grande Constructor*, publicado en el periódico *O Diário*, 28 de Febrero de 1982, pp. 1-5. También tiene anexo otro doc. *70º Aniversario de Fernando Lopes-Graça*, 30 de diciembre de 1976, pp. 1-2.

¹⁰⁶⁷ Carta autógrafa de Lopes-Graça a Francine Benoit, *P-Ln-N33/829*.

¹⁰⁶⁸ Carta autógrafa de Lopes-Graça a Francine Benoit, *P-Ln-N33/821*.

Con su amigo, Fernando Lopes-Graça compartió libros, partituras, arreglos de canciones, fotografías, además fue varias veces a su casa sirviendo como intermediaria, en los momentos en que éste estaba ausente, viajando o encarcelado. Lopes-Graça también le agradecía sus críticas, como es de suponer muy favorables.

Carta II

Traducción al
Castellano

*Lopes-Graça
a Francine Benoit*

Coimbra, 21-2-936

Francine¹⁰⁶⁹:

Un abrazo del amigo, por el calor, otro de artista, por exención (cosas que no se contradicen) reveladas en su crítica de la audición de mis 'lieder', publicada en el Diário de Lisboa de ayer.

No sé si es costumbre hacer esto. Pero, como sabe, para mí la costumbre es no respetar las costumbres, y decir lo que tengo que decir, o hacer lo que para mí es imperioso que lo haga.

Mande siempre de su amigo sincero

Participaban las inseguridades y las ideas. Compartió con su amiga las dificultades de una composición, cuando intentaba escribir el *Cuarteto*¹⁰⁷⁰.

¹⁰⁶⁹ Carta autógrafa de Fernando Lopes-Graça a Francine Benoit, 21 de febrero de 1936, P-Ln-N33/822.

¹⁰⁷⁰ N de A. El cuarteto a que se refiere Lopes-Graça es el cuarteto 1939.

Carta III

Traducción al
Castellano

*Lopes-Graça
a Francine Benoit*

Coimbra, 4 de Junio de 1936.

Francine¹⁰⁷¹:

[...]

Su idea de estudiar el “Preludio, Cena e Dança” es extremadamente lisonjera para mí; pero creo que la pieza no merece el aburrimiento de trabajarla. ¡Y después, la copia que le he enviado está tan embrollada! Sin contar con las alteraciones que el original ha sufrido. [...]

Su idea: la de una pieza desarrollada para canto y piano, alternándose a solo, ahora fundiéndose, también me resulta muy simpática, solo espero una ocasión para poder realizarla. [...]. Tengo en mis manos uno de los esbozos del Cuarteto que tengo empezado, a ver si consigo llegar al fin. Pero, me falta tiempo y disposiciones para poder componer con continuidad, pienso que es tremendamente difícil poner de pie tal forma musical, por lo menos por ahora con mis pocos recursos de compositor. Solo cuando nos ponemos a caminar, vemos claro lo que nos hace falta. ¡Y a mí me hacen falta tantas cosas! ¿Podré yo tener lo que me hace falta? [...] A veces me admiro yo mismo de lo poco que he conseguido hacer; y pienso en la mejor de las hipótesis, que no podré ir más lejos. Digo en la mejor de las hipótesis porque nunca se lanza uno a hacer cualquier cosa sin un sentimiento profundo de que puede llevarlo a cabo. Solo en sueño. Ahí si consigo realizarme. [...]

Yo también sueño, todavía aunque los demás piensen que no, y que, en mí hay voluntad y discernimiento crítico, autovigilancia, inteligencia, qué se yo! Y que constituyen los aspectos principales y las fuerzas adaptadas de la personalidad. ¿Quién conoce bien a los otros? ¿Y a sí mismo?

[...]

¹⁰⁷¹ Carta autógrafa de Fernando Lopes-Graça a Francine Benoit, 4 de junio de 1936, P-Ln-N33/824. Esta carta está publicada en la revista Boca do Inferno, Nº 2, 1997, pp. 70-71.

Como preso político, desde 1931, solamente tenemos conocimiento de las cartas correspondientes a los años de 1936-1938.

Durante este tiempo Francine Benoit fue una visita asidua al Forte de Caxias, funcionando con ello como nexo de unión con el mundo exterior, dado que frecuentemente Lopes-Graça le pedía bibliografía y discografía entre otras cosas.

Carta IV

*Traducción al
Castellano*

*Lopes-Graça
a Francine Benoit*

Forte de Caxias, 30-X-1936¹⁰⁷²

Francine:

Me ha dicho Vitoria Doria que a Francine le gustaría venir aquí a visitarme mañana. Si así fuera (yo tendré un gran placer por eso), le pido para que no se olvide traerme las memorias de [Charles Fernandez] Ramuz sobre Stravinsky que me ha prometido. Si tuviera alguna otra cosa interesante sobre Música, puede traérmela también.

[...]

¹⁰⁷² Carta autógrafa de Fernando Lopes-Graça a Francine Benoit, 30 de octubre de 1936, P-Ln-N33/825.

A propósito de una crítica de Francine a la obra de Stravinsky, Fernando Lopes-Graça escribe:

Carta V

*Traducción al
Castellano*

*Lopes-Graça
a Francine Benoit*

*Forte de Caxias*¹⁰⁷³

1-XII-1936

Francine:

Consideré su crítica sobre el concierto de Stravinsky muy justa e inteligente; excepto en lo que se refiere a mi conferencia, lo que dice sobre mí son favores de amiga que yo agradezco, pero que quisiera merecer enteramente, correspondiendo inmerecidamente a lo que dice de mi persona y mis virtudes [...].

[...]

Otra cosa: estoy resumiendo el material en portugués que pueda figurar decentemente en la “Centrale Internacional d’Infomation et de Renseigment” de la “Sociedad de Educación Musical” de Praga. Como sabe, hay muy poca cosa entre nosotros con respecto a problemas de educación musical. ¿Podrá usted darme algunas sugerencias? Cuento con su tesis sobre la enseñanza de armonía, así como la biografía de Beethoven para la juventud.

[...]

¹⁰⁷³ Carta autógrafa de Fernando Lopes-Graça a Francine Benoit, 01 de diciembre de 1936, P-Ln-N33/826.

En una polémica entre Francine Benoit y el director de la revista *Seara Nova*, Alberto Sérgio¹⁰⁷⁴, dedicada al tema de Wagner, Lopes-Graça se pronuncia sobre la calidad del artículo de Francine.

Es necesario contextualizar que este artículo viene en un momento de dictadura donde los modelos wagnerianos se convirtieron en iconos nacionales, donde estaba representado el poder político como ideal heroico nacional.

Esta revista de contenido doctrinal y crítico, pretendía la renovación de la mentalidad de la elite portuguesa, creando una verdadera opinión pública nacional, oponiéndose a la dictadura de Salazar.

En esta misma carta, de 1938 hace un balance de su vida musical y artística, a la vez que cuestiona los principios orientadores de esta revista.

¹⁰⁷⁴ Alberto Sérgio fue nominado para el cargo en Junio de 1934, teniendo sido substituido por Luis de Cámara Reys, en junio de 1939, éste último asumirá la carga hasta su muerte.

Carta VI

Traducción al
Castellano

*Lopes-Graça
a Francine Benoit*

Paris, 10 de Enero de 1938¹⁰⁷⁵

Francine:

Es necesario empezar por pedirle disculpas, por estar tanto tiempo sin responder a sus cartas [...] Su historia con "Seara Nova", me dejó bastante admirado. [...]

[...] De acuerdo con el artículo sobre Wagner contenía algunos puntos discutibles y ciertas impresiones (sobre todo formales), pero era perfectamente publicable en Seara'. Si [el artículo] tuviera cualquier divergencia doctrinal o ideológica... ¿Pero dónde? Y más: ¿no ha sido Francine invitada a colaborar en la Revista? ¿No tiene dicho ésta [revista Seara Nova], más de una vez, que publica cualquier colaboración de un cierto nivel, aunque no esté de acuerdo con las ideas, reservándose el derecho de hacerlo (o no)?

[...] voy caminando, aprovechando lo que puedo en materia de arte y de educación artística. Sigo los cursos de Historia de la Música [...] El profesor Paul Marie Masson [musicólogo francés] que tal vez conozca de nombre, es una persona muy culta, y a veces da clases brillantes. [...]

Hasta el momento no he conseguido nada en ese sentido. No puedo pagar a un profesor. Después me parece que necesitaba empezar todo de nuevo. Pero pienso que es tarde para hacerlo. Paciencia. Tendré que ser un 'raté' de la música portuguesa, un [Rui] Coelho o cosa peor.

Monsieur Robert Bernard, de la 'Revue Musicale' me ha pedido algunas de mis obras para algunos de los 'conciertos du mardi' [...] ¿Podrá mi música interesar a alguien de esos conciertos? ¡Creo yo que no! [...]

¹⁰⁷⁵ Carta autógrafa de Fernando Lopes-Graça a Francine Benoit, 10 de enero de 1938, P-Ln-N33/830.

Francine aprovecha el contacto con París para saber novedades relativas al repertorio moderno para piano, pidiéndole sugerencias. Como tal, su amigo le confirma lo siguiente:

Carta VII

Traducción al
Castellano

*Lopes-Graça
a Francine Benoit*

París, 12 de Agosto de 1938¹⁰⁷⁶

Querida amiga

[...]

Los pianistas, como sabe, innovan muy poco en su 'archi-oído' repertorio. Pienso que es esta una de las razones por lo que la moderna literatura del piano cuenta con, según me parece, muy pocas obras verdaderamente notables (es claro que salvo la producción de un Debussy y de un Ravel, que en verdad, pertenecen ya a otra época), lo que yo conozco de los compositores contemporáneos de valor artístico superior es solamente lo siguiente: la magnífica Sonata de Bela Bartók (Universal-Edition); la Sonata, op. 28 de Prokofieff y las Sonatas de Hindemith; Le podré citar, pero sin gran entusiasmo, los Mythes de Symanovsky, el Piano-Rag-Music y la Sérénade de Stravinsky; y es claro, dentro de una concepción absolutamente esotérica, la música de Schönberg; como ve no mucho, y es probable que a Francine y su discípula [María da Graça Amado da Cunha] conozcan más que yo. [...]

En cuanto a mi Sonatina no sé si vale la pena perder tiempo con ella: es evidente que hay cosas más interesantes que esa obrita [...]¹⁰⁷⁷.

¹⁰⁷⁶ Existe una carta sin fecha de Francine Benoit a Fernando Lopes-Graça solicitando repertório para piano, ver: MVF -cpb_034_055.

¹⁰⁷⁷ Carta autógrafa de Fernando Lopes-Graça a Francine Benoit, 12 de agosto de 1938, P-Ln-N33/831.

De su época en tierras francesas, se sabe que dio continuidad a sus colaboraciones en Portugal, manteniendo el contacto con la *Revista de Portugal*, donde se propuso escribir una crónica sobre la vida musical de París, dando cuenta de las audiciones más destacadas del momento. Esta vez tenía que hablar de algo muy interesante que había escuchado últimamente, y de lo que ya tenía algún conocimiento anterior: «‘*Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta*’, de Béla Bartók, que es, en verdad, una de las obras capitales de toda la música moderna. Había que hablar del reciente concierto de cámara de Stravinsky bastante mejor que el mal amado ‘Juego de cartas’»¹⁰⁷⁸. En esta correspondencia, es visible un permanente debate de ideas de carácter organizativo, léase sobre la muerte de Béla Bartók:

Carta VIII

Traducción al
Castellano

Lopes-Graça
a *Francine Benoit*

*Casa do Pinhal*¹⁰⁷⁹
Señor da Serra – Semide
6-X-1945

Cara Amiga

[...]

No había tenido la confirmación de la muerte de Béla Bartók, sólo una sospecha, motivada por una emisión de la B.B.C. de Londres donde hacía una apreciación de su personalidad artística [...]. La noticia me ha entristecido tanto más, cuanto ciertamente, Bartók estaba todavía en plena actividad creadora. Se ha perdido uno de los mayores, si no el mayor músico de nuestro tiempo. Pienso que deberíamos organizar en la SONATA un concierto exclusivamente con obras suyas. Miraré lo que se podrá hacer [...].

¹⁰⁷⁸ Cfr. *Revista de Portugal*, Op. Cit..

¹⁰⁷⁹ Carta autógrafa de Fernando Lopes-Graça a Francine Benoit, 6 de octubre de 1945, P-Ln-N33/832.

En la casa del Señor da Serra (Semide), de la familia de João Cochofel, compartida, durante toda la vida por amigos como: Lopes-Graça, Vitorino Nemésio, José Gomes Ferreira, Arminda Correia, João Gaspar Simões, Francine y su madre, entre otros, fue un espacio dedicado a verdaderas tertulias culturales, conocida entre los demás como Casa do Pinhal¹⁰⁸⁰.

Carta IX

Traducción al
Castellano

*Lopes-Graça
a Francine Benoit*

25-IX-1954

*Señor da Serra - Remide*¹⁰⁸¹

[...]

Naturalmente puede copiar el cuadernito de las canciones infantiles, no precisaba de licencia para hacerla: ellas no me agradan mucho, pero si le ve utilidad, no será trabajo enteramente perdido.

Nosotros por aquí, continuamos, pasando el tiempo de la manera que usted sabe: comiendo bien, trabajando un poco, y muy perezoso [...] escuchando de vez en cuando nuestro disco y discutiendo banalidades, que para otra cosa no da la reunión...

[...]

En estos documentos se encontró una carta particularmente pertinente relativa a la concepción de la composición *D. Duardos*¹⁰⁸², basada en la obra de Gil Vicente. Esta obra fue iniciada en 1964 y solamente ejecutada el 30 de Diciembre de 1970, siendo la primera obra del compositor estrenada en el TSC.

¹⁰⁸⁰ Sousa, António de, *A Construção de uma Identidade; Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça*, Edições Cosmos, 2006, p.128.

¹⁰⁸¹ Carta autógrafa de Fernando Lopes-Graça a Francine Benoit, 25 de septiembre de 1954, P-Ln-N33/836.

¹⁰⁸² Esta obra fue encomendada por CCM en 1964, destinada a la conmemoración de los 500 años del nacimiento del dramaturgo portugués Gil Vicente. Cfr. Víctor Van Der Bent, *V Congreso Internacional de la Asociación Portuguesa de Literatura Comparada*.

Se trató de una “cantata melodrama” y no una adaptación. Fernando Lopes-Graça transformó el texto original, cambiando el número de personajes, creando un espectáculo donde la palabra y la música se completan. En este contexto léase la carta de 6 de Octubre de 1968:

Carta X

Traducción al
Castellano

*Lopes-Graça
a Francine Benoit*

Parede, 9.6.68

Señor da Serra¹⁰⁸³

Querida Francine:

[...] la continuación de la orquestación de este famoso ‘Duardos’ fue tomando proporciones inesperadas y todavía está lejos de tener fin. ¿Para qué terminarla si no la preveo bien? Pues se me figura que la obra ganó una complejidad que va a complicar su ejecución, con los recursos, la preparación y ensayos que nosotros conocemos... Sea como fuere, hora es de andar adelante, y tanto peor, o tanto mejor, si la cantata-melodrama no fuera ejecutada en mi vida o llevada a escena, pues al fin y al cabo; es susceptible de producirse cualquier cosa sui generis en el teatro, y eso pienso yo.

[...]

Su visita este año fue muy comentada y sentida. Últimamente nos vemos tan poco que habría sido una ocasión para conversar un rato, para discutir, para confraternizar como camaradas y amigos, que se desentienden a veces, pero muchas otras se entienden, como todos los viejos amigos que no tienen el hábito de usar subentendidos ni subterfugios.

[...]

¹⁰⁸³ Carta autografa de Fernando Lopes-Graça a Francine Benoit, 06 de octubre de 1968, P-Ln-N33/841.

La última carta que consta en el depósito es posterior a la *Revolución de Abril* y Fernando Lopes-Graça está en Budapest para grabar sus composiciones¹⁰⁸⁴.

¹⁰⁸⁴ Carta autógrafa de Fernando Lopes-Graça a Francine Benoit, 14 de septiembre de 1974, P-Ln-N33/848.

b) João Cochofel

Foto ep. 4

Archivo constituido por **17 cartas** (de las cuales analizaremos 10). La primera del amigo Cochofel es particularmente interesante por el asunto tratado. Se refiere a su obra poética, a las inseguridades y tormentos propios del oficio de un escritor.

Anexo a esta carta tiene el poema *Sol de Agosto* que dio el título al libro de 1941 y que aquí constituye una prueba de confianza con Francine. De esta forma, sobre el libro de poemas *Quadratura* escribe:

Carta I

Traducción al
Castellano

*João Cochofel a
Francine Benoit*

Coimbra, 11 de Enero 1940¹⁰⁸⁵

Señora D. Francine Benoit:

[...] La nota final [de la carta de Francine] ha venido al encuentro de una de las mayores dudas que tengo sobre mi poesía y es el tono monocórdico y desalentado.[...]

Yo bien sé que, para con mis lectores, no tengo disculpa. El título fue fruto de una serie de asociaciones de ideas que el lector, evidentemente, pobre, no podrá adivinar a menos que sea una especie de Nostradamus...paso a explicar uno de los versos del poema que dice: 'Hay mareas muertas en mi sangre!' Ahora bien: cuando hay mareas muertas (no en la sangre, pero en el mar), es debido a la acción subyugada del sol y de la luna, como debe saber, y a una fruición relativa, en relación a la tierra tiene el nombre Quadratura. Y aquí tiene. Tonterías de poeta...dirá. Y tiene razón. Perdón a usted y a todos los otros. [...]

João Cochofel

¹⁰⁸⁵ Carta autógrafa de João Cochofel a Francine Benoit, 11 de enero de 1940, P-Ln-N33/435.

En otra carta cuestiona el momento político de Portugal e incide sobre los acontecimientos de enero de 1949. Importa referir el contexto social y político que se vivía en ese momento para contextualizar la carta de João Cochofel a Francine Benoit.

A finales de 1948 se asistió a la candidatura del militante del partido democrático Norton de Matos¹⁰⁸⁶ a la presidencia de la República. De su programa político defiende la integración de la nación en un régimen democrático, amnistía a todos los presos políticos, abolición de la censura, libertad de organización política y sindical entre otros aspectos. Hechas estas propuestas, el año termina muy agitado con la candidatura apoyada por Salazar, del mariscal Óscar Carmona.

«[...]1949 significó el punto máximo de un frente unido contra el 'Estado Novo'. No tardó mucho en que sus componentes, comunistas, socialistas, moderados, viejos demócratas, llevasen las disputas internas al punto de ruptura, en el combate por la preeminencia estratégica y adoptar objetivos a definir»¹⁰⁸⁷.

La carta de João Cochofel de 7 de enero de 1949, acusa la inestabilidad política, cuando el candidato Norton de Matos, por no tener las condiciones mínimas de democracia en un mitin proclama su renuncia a la presidencia de la República.

¹⁰⁸⁶ Norton de Matos – fue profesor universitario, militante republicano, responsable militar durante la Primera Guerra Mundial, responsable político en varias fases de la I República, opositor exilado durante el periodo político de Sidónio Paes, embajador de Portugal en Londres entre otros cargos.

¹⁰⁸⁷ Oliveira Marques, A. H., *Historia de Portugal, Vol III, p. 392.*

Carta II

Traducción al
Castellano

João Cochofel a
Francine Benoit

Coimbra, 7 de Enero de 1949 ¹⁰⁸⁸

Muy querida Amiga:

[...]

¿Y que me dice del “momento político”? Siempre el pobre Manso se decidió a entrar en la contienda. Eso por ahí debe andar muy agitado, y le confieso que estoy nervioso por verme en medio de esa vida de reuniones, discusiones, protestas. ¡Viva Norton de Matos! Y yo me voy a perder todo eso!

[...]

João Cochofel

Pocos días después, le escribe para decir que integrará un movimiento contestatario como forma de reivindicar la democracia:

Carta III

Traducción al
Castellano

João Cochofel a
Francine Benoit

Coimbra, 13 de Enero de 1949 ¹⁰⁸⁹

Muy querida Amiga:

[...]

Hoy hay en el Teatro Avenida [Coimbra], una importante manifestación, y claro no faltaré.

[...]

João Cochofel

João Cochofel mantenía con su amiga una amistad muy fraternal, como de un hermano. Con esta relación, tan próxima, le daba cuenta de sus pasos familiares, profesionales y sociales. Por ejemplo, de vacaciones en tierras del norte de Portugal también le escribe.

¹⁰⁸⁸ Carta autógrafa de João Cochofel a Francine Benoit, 7 de enero de 1949, P-Ln-N33/437.

¹⁰⁸⁹ Carta autógrafa de João Cochofel a Francine Benoit, 13 de enero de 1949, P-Ln-N33/438.

Carta IV

Traducción al
Castellano

*João Cochofel a
Francine Benoit*

Moledo, 23 de Julio de 1949¹⁰⁹⁰

Querida Amiga:

[...] encontramos unos vecinos en el hostel muy simpáticos: gente de Oporto, muy interesantes, él, de la dirección del cine-club y ella, de la Asociación Femenina para la Paz, etc.

[...]

João Cochofel

Como redactor (juntamente con el escritor Carlos de Oliveira, entre otros), de la revista de arte y cultura -*Vértice*- fundada en Coimbra en 1942, escribe varias veces a Francine pidiéndole colaboraciones para integrar la edición.

Carta V

Traducción al
Castellano

*João Cochofel a
Francine Benoit*

Señor da Serra, 16 de Octubre de 1949¹⁰⁹¹

Muy querida Amiga:

Le escribo hoy dos líneas para pedirle si seria capaz de escribir para *Vértice* una cróniquita sobre el homenaje de la Academia a Chopin. [...] Como para *Vértice*, una pequeña crónica sobre el homenaje publicando las palabras de Miketta y las de Freitas Branco, pienso que tendría interés dar cuenta de la sesión. Y Francine es la única que podrá hacerlo, no estando yo en Lisboa y siendo Graça el promotor. ¿Quiere hacernos ese favor?

[...]

João Cochofel

¹⁰⁹⁰ Carta autógrafa de João Cochofel a Francine Benoit, 23 de julio de 1949, P-Ln-N33/440.

¹⁰⁹¹ Carta autógrafa de João Cochofel a Francine Benoit, 16 de octubre de 1949, P-Ln-N33/441.

João Cochofel vivía en Casa de Pinhal, Coimbra, distante de la vida social de Lisboa. Francine actuaba de intermediaria, haciendo de puente de la vida cultural de la capital.

Al contrario, Cochofel en Coimbra, le daba cuenta de los conciertos escuchados por la radio y de que las tendencias y el gusto musical estaban cada vez más apartados del siglo pasado.

Carta VI

Traducción al
Castellano

*João Cochofel a
Francine Benoit*

Casa do Pinhal, 5/X/1950¹⁰⁹²

Muy querida Amiga:

[...]

Vengan noticias de Lisboa, de los conciertos (realizados o a realizar), de la Gazeta Musical, de la mala y buena lengua, de los boatos, del coro, de las contiendas entre el Lopes y la Gracinha [Lopes-Graça y María da Graça Amado da Cunha], de todo lo que pueda animar esta monotonía de pinos sin gente! Yo prometo responder, aunque sea con un lacónico 'ca recibí su carta'.

[...]

¿Que me vengo a escuchar cuanto concierto pasa en la telefonía? La música de fuera [extranjero] está muy decaída. Hace días que no escucho nada con provecho. En este momento están emitiendo cualquier cosa en la BBC que es capaz de aburrir a un muerto. Aquella música inglesa que no empieza ni termina, un resonar aflictivo de los violonchelos y contrabajos. ¡Se escuchó ahora un violín! Luego sofocado por la continuación del resonar. Y terminó de repente, sin saber cómo ni por qué. Era Elgar, el gran llano. Pero a continuación sigue un Bach de subir a las nubes.

[...]

João Cochofel

¹⁰⁹² Carta autógrafa de João Cochofel a Francine Benoit, 5 de octubre de 1950, P-Ln-N33/445.

En una carta de 1951, bastante pertinente, es posible establecer una polémica entre Francine Benoit, Luís de Freitas Branco y Joly Braga Santos.

Se trató de una publicación, en el periódico *O Século*, el 29 de Agosto de 1949, firmada por Joly Braga Santos, comentando la audición y estreno de la composición *3 Poesías de Alberto Serpa* con música de Francine Benoit. En este contexto, Cochofel escribe a su amiga solicitando:

Carta VII

Traducción al
Castellano

*João Cochofel a
Francine Benoit*

Comboio, 31/VIII/1951¹⁰⁹³

Muy querida Francine:

[...]

Le pido encarecidamente que no haga nada sin que yo hable primeramente con usted. Tenemos tiempo, porque la revista solo va a salir en noviembre. O F.B. [Freitas Branco] y Joly se enterraron hasta el cuello, pues declararon implícitamente que se trataba de una venganza, por haber llamado, Francine, académicos a los alumnos del Maestro [Freitas Branco]. Mire Francine, usted se queda en una excelente posición si no responde y los desprecia¹⁰⁹⁴.

[...]

João Cochofel

¹⁰⁹³ Carta autógrafa de João Cochofel a Francine Benoit, 31 de agosto de 1951, P-Ln-N33/447.

¹⁰⁹⁴ N de A. La polémica a que se refiere esta carta dice respecto a la audición de la *Sonata para violín* de Francine Benoit. Joly Braga Santos tendrá publicado un artículo en la revista *Gazeta Musical* dando cuenta de su estreno, realizando una crítica severa relativamente a la composición.

En la correspondencia entre ambos, es posible observar una serie de ideas musicales, dado que João Cochofel, por su condición de secretario en la revista *Vértice*, también colaboraba en la columna musical de la misma.

Carta VIII

Traducción al
Castellano

*João Cochofel a
Francine Benoit*

Casa do Pinhel, 31 de agosto de 1955¹⁰⁹⁵

[...]

Cuando usted quiera me escriba. Acuérdesse de estos ermitaños. Hable de cosas. ¿Qué pasa por Lisboa? Nada de interés, naturalmente. Le confieso, por momentos, que no me hace falta la capital.

Voy a leer, pues casi no escucho música. Por lo menos nada de importancia, a no ser la 10ª de Schostakovich que no me ha entusiasmado mucho, como a [Lopes] Graça.

[...]

João Cochofel

En la siguiente carta se puede registrar la dimisión de João Cochofel a los miembros de la *Gazeta Musical*.

Carta IX

Traducción al
Castellano

*João Cochofel a
Francine Benoit*

Lisboa, 24 de Noviembre de 1953¹⁰⁹⁶

Queridos amigos,

Pretende esta carta comunicarles que, en virtud de algunas divergencias de criterios con el prof. Luis de Freitas Branco, Director de la 'Gazeta Musical' [fundada en 1950] abandono en esta fecha el cargo de secretario de redacción de la misma

[...]

João Cochofel

¹⁰⁹⁵ Carta autógrafa de João Cochofel a Francine Benoit, 31 de agosto de 1951, P-Ln-N33/451.

¹⁰⁹⁶ Carta autógrafa de João Cochofel a Francine Benoit, 24 de noviembre de 1953, P-Ln-N33/450.

Una de las últimas cartas, escrita por el Señor da Serra dice:

Carta X

Traducción al
Castellano

*João Cochofel a
Francine Benoit*

Señor da Serra, 7/X/1961¹⁰⁹⁷

Querida Francine:

[...]

Nosotros por aquí ponemos los nervios en el sitio. La lluvia, la humedad y el frío no ayudan mucho, es verdad, pero siempre es mejor que Lisboa con el barullo, la gaceta, las molestias y las decepciones. [...] Siria, Berlín, o Brasil, o el Congo, se quedan muy lejos para impresionar. Y Lisboa y el resto del país es como si no existiesen para quien lee los periódicos. Así, es mejor contentarnos con los discos y los libros. Meterse en la concha. Y para eso, como Francine sabe muy bien, no hay lugar como "Señor da Sierra". Pero la verdad es que continuo sintiéndome cansado, muy bajo de forma, en suma, con muy poca disposición para volver al trabajo, a la realidad del día a día y a la falsa vida intelectual de Lisboa.

[...]

João Cochofel

¹⁰⁹⁷ Carta autógrafa de João Cochofel a Francine Benoit, 7 de octubre de 1961, P-Ln-N33/452.

7.1.3. Compositores:

a) Claudio Carneyro

Foto ep. 5

Con Claudio Carneyro, Francine Benoit mantuvo una estrecha relación no en la actividad periodística y cronística, pero sí de carácter profesional en el área de la pedagogía y composición.

Las cartas que se conservan son un total de **11**¹⁰⁹⁸, desde 1936 hasta 1954; intercambiando opiniones con su cordial amigo sobre escritos y conferencias, pudiendo leerse, a título de ejemplo, la descripción que hace Claudio Carneyro del libro *Os acordes na arte na escola*:

Carta I

Traducción al
Castellano

*Claudio Carneyro a
Francine Benoit*

[Oporto 7-V-1936]¹⁰⁹⁹

Francine Benoit

[...] Leí su conferencia con la mayor atención y aplaudo calurosamente su consejo sobre la reforma del curso de armonía, dentro de los planes que dice. Tengo a mi cargo esa clase en el Conservatorio y repudio cada hora la estrechez del programa oficial.

No quiero pasar sin referirme a su exaltada defensa del Acorde, la síntesis histórica (un tanto rápida tal vez) de su origen, marcha y desempeño a través de los siglos, de su valor estético, de su fecundo sentido y de su universal poder de expresión. Acepte pues como testimonio toda mi admiración y todo mi reconocimiento.

[...]

¹⁰⁹⁸ N de A Analizaremos un total de 10 cartas, atendiendo a su contenido y las que aportan a la reconstrucción del pensamiento de Francine Benoit.

¹⁰⁹⁹ Carta autógrafa de Cláudio Carneyro a Francine Benoit, 7 de mayo de 1936, *P-Ln*-N33/402.

Este fiel amigo compartía con Francine los momentos y pasos de su obra compositiva.

También constituyen un reflejo de la vida musical y cultural de Oporto, en el Conservatorio Municipal principalmente. Obsérvese en una carta sin fecha la complicidad en materia de trabajo:

Carta II

*Traducción al
Castellano*

*Claudio Carneyro a
Francine Benoit*

Su casa en Porto, 89 Rua da Paz¹¹⁰⁰

Estimada Francine Benoit:

Hace dos años que leí palabras tuyas sobre mi cuarteto, no obstante, ha habido motivos para mantener entre nosotros un silencio tan triste [...]

Después del cuarteto, todavía, conseguí, a pesar de mi estado de salud escribir trechos sinfónicos sobre temas populares, los cuales reuní sobre el epígrafe 'portugalesas'.

[...]

En cuanto a mis piezas corales, puede hacer lo que quiera con ellas. La canción 'Figueiral' sufrió las alteraciones que puede observar en el pentagrama. Me olvidé de decirle que también musicé algunos poemas de Fernando Pessoa, antes de ser operado. [...]

Francine Benoit contribuyó a que la obra del compositor fuera escuchada y publicada en varias revistas de la capital.

Como pedagoga favoreció la ejecución, junto a los grupos corales infantiles que tenía a su cargo.

¹¹⁰⁰ Carta autógrafa de Cláudio Carneyro a Francine Benoit (s.f.), P-Ln-N33/403.

Carta III

Traducción al
Castellano

*Claudio Carneyro a
Francine Benoit*

[Sra] cara artista Francine Benoit: ¹¹⁰¹

[...]

Vengo a reavivar mis felicitaciones por su notable conferencia y remitirle las piezas que me pide. Uní a estas, otras hechas sobre poesía popular, como son: las 6 oraciones y [música]. Las oraciones son mas recientes y fueron presentadas para ilustrar una conferencia. Las restantes he respetado el texto original (me refiero al texto musical) a lo cual Francine con tanto espíritu y argucia se ha referido aquí en Oporto...Le confío solo a usted esos manuscritos, son los únicos que tengo, y llamo su atención para las piezas con piano que deben ser transportadas para las tónicas citadas.

Acepte la expresión de mi más devota y admirativa estima y me tenga siempre su,

¹¹⁰¹ Carta autógrafa de Cláudio Carneyro a Francine Benoit, 8 de julio de 1941, P-Ln-N33/404.

Como demostración del afecto de ambos véase la carta siguiente:

Carta IV

*Traducción al
Castellano*

*Claudio Carneyro a
Francine Benoit*

24 de Abril 1943

Señora y Artista Francine Benoit de la más alta estima:¹¹⁰²

Sabe bien como estimo sus palabras y cuanto he necesitado el amparo de su pensamiento en la hora dolorosa que paso. Pudiera yo quitar de mi alma el cariño que la suya necesita, pero ¡Ay! de ella, la trastornada alma...

Crea que su Ser anda, para siempre, aliado al mío: no recele pues el silencio ni cualquier errado juicio.

Nuestro silencio no puede distanciarnos: es el que nos conduce al infinito. [...]

Claudio Carneyro no solo confiaba sus preocupaciones, sino que también le pedía consejos sobre las obras.

Su correspondencia es reveladora de un compositor dominado por el sufrimiento, la angustia, tan característico en los poetas de su época.

¹¹⁰² Carta autógrafa de Cláudio Carneyro a Francine Benoit, 24 de Abril de 1943, P-Ln-N33/405.

Sobre su papel como compositor escribe:

Carta V

*Traducción al
Castellano*

*Claudio Carneyro a
Francine Benoit*

*Querida Artista Francine Benoit:*¹¹⁰³

Leo alborozadamente sus palabras y prometo a su recomendada lo que estuviere a mi alcance.

Pero lo que hago antes de todo es pedirle que no vea más el 'Cataviento', voy a remodelarlo integralmente, prefiriendo que lo analice más tarde. La solista que lo interpretó lo ha llevado a un vértigo de desvarío, haciéndolo en [...] fragmentos y provocando una desastrosa primera audición. Pero reconozco que es una obra falsa en cuanto a mi particular modo de ser. [...] La sencillez es nuestro soporte, y nuestra razón de padecimiento propio. Tengo igualmente motivos profundos de martirio continuo, y el alma me parece ya cansada, despegada, inánime... como mis últimas obras.

¿No es cruel así la existencia? ¿No se justificaría, así, la renuncia?

[...]

Claudio Carneyro fue responsable de algunas audiciones, en la ciudad de Oporto, de las composiciones de su amiga y consejera.

¹¹⁰³ Carta autógrafa de Cláudio Carneyro a Francine Benoit, 11 de febrero de 1944, P-Ln-N33/406.

Sobre su música escribe:

Carta VI

*Traducción al
Castellano*

*Claudio Carneyro a
Francine Benoit*

Querida Artista y Buena Amiga¹¹⁰⁴:

Soy pésimo siervo. En relación con lo que le debo y estimo!

[...]

Refundí, sí, mi 'concertino' (¿?) para piano y orquesta, pero proyecto aumentarlo en dos movimientos, esperando entonces requerir una segunda audición que será la primera después de revisada. El título que primitivamente le atribuí, justificaba en cierto modo, algunas anormalidades o disparidades no sólo de arquitectura sino también de... libertad. Lejos de "réussir", he reparado en algunos rayos, a pesar de que me da vueltas en la cabeza un continuo vértigo.

¡Aplaudí y agradezco su consentimiento en estrenarse en Oporto sus Piezas Infantiles!

[...]

Durante el tercer trimestre del año corriente, se ha producido una gran baja numérica de audiciones! ¡Adiós!

[...]

Francine hacía publicaciones y adaptaciones de la obra del compositor, enviando al autor los arreglos de las obras corales para ser valoradas.

¹¹⁰⁴ Carta autógrafa de Cláudio Carneyro a Francine Benoit, 4 de julio de 1944, P-Ln-N33/407.

De vez en cuando Carneyro le hacía copias de sus melodías originales y se las enviaba, proporcionándole indicaciones para futuras publicaciones:

Carta VII

Traducción al
Castellano

*Claudio Carneyro a
Francine Benoit*

Muy Estimada Amiga Francine Benoit¹¹⁰⁵:

(¡Que nunca nos desvíen los caminos!)

Le autorizo a publicar lo que quiera y a hacer las adaptaciones que pretenda. Ésta que me mandó es de gran agrado para mí.

Todavía, no he podido, por absoluta falta de tiempo, copiarle algunas de 'Poveirinhos'. Ninguna de las melodías que le he enviado es popular. Todas ellas son originales; haré por enviárselas con esta carta.

[...]

P.s. Es importante hacer mención del autor de las adaptaciones, si las publica. Los fragmentos que extraigo y le remito, de la canción los 'Poveirinhos do Mar' no son evidentemente para jóvenes. La canción 'Marinha' es mi preferida. Aquí van, haga lo que quiera, y si alguna utilidad tuviera en sus manos, me sentiré muy honrado. No publique la canción de la 'Marinha', pero la puede hacer cantar si le agrada.

Es notable, por parte de Claudio Carneyro el reconocimiento que tiene por Francine.

¹¹⁰⁵ Carta autógrafa de Cláudio Carneyro a Francine Benoit, 28 de octubre de 1948, P-Ln-N33/408.

A continuación mostramos una carta como ejemplo de la simplicidad con que Carneyro le da consejos sobre armonía y composición:

Carta VII

Traducción al
Castellano

*Claudio Carneyro a
Francine Benoit*

Francine Benoit de mi muy consideración¹¹⁰⁶:

Estoy esperando que el Dr. Pires de Lima me aclare sobre el texto poético de la oración de Sta Bárbara, a fin de responder a su carta satisfactoriamente. [...]

Gracias por sus buenos cuidados, con mi salud (ahora buena) y por mi obra, pienso que sería justo que su nombre figurara en el programa junto al mío. Solo por su modestia no sucedió así. ¿Reparó que en al final yo aumenté una cuarta voz a la Oración? Diga hasta qué punto la puede poner en práctica... [...]

También es cierto que Claudio Carneyro compartía con Francine modificaciones que ésta después ponía en práctica con sus grupos corales.

¹¹⁰⁶ Carta autógrafa de Cláudio Carneyro a Francine Benoit, 8 de Agosto de 1951, P-Ln-N33/409.

Carta IX

Traducción al
Castellano

*Claudio Carneyro a
Francine Benoit*

Francine Benoit de mí muy estima¹¹⁰⁷:

Es tal vez superfluo [...] cambiar lo que estaba, pues de otro modo tal vez lo desfigurase casi todo. Recuerdo que reunir las cuartas del último compás, subordinando las dos voces superiores, lo mismo sólo con una voz en los agudos, sin subordinación, entonces. ¿Dejo en sus manos lo que le pertenece y dejo que se utilicen mis contraltos gobernando Francine los tenores, por favor, sí?

Quedaré agradecido por el programa que me reserva y reavivo mi reconocimiento por la presentación de mis piecitas.[...]

Carneyro mostraba gran entusiasmo por la obra de Francine, y viceversa.

Carta X

Traducción al
Castellano

*Claudio Carneyro a
Francine Benoit*

Francine Benoit de de mi mayor estima¹¹⁰⁸:

Me daría mucho placer escribirle una página para su V.O. [Voz do Operario] Lo que hizo últimamente es difícil. ¿Podría decirme de cuántos elementos dispone su grupo, y si por ventura tiene contraltos y bajos? Guardo con mucho cariño el recuerdo de sus Piezas Infantiles y creo haberle sugerido que las orquestase. Tengo mucho gusto en saber que las adapta a un quinteto de viento; la idea de una Cantata Infantil es cautivadora, y yo ya me entusiasmé un día con ese sueño, pero... no lo realicé.

[...]

¹¹⁰⁷ Carta autógrafa de Cláudio Carneyro a Francine Benoit, 12 de septiembre de [1951], P-Ln-N33/410.

¹¹⁰⁸ Carta autógrafa de Cláudio Carneyro a Francine Benoit, 12 de septiembre de [1951], P-Ln-N33/410.

b) Francisco Lacerda¹¹⁰⁹

Foto ep. 6

Del maestro Francisco Lacerda solamente se conocen **15 cartas**¹¹¹⁰; si bien seis de las cuales son tarjetas postales un tanto sucintas, podemos aportar **diez** de ellas para su análisis.

Por otra parte, constituye un valor más, el hecho de que existan tres respuestas de Francine a la correspondencia de Francisco Lacerda, donde observamos la amistad entre ellos:

«[...] conservamos bien vivo el recuerdo de su timbre de voz, propio del hombre de bien, rostro de trazos aristocráticos muy bellos, su ‘conjunto’, por así decir, ‘recubierto’ de artista del Renacimiento, sencillo en todas las modalidades estéticas, agradable de trato, sediento de contactos y convivencias que le aliviasen de su condición de hombre enfermo»¹¹¹¹.

Francine y Francisco Lacerda mantuvieron, en los años veinte, una relación muy próxima de amistad y profesional. La joven acababa de llegar a Portugal, de su estancia en París para estudiar en la *Schola Cantorum*.

Testimonio de eso son las primeras tres tarjetas postales, donde sus encuentros eran en el TSC:

¹¹⁰⁹ En el APMG existe un doc. mecanografiado, *Francisco Lacerda – O homem e o Artista*, publicado en el periódico *O Diário*, en 1 de julio de 1984. El artículo se nos mostró interesante por recordar que en Abril de 1925, Francine Benoit todavía muy joven, había escrito una crónica con el título *Ritmo Corpóreo - A sua Técnica - o seu Alcance*, que según la cronista había sido construido según orientaciones del compositor. Este artículo nos da cuenta de los variadísimos momentos en que Francine escribió sobre el maestro.

¹¹¹⁰ N de A Analizaremos un total de 9 cartas, atendiendo a su contenido y las que aporten a la reconstrucción del pensamiento de Francine Benoit.

¹¹¹¹ Benoit, Francine, *Francisco Lacerda – O homem e o Artista*, publicado en el periódico *O Diário*, en 1 de julio de 1984, *Op. Cit.* p. 1.

Carta I

Traducción al
Castellano

Francisco Lacerda

Francine Benoit

*Cher mademoiselle et Amie*¹¹¹²

*Estoy disponible para usted mañana por la noche, para
nuestra simple cena en familia, [...] sin ceremonia.[...]*

*Vendredi soir*¹¹¹³

[...]

*Me es imposible ir a S. Carlos. Es preferible el domingo si
no le molesta.*

[...]

Estos años, corresponden a sus primeros pasos en la actividad profesional. Francine se inicia verdaderamente en la composición, pidiendo y confiando sus trabajos compositivos al maestro Francisco Lacerda, como podemos atestiguar en su correspondencia.

Sin embargo, importa comentar que la correspondencia con su madre, Marie Victorine, también constituye un importante documento, dado que en sus cartas habla y retrata esta unión profesional con el maestro Lacerda.

¹¹¹² Carta autógrafa de Francisco Lacerda a Francine Benoit (s.f.), *P-Ln-N33/885*.

¹¹¹³ Carta autógrafa de Francisco Lacerda a Francine Benoit (s.f. [1924]), *P-Ln-N33/886*.

A continuación presentamos las siguientes cartas de 1924:

Carta II

*Traducción al
Castellano*

Francisco Lacerda

Francine Benoit

Mercredi, 7-I- 1924¹¹¹⁴

Chère Mademoiselle

*El jueves, a la hora de clase me es totalmente imposible
quedar para analizar su trabajo.*

*Tengo la intención de revisarlos después con atención, y
sin ningún tipo de prisa...*

[...]

Carta III

*Traducción al
Castellano*

Francisco Lacerda

Francine Benoit

Jeudi, 6-XI-1924¹¹¹⁵

Chère mademoiselle

*Me haría muy feliz poder ayudarla tranquilamente en al-
gún proyecto artístico. Estaré disponible para encontrarme
con usted en S. Carlos.*

[...]

¹¹¹⁴ Carta autógrafa de Francisco Lacerda a Francine Benoit, 7 de enero de 1924, *P-Ln-N33/887*.

¹¹¹⁵ Carta autógrafa de Francisco Lacerda a Francine Benoit, 6 de Noviembre de 1924, *P-Ln-N33/888*.

Sobre sus composiciones escribe:

Carta IV

Traducción al
Castellano

Francisco Lacerda
Francine Benoit

*Dimanche, 16-XI-1924*¹¹¹⁶

Chère Mademoiselle

[...]

Me gustaría mucho leer sus composiciones, pero le pido que me las traiga próximamente [...] Pienso que pronto, después de los cursos y de mis clases, tendré tiempo para examinarlas con atención [...].

Como compositor Francine le pedía algunas indicaciones para sus primeros pasos en la composición.

Carta V

Traducción al
Castellano

Francisco Lacerda
Francine Benoit

*Ce mardi, 23 déc. 1924*¹¹¹⁷

Bien, esta persona anciana a quien tanto me parezco soy probablemente yo. Pero no me he dado cuenta, yo juro que esa persona se parece como una perla a otra perla; ella misma [...] sabe que puede ser tan cautivadora. Porque si yo tuviera que continuar así, dejaría de saludarla cordialmente y de cambiar algunas ideas conmigo.

[...].

¹¹¹⁶ Carta autógrafa de Francisco Lacerda a Francine Benoit, 16 de noviembre de 1924, P-Ln-N33/889.

¹¹¹⁷ Carta autografa de Francisco Lacerda a Francine Benoit, 23 de diciembre de 1924, P-Ln-N33/890.

Francisco Lacerda, demuestra conocer el carisma de la joven y la personalidad que se adivina. Las cartas que siguen presentan, en su verso, la respuesta al maestro Lacerda, comprobando un pequeño ensayo sobre lo que sería su libro *Genio artístico*. Este último había dicho que aguardara «*con buenas vibraciones cualquier pequeña obra suya*»¹¹¹⁸, suscitando en Francine una respuesta inmediata el 16 de Diciembre del mismo año, aclarando que «*¿Por qué me habló de mi espíritu? Sin duda fue para que me sintiera mala [persona]... Existe siempre razón para tener el placer de escucharle [...] entiendo que soy una persona sentenciosa, ¿por qué motivo yo seré así?*»¹¹¹⁹. Su amigo y maestro notable portugués acompañaba con entusiasmo sus primeros trabajos periodísticos y crónicas. Nótese las observaciones hechas a un artículo de Francine, publicado en el *Diário de Lisboa*¹¹²⁰, subordinado al tema: *O Ritmo corpóreo e a sua técnica e o seu alcance artístico*:

Carta VI

Traducción al
Castellano

Francisco Lacerda
Francine Benoit

17-III-1925¹¹²¹

Al llegar de Estoril

Chère Mademoiselle

Su “artículo” sobre el Ritmo tiene cosas excelentes, el me orienta; por otra parte, debemos encontrarnos y hablaremos [...] Después de algunas alteraciones es necesario pensar en publicarlo, dentro de la rítmica seremos infinitamente reconocidos.

[...]

¹¹¹⁸ Carta autógrafa de Francisco Lacerda a Francine Benoit, 23 de diciembre de 1924, P-Ln-N33/890.

¹¹¹⁹ Carta autógrafa de Francine Benoit (respuesta) a Francisco Lacerda, 23 de diciembre de 1924, P-Ln-N33/890.

¹¹²⁰ *Diário de Lisboa*, 1 de abril de 1925, p. 2.

¹¹²¹ Carta autógrafa de Francisco Lacerda a Francine Benoit, 17 de marzo de 1925, P-Ln-N33/893.

No obstante, se puede añadir que Francine, en la prensa, daba cuenta de la actividad artística, nacional e internacional del maestro Lacerda. Por otra parte, también éste le pedía que publicara en la prensa pequeñas notas de programas sobre sus actuaciones:

Carta VII

Traducción al
Castellano

*Francisco Lacerda
a Francine Benoit*

Nantes, 20-IV-1927¹¹²²

Chère Mademoiselle et Amie

Me quedé muy sensibilizado con lo que usted ha escrito sobre mí y mi esfuerzo artístico en Francia.

[...] le envío para mi entrevista, una colección de mis programas de Marsella y de Nantes, realizados por algunos expertos de la prensa. Si tuviera disponibilidad y ocasión de hacer un paréntesis, un resumen en el 'Diario' lo agradecería mucho [...].

Una demostración de confianza crítica está patente en la carta de 13 de Mayo de 1927, cuando éste le pide que de una noticia.

Carta VIII

Traducción al
Castellano

*Francisco Lacerda
a Francine Benoit*

Lisbonne, 13-V-27¹¹²³

El Dr. J. Manso [director de Diário de Lisboa] me ha pedido que le envíe algunas notas para hacer una pequeña noticia [...] Yo preferiré que sea usted quien la haga, con su competencia técnica con su 'savoir faire'. [...]

¹¹²² Carta autógrafa de Francisco Lacerda a Francine Benoit, 20 de mayo de 1927, P-Ln-N33/894.

¹¹²³ Carta autógrafa de Francisco Lacerda a Francine Benoit, 13 de mayo de 1927, P-Ln-N33/895.

La amistad entre los dos es tan devota de las artes que la gran parte de los encuentros trataban de lo mismo.

Carta IX

Traducción al
Castellano

Francisco Lacerda
a Francine Benoit

*Ce mardi, 18 Mayo*¹¹²⁴

Chère Mademoiselle et Amie

Gracias, gracias mil veces, por su generosa página, ayer. Si usted estuviera dispuesta a venir a cenar, muy simple, esta noche, nosotros podríamos hablar tranquilamente sobre la música y los músicos

[...]

La última carta tiene fecha de 1928, fue escrita de Tras-os-Montes, evidencia un cierto desencanto por causa de las artes¹¹²⁵.

Este estado de espíritu es un reflejo del escándalo sobre la creación de una orquesta nacional, dirigida por Francisco Lacerda, y su rápida extinción.

¹¹²⁴ Carta autógrafa de Francisco Lacerda a Francine Benoit, 18 de Mayo de?, *P-Ln-N33/896*.

¹¹²⁵ Esta carta subentiende la desilusión con Portugal frente al efímera existencia de la Orquesta Filarmonía de Lisboa fundada y dirigida por Francisco Lacerda durante, aproximadamente seis meses. De la amistad entre ambos Francine destacó en su artículo: «[...] *que de la amistad entre estos dos hombres quedó una correspondencia, plena de pormenores interesantes [...]. La comunicación de algunas pasajes de esa correspondencia dio un mejor relevo a la conferencia [...]*», p. 2.

Carta X

*Traducción al
Castellano*

*Francisco Lacerda
a Francine Benoit*

Vila Pouca de Aguiar¹¹²⁶

24-X-28

Chère Mademoiselle et Amie

[...]

[...] mis ideas están muertas y mi cuerpo es nuevo... eternamente privado de Música, estoy obligado a hacer versos, como todo el mundo... Quiero convencerme de que mi estado general, no físico, es sensiblemente mejor, en cuanto a la moral no hablemos. [...] de todos mis bellos y numerosos proyectos artísticos para este invierno, pues es necesario que me resigne a quedarme inactivo por algunos meses.

[...]

¹¹²⁶ Carta autógrafa de Francisco Lacerda a Francine Benoit, 24 de Octubre de 1928, *P-Ln-N33/898*.

7.1.4. Críticos

a) Gastão Cruz

Foto ep. 7

La correspondencia entre Francine y G. Cruz¹¹²⁷, su discípulo, se concentra entre los años 1958 y 1961, del que tenemos **15 cartas**¹¹²⁸.

Este intercambio se centra básicamente en las cuestiones musicales y literarias, constituyendo auténticas tertulias culturales, dominadas por el gusto y las curiosidades musicales, así como por las incursiones del joven Gastão Cruz en la música, cuando tenía solamente 17 años. En este sentido, entiende que la música es vital en su vida.

Estos diálogos constituyen auténticas clases, donde la descripción toma el lugar del aula con su maestra, por correspondencia. Abiertamente discuten nociones y conceptos de estética musical, afirmando que cuando escucha obras de Mozart, Beethoven o Debussy, solamente procura belleza, demostrándose poco simpatizante de la música hasta donde puede ir. Sobre sus rudimentarios conocimientos musicales se nos presenta como un melómano, escuchando diariamente programas de emisoras portuguesas y algunas españolas. Confirmando que la ansiedad de venir a hacer crítica musical constituye una perspectiva de futuro, dado que la música se quedó en segundo plano, como profesional.

¹¹²⁷ Gastão Cruz (20 de Julio de 1841) - poeta, crítico literario, cenador y traductor; formado por la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa. Fue profesor del secundario entre los años de 1980-86, teniendo ejercido funciones de profesor convidado en la Universidad de Londres (King's College), donde impartió clases de Lengua Portuguesa, Poesía, Drama y Literatura Portuguesa.

¹¹²⁸ N de A. Analizaremos un total de 10 cartas, atendiendo a su contenido y las que contribuyen a la reconstrucción del pensamiento de Francine Benoit.

Gastão Cruz, como joven que es, se revela muy crítico en relación con las pésimas emisiones radiofónicas y con la falta de accesibilidad de transmisión. Las cartas que escribe son muy directas y tienden a producir, o mejor a exigir, un espíritu muy crítico de Francine. No se reducen a juicios de valor sobre maestros, sino también sobre intérpretes, obras y audiciones.

Carta I

Traducción al
Castellano

*Gastão Cruz a
Francine Benoit*

Faro, 8 de Febrero de 1958¹¹²⁹

Francine

[...]

El lugar que la música ocupa en mi vida es, de hecho, primordial. Recuerdo que la considero, [...] la mayor, más completa, la más perfecta, la más divina de todas las Artes. Sólo ella me puede dar aquella plenitud de sentimiento puramente estético, que en las otras Artes anda, más o menos ligada a lo humano.

[...]

Admite la música de programa hasta donde acepto que la música pueda aludir. No entiendo que pueda describir, ni que esa sea su finalidad. Admito que sugiera. Que insinúe aquello que solo ella puede insinuar, aquellas reminiscencias de nuestra divinidad a que se refieren Platón, Lamartine o Sá Carneiro.

[...]

He escuchado hace algún tiempo, si bien que con ruidos, "Pierrot Lunaire" de Schönberg. ¿Sabe? He disfrutado mucho. Los efectos de las voces eran muy sugestivos. Pero no sé bien lo que es el atonalismo y el dodecafonismo. ¿Puede darme una idea, rudimentaria sobre ello?

[...] ...<

¹¹²⁹ Carta autógrafa de Gastão Cruz a Francine Benoit, 8 de febrero de 1958, P-Ln-N33/513.

...> La pobre "Polonaise op. 53" de Chopin, obra en la base de mi iniciación musical, hace tres o cuatro años, ha sido crucificada varias veces en intervalos de programas [Radio Emisora Nacional] - emiten un poco y la cortan, seguida de una balada. ¿Pero valdrá la pena protestar? Estoy convencido que ellos no comprenden lo que es mutilar una obra bella.

[...]

El maestro Pedro de Freitas Branco es muy poco considerado por acá [Faro]. Hablan aquí muy mal de él, en cuanto a su valor, claro. Por eso me gustaría saber si él merece de hecho la importancia que le dan como ejecutante de Ravel y Falla y, según la "Enciclopedia", lo mismo de Wagner y de Richard Strauss. ¿Cual es él mayor intérprete de Ravel?

[...]

Hay un compositor que conozco mal pero tengo una impresión magnífica se trata de Fauré. [...] ¿Que piensa de él? Otro compositor admirable, que no conozco es César Franck. [...] He leído su artículo en el "Diário de Lisboa", "Maurice Ravel". Aprendí con varias cosas. Me pareció que, sin embargo [...], Francine prefiere Debussy a Ravel.

[...]

A Fernando Lopes-Graça lo desconozco totalmente. [...] Su apreciación sobre él en "Portugal Maravilloso" es también muy elogiosa. ¿Le considera el mayor compositor portugués, no es verdad?

[...]

No obstante, ya se adivina un hombre atento y despierto en las artes, y en la música, un joven ambicioso y que aprecia la composición. Francine funcionaba como una profesora de composición a distancia, por eso, Gastão Cruz le pedía consejos de armonía y composición.

Carta II

Traducción al
Castellano

*Gastão Cruz a
Francine Benoit*

Faro – 9- Mayo - 1958¹¹³⁰

Francine

Aquí le mando la partitura que mucho le debe admirar o tal vez sorprender. La he hecho basado en mis rudimentarios conocimientos musicales, pero tiene el mérito de haber sido escrita sólo por mí, sin ninguna ayuda, solo ocasional. La compuse pero no la sé tocar mi profesora [de piano] la encuentra difícil. .

[...]

Si considera que vale la pena, me gustaría que apuntase los defectos técnicos que tiene. Las reglas de armonía deben haber sido poco respetadas, lo que no importa pues ha sido el oído el que me guió. [...] ¡Me gustaría saber si es tonal o atonal (tal es la ignorancia de este compositor! [...]

¹¹³⁰ Carta autógrafa de Gastão Cruz a Francine Benoit, 9 de mayo de 1958, P-Ln-N33/514.

La primera vez que contactó con la Sinfonía de Fernando Lopes-Graça,
Gastão Cruz escribe:

Carta III

Traducción al
Castellano

*Gastão Cruz a
Francine Benoit*

Faro- 23- Junio - 1958¹¹³¹

Francine

[...]

La 1ª audición que tuve el viernes y que la Emisora repitió hoy (por lo que escuché 2 veces): fue la Sinfonía de Fernando Lopes Graça.

[...]

Lo cierto es que ha salido una obra superior a lo que yo imaginaba. He escrito unas notas sobre ella, que le envío. Voy a ver si descubro su crítica, pues tengo mucho interés en saber su opinión sobre la obra.

[...]

Supongo que esta Sinfonía reúne las condiciones que le garantizan un lugar destacado en la música portuguesa, y que si Lopes-Graça tiene más obras de esta categoría, tiene un lugar decisivo tanto en nuestra música como en la mundial.

[...]

¹¹³¹ Carta autógrafa de Gastão Cruz a Francine Benoit, 23 de junio de 1958, P-Ln-N33/515.

Sobre esta pequeña obra musical, o mejor sobre el *Preludio*, Francine había hecho una crítica constructiva, señalando la falta de “*sentido de forma*”¹¹³².

Carta IV

Traducción al
Castellano

*Gastão Cruz a
Francine Benoit*

Faro- 19 de Julio de 1958¹¹³³

*He recibido su deseada carta que me ha dado una gran satisfacción por lo que me dice de mi Preludio*¹¹³⁴.

[...]

Al usar el termino “inclasificable” con relación al “Réquiem” de Fauré quiso significar una belleza indecible, indescriptible, [...] la considero una de las mas prestigiosas obras de Arte de todos los tiempos.

Me gustaría saber lo que piensa de Fauré. Inicié un artículo sobre ‘Música francesa’, pero desistí porque mi conciencia me acusaba de estar escribiendo sobre una cosa que no conocía íntegramente. Tengo sucesivos desalientos al intentar escribir sobre música; empecé a escribir, muchas veces, y decido después presumir de musicólogo sin tener bases para ello. [...]

¹¹³² Carta autógrafa de Gastão Cruz a Francine Benoit, 19 de julio de 1958, *P-Ln-N33/516*.

¹¹³³ Carta autógrafa de Gastão Cruz a Francine Benoit, 19 de julio de 1958, *P-Ln-N33/516*.

¹¹³⁴ N de A. Este Preludio consta en la correspondencia de Francine Benoit, siendo una composición de pequeñas dimensiones dedicada a nuestra investigada.

Entusiasmado por Francine, en explorar esta vena de compositor, se lanza a escribir su segundo op.2 para canto y piano, con poema de Antonio Ramos Rosa, un joven poeta de 30 años y con una prometedora carrera literaria¹¹³⁵. El joven Gastão Cruz conoce sus limitaciones en materia musical, a pesar de las incursiones que hace, tratando y opinando sobre los compositores.

Carta V

*Traducción al
Castellano*

*Gastão Cruz a
Francine Benoit*

23 de Julio de 1958¹¹³⁶

[...]

Desde que le he escribí he escuchado otra vez el réquiem de Fauré, y Enfant de Ravel. También escuché el sorprendente Concierto para orquesta de cuerdas de Béla Bartók y el maravilloso Divertimento para orquesta de cuerdas también de Bartók que me dejó extasiado, especialmente el segundo movimiento – molto adagio

[...]

¹¹³⁵ Carta autógrafa de Gastão Cruz a Francine Benoit, 23 de Jjlio de 1958, *P-Ln-N33/517*.

¹¹³⁶ Carta autógrafa de Gastão Cruz a Francine Benoit, 19 de julio de 1958, *P-Ln-N33/517*.

Los diálogos de estas cartas dejan entrever un joven sencillo dentro de la música moderna, principalmente con las obras que venera. Con su amiga comparte sus referencias literarias, dándole a conocer poetas como Emiliano Costa¹¹³⁷.

Carta VI

Traducción al
Castellano

*Gastão Cruz a
Francine Benoit*

*Faro 4 - Octubre – 1958*¹¹³⁸

Mi muy estimada Amiga

[...]

Después de la correspondencia de “Fradique Mendes” de Eça [Queirós] - que me ha gustado - he leído poesía de: Valery, Afonso Duarte y Emiliano da Costa. Tal vez no conoce este último nombre o posiblemente ya me haya referido a él.

[...]

Emiliano es un poeta viejo de cabello blanco, pero cuyo espíritu se mantiene tan joven y lúcido que es un placer conversar con él, tanto más por sus expresiones del algarvías [del la región del Algarve].

[...]

Pienso que Emiliano es más original, no obstante me gusta mucho Afonso Duarte al cual admira también el propio Emiliano.[...]

Francine le pido que dedique unos momentos de atención a los poemas que le envíe y que me diga sinceramente lo que piensa. [...]

¹¹³⁷ Emiliano Costa, poeta del Sul de Portugal (Algarve) formado en Medicina por la Universidad de Coimbra. Su poesía refleja los regionalismos de su tierra natal, estando muy presente en su obra el Sol, la luz y el color, elementos de la pintura que tanto lo han fascinado.

¹¹³⁸ Carta autógrafa de Gastão Cruz a Francine Benoit, 4 de octubre de 1958, P-Ln-N33/520.

Hay que recordar que Gastão Cruz enviaba juntamente con sus cartas, recortes de crónicas suyas publicadas en el periódico *Correio do Sul*, así como manuscritos de sus composiciones ya mencionadas, entre los cuales se encuentran el *Peludio Op. 1 nº 1* para piano dedicado a Francine Benoit y una melodía sobre un poema de Antonio Ramos Rosa¹¹³⁹. El 11 de Septiembre de 1959, felicita a su amiga por el regreso a la composición, confiando y solicitando a Francine comentarios críticos antes de publicarlo en el periódico *Correio do Sul* en la sección de notas.

Carta VII

Traducción al
Castellano

*Gastão Cruz a
Francine Benoit*

Playa de Faro - 11 Septiembre 1959¹¹⁴⁰

Francine

Su carta fue muy entusiasta sobre el futuro de mis estudios de música

Pero aunque todas sus noticias me entusiasman, la que más me ha gustado es la que me comunica su regreso a la composición; me ha alegrado mucho ese regreso. Si no fuera indiscreción me gustaría saber en que género está trabajando su nueva obra

[...]

¹¹³⁹ Entre los manuscritos de Francine, se pueden destacar publicaciones de varios poetas y críticos como: Joaquim Magalhães, José Neves, Francisco Lopes, António Ramos Rosa, adjuntas y mecanografiadas por Gastão Cruz relativas a datos bibliográficos del referido poeta Emiliano Costa, así como algunos poemas.

¹¹⁴⁰ Carta autógrafa de Gastão Cruz a Francine Benoit, 4 de enero de 1960, *P-Ln-N33/528*.

Sobre la obra literaria de Lopes-Graça, Gastão Cruz hace referencia a un comentario crítico de Francine en la *Gazeta Musical*.

Carta VIII

Traducción al
Castellano

*Gastão Cruz a
Francine Benoit*

Faro - 4 Enero 1960 ¹¹⁴¹

Francine

[...]

He leído en la "Gazeta Musical" que está cada vez menos musical, su comentario al libro de Lopes Graça. Me pareció muy bien hecho. Por lo menos, estoy de acuerdo enteramente con él, con su observación sobre la concepción de la música que intenta agradar a una vasta audiencia y no solo a una elite. No es la música quien ha de hacer concesiones al gran público. Eduquemos, dentro de lo que sea posible, a la humanidad y la pongamos a gozar de la elegancia de un Fauré, las riquezas de un Berg, pero no seamos colaboracionistas! ¡No transijamos con la ignorancia y el mal gusto!
[...]

En las últimas cartas que intercambia con Francine le pide su ayuda para su faceta de crítico musical, reconociendo que el arte de los sonidos se quedará en su vida como *melómano* atento y actualizado¹¹⁴². Así se encuentra un fragmento particularmente interesante, relativo a los primeros contactos de Francine con este joven.

¹¹⁴¹ Carta autógrafa de Gastão Cruz a Francine Benoit, 4 de enero de 1960, P-Ln-N33/529.

¹¹⁴² Carta autógrafa de Gastão Cruz a Francine Benoit, 1 de enero de 1961, P-Ln-N33/531.

De igual forma, se verifica lo contrario en la obra poética de Gastão Cruz, Francine la califica de *realista* y *materialista*, pero para el poeta ella intenta sobre todo contrariar a los que miran el arte como *expresión*.

Carta IX

Traducción al
Castellano

*Gastão Cruz a
Francine Benoit*

Ilha, 13 de Septiembre 61 ¹¹⁴³

Francine

[...]

Su carta me ha dado la alegría de siempre. La encontré, Francine, en el inicio de mi vida de adolescente, cuando mi interés necesitaba no de orientación, sino de una convivencia abierta, que no enseña, pero invita a aprender. [...] Lo que aprendí con usted, humana y estéticamente, fue tanto, que no puedo dejar de seguir entusiasmándome con su presencia, aunque ésta se manifieste por carta.

Quiero agradecerle la atención que ha depositado en la lectura de mis cosas.

En cuanto a lo que me dice sobre POESIA 61, pienso que sus opiniones reflejan una formación realista un poco rígida. En otras personas, por quien tengo la mayor consideración también, he observado semejante reacción.

Y, no obstante, me considero un realista (y materialista). En el campo de la crítica, defiendo una concepción positiva y antimetafísica, lo que me interesa es contrariar a los que miran el arte como expresión.[...]

¹¹⁴³ Carta autógrafa de Gastão Cruz a Francine Benoit, 13 de septiembre de 1961, P-Ln-N33/533.

La última carta que presentamos, es un reflejo de la convergência de ideas en materia de poesía.

Carta X

*Traducción al
Castellano*

*Gastão Cruz a
Francine Benoit*

*Faro, 23 de Septiembre 61*¹¹⁴⁴

[...]

En cuanto a poesía, confirmo al apreciar vuestra atención y maleabilidad, que no estamos tan lejos como se podría esperar, esto a primera vista.

Aquello a que que llama expresivo es lo que yo llamo de contenido, mensaje, o cosa parecida. [...] pero por lo que me dice, entiendo que lo que Francine considera como expresivo esta muy cerca de lo que yo entiendo por sentido, o mas particularmente, por significado. Eso es uno de los extractos de la estructura que es el poema. Acepto que Francine me diga que mi poesía es agudamente expresiva en el sentido de significativa.

[...]

¹¹⁴⁴ Carta autógrafa de Gastão Cruz a Francine Benoit, 23 de septiembre de 1961, P-Ln-N33/534.

b) Vitorino Nemésio

Foto ep. 8

Vitorino Nemésio¹¹⁴⁵ fue un amigo de mucho tiempo, se casó con la primera y gran amiga de Francine, Gabriela Nemésio. Esta última, vivió muchos años en Setúbal, ciudad que recibió a Francine, juntamente con su familia, en 1906.

Vitorino Nemésio¹¹⁴⁶, residía en Coimbra, cerca de la familia Cochofel. Coimbra será su residencia pero no definitiva, dado que viajó y fue profesor en la Facultad de Lisboa, Brasil y Bruselas.

Las cartas encontradas de Vitorino Nemésio a Francine, son un total de **42**¹¹⁴⁷. Los contenidos abordados retratan temas y situaciones, tanto sociales, culturales, políticas y personales. Curiosamente por ser poco usual en el periodo, estos dos amigos se tratan en la segunda persona del singular.

La correspondencia entre ambos abarca desde 1925 hasta 1939; de las cuales comentamos **10**, siguiendo el criterio ya comentado.

La primera carta que constituye el archivo se trata una polémica característica y común en los intelectuales de este periodo. También compartida por

¹¹⁴⁵ Vitorino Nemésio (1901-1978) - poeta, cronista, ensayista, ficcionista, biógrafo, historiador de la literatura y cultura, periodista, investigador, epistológrafo, filólogo y comunicador televisivo, y también docente en la Facultad. Escritor marcado por las fuertes tendencias nativas y recordaciones de su infancia, este poeta retrata la ternura y inspiración popular, apelando a las cosas simples, que tengan a ver con las gentes, así como las cosas que tengan a ver con el sufrimiento y la existencia humana.

¹¹⁴⁶ N de A. Sobre Vitorino Nemésio hay un documento mecanografiado, con fecha de 21 de Mayo de 1969, titulado *Conferencia del Prof. Vitorino Nemésio sobre Francisco Lacerda*, en el ámbito de XIII Festival Gulbenkian de Música. APMG.

¹¹⁴⁷ N de A. Analizaremos un total de 12 cartas, atendiendo a su contenido y las que aporten a la reconstrucción del pensamiento de Francine Benoit.

Francine, como son los problemas de publicar en el *Diário de Lisboa* cuando su director, Joaquim Manso, estaba ausente.

Carta I

Traducción al
Castellano

Vitorino Nemésio a
Francine Benoit

Coimbra, Cruz de Celas¹¹⁴⁸,
22 de Diciembre 1925.

Mi Excma. Amiga:

[...] No he leído nada más de la conferencia de Francine, hasta hoy, pero he meditado profundamente sobre ellas, y veo esto: Francine acrecienta a su fuerza emotiva un bello y rico espíritu. Más que nunca, yo creo que es necesario estimularla mucho. El arte es un campo sin límites y ella tiene buenas manos para coger de todo: las borrones, y su bello interior que van a llenarla de paz.[...]

Debe haber en ella, por lo menos una gran pianista por crecer. En la 'Travessa do Ferreiro', como le había dicho, ella me pareció completa, en su natural escenario, y si alguna vez me preocupó la idea de que ella pudiera sufrir mucho los grandes conflictos de la vida, me convencí después que los va a sufrir solamente como motivos melódicos. [...]

No creo en la posibilidad de hacer una obra excepcional, y además mi falta de condiciones, siento que vivo en un país incoloro e irremediamente mediocre. La era de excepciones, de los grandes hechos pasaron para nosotros los portugueses. Pero una pequeña obra, que sobrenade en la triste corriente de la pobre tierra de las burlas, esa ya lo sé que voy a hacerla poco a poco...

¹¹⁴⁸ Carta autógrafa de Vitorino Nemésio a Francine Benoit, 22 de diciembre de 1925, P-Ln-N33/1253.

En este cambio de correspondencia es visible el cariño que tenía por estimada amiga. A propósito de una crónica escrita para la revista *Ilustração*, con el título *Crítica y Críticos musicales*, Vitorino Nemésio¹¹⁴⁹.

En este cambio de correspondencia es visible que Vitorino hace de su vida una descripción tan humana y generosa que nos parece que está tratando personajes librescos. Léase el momento en que esperaba su primer hijo:

Carta II

Traducción al
Castellano

Vitorino Nemésio a
Francine Benoit

Coimbra, Cruz de Celas¹¹⁵⁰

3 de Abril de 1926

Muy queridas Amigas [para Francine y su madre]

[...]

Dios traiga mi niño o niña sobre una buena estrella, que le pongan de sello la luz de la bondad y de la paz; y que la luz de la estrella le enriquezca la sensibilidad, no le disminuya la razón clara y serena. En suma: no me gustaría que mi niño sufriera del mal de sentir mucho. Estoy convencido que el bien reside poco con lo bello, en aquel bello por lo menos, que nos aparece vestido de engañosos ropajes. Lo que es necesario para ser bueno, es ser fuerte, apoyado en disciplinas morales que venzan en nosotros el culto de la apariencia.[...]

También estas cartas desempeñaban una función familiar, dado que Gabriela, gran amiga de la infancia de Francine, se había casado con Vitorino Nemésio. Francine y su madre eran prácticamente parientes de estos, lo que se puede comprobar por la gran complicidad visible en estos manuscritos.

¹¹⁴⁹ Carta autógrafa de Vitorino Nemésio a Francine Benoit (s.f.), P-Ln-N33/1250.

¹¹⁵⁰ Carta autógrafa de Vitorino Nemésio a Francine Benoit, 3 de abril de 1926, P-Ln-N33/1257.

Francine apuntaba pequeñas notas en los libros que leía de su amigo, favoreciendo entre ambos un dialogo franco, literario y abierto. Vitorino Nemésio ponía mucho ánimo en las palabras de Francine y principalmente en las opiniones de su madre¹¹⁵¹,

Son notables todas las despedidas de sus cartas, siempre llenas de humor e imaginación pudiendo verse en las citas siguientes. Su amigo sabe que a pesar de la distancia física que los separa se comunica con Francine leyendo el *Diário de Lisboa* con regularidad.

En Coimbra, Vitorino sirve de intermediario de Francine con el público en general, en lo que respecta a conciertos¹¹⁵². Esta correspondencia oscila entre la narrativa y la poesía, su amigo describe el lugar de una forma poética, cambiando todas y cualquier descripción de un lugar que es común y muy conocido para Francine, asidua de su casa en Cruz e Celas, Coimbra.

Sobre una de sus visitas a Lisboa, Vitorino Nemésio describe el retrato sobre la capital. En las cartas se pueden leer sus propias impresiones sobre una de sus obras, dirigidas a la madre de Francine¹¹⁵³.

¹¹⁵¹ Carta autografa de Vitorino Nemésio a Francine Benoit, 26 de diciembre de 1927, *P-Ln-N33/1265*.

¹¹⁵² Carta autógrafa de Vitorino Nemésio a Francine Benoit (s.f.), *P-Ln-N33/1251*.

¹¹⁵³ Cfr. Carta autógrafa de Vitorino Nemésio a Francine Benoit, 18 de octubre 1928, *P-Ln-N33/1247*.

Sobre convicciones y principios, Vitorino apoyaba muchísimo a su amiga y le daba entusiastas consejos.

Carta III

Traducción al
Castellano

*Vitorino Nemésio a
Francine Benoit*

*Cruz de Celas*¹¹⁵⁴,

4-III-28

Queridas amigas

[...]

Ayer cuando hablaba Oliva Guerra, en una sala llena de mucha gente buena y otra mala a escucharla, me acordé que tú, Francine, allí harías un buen efecto. Yo no soy partidario de la exhibición por la exhibición. [...] Las ideas son el único medio de oponer las tendencias que la humanidad manifiesta para regresar al gorila. ¿Quieres tú, Francine, venir a mandar el gorila para la caverna prehistórica?

[...]

¹¹⁵⁴ Carta autógrafa de Vitorino Nemésio a Francine Benoit, 4 de marzo de 1928, *P-Ln-N33/1268*.

Lo mismo se aprecia cuando comentaba y acompañaba la prensa con críticas de Francine:

Carta IV

*Traducción al
Castellano*

*Vitorino Nemésio a
Francine Benoit*

Cruz de Celas, 24-7-1928¹¹⁵⁵

Muy querida Francine:

[...]

Veo que por las críticas de tus conciertos y por lo que dices en las cartas que tu vía dolorosa también tiene vidrios [...]. Es así... tú irás demostrando a pocos, y como eres pianista, afrontarás la situación pisando con seguridad los pedales... Tritura todo muy bien y en vez hacer un bolón de pan a tus Zoilos [en el sentido de críticos egoístas], lánzala al mar. Todavía el saldo que se lleva de este mundo es la generosidad o el desprecio.

[...]

Como ya hemos reiterado, Francine estuvo muy ligada a las actividades culturales en Coimbra, haciendo escuchar muchas de sus obras musicales, así como conferencias.

¹¹⁵⁵ Carta autógrafa de Vitorino Nemésio a Francine Benoit, 24 de julio de 1928, P-Ln-N33/1270.

Se constata que fueron varias las veces en las que ésta fue invitada a pronunciar alguna conferencia en la Universidad.

Carta V

Traducción al
Castellano

Vitorino Nemésio a
Francine Benoit

Coimbra, Cruz de Celas¹¹⁵⁶,

6 de Agosto de 1928

Muy querida Francine

[...]

Hace tiempo me habló un amigo sobre la organización del curso de vacaciones de la facultad de Letras y de la necesidad de incluir en ellas algunos momentos, [conferencias concierto] he hablado en tu nombre [...].

Una conferencia concierto sería ideal, [...] te propongo repetir la conferencia [se refiere al título *El arte musical comparado con las otras artes: su pasado, su futuro, su alcance*] que has publicado un trozo en el último número de la revista *Ilustração* y que, por la muestra debe ser interesantísima. Me parece que el ideal para el hombre sería tocar música nuestra y una palestra sobre música portuguesa.

[...]

¹¹⁵⁶ Carta autógrafa de Vitorino Nemésio a Francine Benoit, 6 de agosto de 1928, P-Ln-N33/1272.

También es posible adivinar la utilización de algunos códigos lingüísticos en las cartas que con poco nexo, se refieren a comentarios políticos y sociales.

Carta VI

Traducción al
Castellano

Vitorino Nemésio a
Francine Benoit

Coimbra, Cruz de Celas¹¹⁵⁷,

3-4-1929

Queridas Amigas

[...] Unos zapatos de cuerda para que el bebé pueda jugar al tenis... revelar las fotografías en Marques dos Kodaks... cenar a las siete horas... ¿Tú entiendes Francine? He entrado con el pie derecho en la sociedad elegante y soy menos ingenuo. La vida contemporánea es absolutamente cinematográfica. [...]

En estos momentos de confidencia, Vitorino deja entrever la fragilidad de un padre, escribiendo en las cartas auténticos fragmentos literarios y de inquietud de poeta y hombre de letras, mostrando muchas veces su faceta de sonetista¹¹⁵⁸.

¹¹⁵⁷ Carta autógrafa de Vitorino Nemésio a Francine Benoit, 3 de Abril de 1929, *P-Ln*-N33/1277.

¹¹⁵⁸ Carta autógrafa de Vitorino Nemésio a Francine Benoit, 26 de mayo de 1929, *P-Ln*-N33/1280.

Léase el soneto inédito, de cuando nació su hijo Jorge:

Carta VII

*Traducción al
Castellano*

*Vitorino Nemésio a
Francine Benoit*

*Coimbra, Cruz de Celas*¹¹⁵⁹,

26-V-1929

Querida Francine

[...]

Ayer, por ejemplo, me surgió este soneto, que a pesar de un poco duro, tiene la verdad desnuda de una flecha de acero sin pulimento:

Por la noche gélida, la voz se oía

Entre los montes estáticos camellos

Tan curvados y lívidos que verlos

Era sentir el dolor que los aflige.

[...]

Lee esto a tu madre y guarden en secreto, no diré para la tumba que es muy alejado, más distante que la verdadera esfinge de piedra - la de Egipto - pero sea como fuera...

[...]

No quiero que me excluyan de los periódicos sobre pretexto de lirismo...

[...]

La correspondencia con Francine está dotada de una descripción literaria de las gentes de Coimbra, con especial atención al ruralismo. Por este motivo, sus textos, interpretados en este contexto como cartas, retratan la ruralidad portuguesa tan característica en sus escritos literarios.

¹¹⁵⁹ Carta autógrafa de Vitorino Nemésio a Francine Benoit, 26 de mayo de 1929, P-Ln-N33/1279.

Obsérvese, a título de ejemplo, la descripción de un episodio pasado con sus vecinos.

Carta VIII

Traducción al
Castellano

Vitorino Nemésio a
Francine Benoit

Coimbra, Cruz de Celas¹¹⁶⁰,

7-VI-1929

Muy querida Francine

[...]

Hemos acordado con una historia que nos entristeció para todo el día. Un mísero sastre que arrendara la casa del casero de la finca, fue preso hoy de madrugada cuando llevaba unas gallinas robadas que iba a vender a Aveiro. Ha obligado a su mujer a acompañarlo - una pobre costurera - con un niño de meses en brazos, que venía a buscar agua y también fue presa. [...] ya bien alto el día, ha venido la policía a su pobre casa descubriendo conejos robados y un trozo de ternera en sal. [...] Esto es muy triste, tiene la ventaja de mostrarnos que la vida es una miseria y los hombres juguetes del azar. ¿Valdrá la pena llenar las horas vagas de esperanzas o de sueños?

[...]

¹¹⁶⁰ Carta autógrafa de Vitorino Nemésio a Francine Benoit, 7 de junio de 1929, P-Ln-N33/1281.

Como director de la *Revista Portugal*¹¹⁶¹, donde Francine colaboró cambia, con su amiga y cooperante impresiones sobre artículos y cuestiones formales.

Carta IX

Traducción al
Castellano

Vitorino Nemésio a
Francine Benoit

Coimbra, (R. Antero de Quental)¹¹⁶²,
21-XII-1937

Muy buena Amiga:

[...]

He disfrutado mucho con tu crítica, pero dame licencia para cortar el primer párrafo, que trata de las obras en el edificio S. Carlos. Como tenemos falta de espacio, ese trecho tiene un interés exclusivamente periodístico, como tú claramente lo afirmas [...]

El Graça [Lopes-Graça] critica la actividad musical de la Exposición de París y el Vieira de Almeida, hace un rótulo en los dos sobre los dos conciertos de Coimbra. Como puedes ver, la Revista está melódica...Y melómana...

[...]

¹¹⁶¹ Carta autógrafa de Vitorino Nemésio a Francine Benoit, 15 de julio de 1939, P-Ln-N33/1287.

¹¹⁶² Carta autógrafa de Vitorino Nemésio a Francine Benoit, 21 de diciembre de 1937, P-Ln-N33/1285.

La correspondencia pierde asiduidad, por estar Vitorino Nemésio impartiendo clases en Bruselas, en el periodo de 1937-39, lo que su amigo de correspondencia considera con como una felonía.

Carta X

Traducción al
Castellano

Vitorino Nemésio a
Francine Benoit

Bruselas, 6 de Mayo 1937¹¹⁶³

Querida Francine,

Este nuestro no escribir asume proporciones de felonía, palabra bastante dominguera pero que traduce bien la cosa [...]; que la traduciría por si acaso tuviera nuestro silencio cualquier propósito.

[...]

Partiremos de Antuérpia el 14; debemos estar entre el 18 ó 19 en Lisboa. Llevamos morriñas de la Bélgica, o mejor de Bruselas. Ciudad civilizada, abierta, llovía mucho, pero en compensación una primavera paradójica, como nunca imaginé que existiese en el mundo, en que hace frío y crecen las flores al mismo tiempo, hay sol y pajaritos al alcance de la mano sin dejar de llover, y otras cosas. Todo esto me pone florido por dentro y nutrido por fuera, [...]. ¡Estoy como Pita (un personaje de Raúl Brandão) en el año que se engañó y dio flor!

Da recuerdos míos a Madame Benoit, y felicidades por ser belga.

Un abrazo del amigo y admirador

¹¹⁶³ Carta autógrafa de Vitorino Nemésio a Francine Benoit, 6 de mayo de 1937, P-Ln-N33/1284.

7.1.5. - Intérpretes de sus obras

a) Arminda Correia

Foto ep. 9

La correspondencia de Arminda Correia¹¹⁶⁴ con Francine Benoit está comprendida entre los años 1929 y 1950, con un total de **44 cartas**¹¹⁶⁵ (siete sin fecha). Arminda Correia fue una cantante portuguesa que representó muy bien, tanto la melodía lusa como la imagen del país en el extranjero.

Este intercambio de correspondencia refleja una amistad muy madura y fraternal, por lo que se revelan muy enriquecedoras desde el punto de vista informativo, que van desde las composiciones de Francine a los proyectos profesionales de ambas:

Carta I

Traducción al
Castellano

*Arminda Correia a
Francine Benoit*

*Querida Francine*¹¹⁶⁶

[...]

Me ha gustado mucho tu 'Canção Perdida', Francine. He dado gracias porque María Helena me la ha traído para que la cante. [...] Por lo que yo veo estás en actividad creadora.

[...]

¹¹⁶⁴ N de A. Arminda Correia fue para Francine Benoit una de sus más destacadas amigas y que más divulgó la obra musical de Francine. En el APMG ha registro de un documento mecanografiado y que fue publicado en el periódico *Expresso*, en 20 de Abril de 1974, titulado *Saudade*. Comenta la reedición de un álbum grabado en cinta magnética (1950), reeditado ahora por la etiqueta Valentim de Carvalho, y el precurso musical de la cantora.

¹¹⁶⁵ N de A. Analizaremos un total de 10 cartas, atendiendo a su contenido y las que aporten a la reconstrucción del pensamiento de Francine Benoit

¹¹⁶⁶ Carta autógrafa de María da Graça a Francine Benoit, 26 de agosto de 1950, *P-Ln-N33/ 625*.

Arminda comparte con su amiga sus pensamientos más íntimos e intenciones musicales y profesionales, comentando el tratamiento de los textos de Francine junto a los del escritor:

Carta II

Traducción al
Castellano

*Arminda Correia a
Francine Benoit*

Lisboa, 5^a f.¹¹⁶⁷

Querida Francine

[...]

Me ha visitado el Dr. Vieira d' Almeida¹¹⁶⁸ para pedirme que pase la mañana en su casa, con intención de cantar las traducciones de los cinco números ya traducidos.[...] El se muestra muy interesado y entusiasmado con el trabajo que hemos solicitado y yo no menos por habernos escogido.

[...]

De su carrera artística internacional comenta que no siempre hay momentos felices para la intérprete. Así, y en París, cuando estaba en concierto en la Sala Rubens, en el Museo de Arte Antiguo describe sus impresiones, comunicando a su amiga el placer de entonar la pieza *Queixa*¹¹⁶⁹.

¹¹⁶⁷ Carta autógrafa de Arminda Correia a Francine Benoit (s.f.), P-Ln-N33/470.

¹¹⁶⁸ Francisco Lopes Vieira de Almeida – Filósofo, profesor, ensayista, poeta, romancista, traductor se distinguió las áreas de la filosofía y Historia. Para más información consultar *O pensamento estético de Vieira de Almeida*, de Graça María Dias Lopes, Dissert. Mestrado, Universidade do Minho, 1998.

¹¹⁶⁹ Carta autógrafa de Arminda Correia a Francine Benoit, 18 de mayo de?, N33/472.

Las cartas de Arminda Correia son reveladoras de un profundo conocimiento de la vida familiar de Francine, así como los problemas y la lucha que ésta trabó durante toda la vida con la profesión:

Carta III

Traducción al
Castellano

*Arminda Correia a
Francine Benoit*

Lagos, Domingo 18-8-1929¹¹⁷⁰

Francine querida amiga,

[...]

Ella [Virgilia] no sabe que Francine se ha quedado en Lisboa, prescinde de muchos largos paseos, para entregarse al trabajo de cosas altamente artísticas que harán después nuestras delicias y dolores de una cierta persona... Lo importante es no trabajar en demasía.

Quiero encontrar una Francine digna de sí, esto es: fuerte, con ganas de empuñar una batuta.

[...]

¹¹⁷⁰ Carta autógrafa de Arminda Correia a Francine Benoit, 18 de agosto de 1929, *P-Ln-N33/475*.

Sobre la sociedad cultural lisboeta varias son las cartas que retratan la lucha por un momento de verdadera cultura musical.

Carta IV

*Traducción al
Castellano*

*Arminda Correia a
Francine Benoit*

Francine, querida Amiga ¹¹⁷¹,

[...]

Ya que no tengo la posibilidad de ir al extranjero físicamente, al menos que pueda ir mi voz...! Esto de Paris... extranjero...son ya mitos para mí! Cada vez son menos las posibilidades financieras para poder satisfacer la tentación
[...]

Que pobreza, que lástima musical aquello que Ruy Coelho presentó el pasado lunes!... cada vez peor...¿Cuándo nos podremos encontrar para hacer un poco de música?

[...]

¹¹⁷¹ Carta autografa de Arminda Correia a Francine Benoit, 19 de abril de 1933, P-Ln-N33/478.

Francine Benoit acompañó los estrenos internacionales de su amiga estableciendo, a través de la prensa una atenta y visible admiración por las interpretaciones de Arminda. Su presentación en la Universidad de la Sorbona, acompañada al piano por Jorge Corner Vasconcelos y compartida con una conferencia dedicada a Gil Vicente, pronunciada por Agostinho de Campos.

Carta V

Traducción al
Castellano

Arminda Correia a
Francine Benoit

París, 21-VI- 1936¹¹⁷²

Francine querida

[...]

Lamento igualmente no disponer de tiempo para escribirte una larga carta para contarte los éxitos, de mis impresiones y todo cuanto he escuchado, visto y sentido por este París.

[...]

Gracias de todo corazón por la gentileza de querer publicar en el D. [Diário] Lisboa sobre mi presentación aquí. De esta vez, confieso, me gustó mucho que lo hicieras, no tanto por mí como por Mr García, y por Portugal, por nuestra música, y la fiesta en sí que alcanzó, puedes decirlo sin recelo, un éxito extraordinario como nunca había existido aquí, organizado por portugueses en Paris. El Sr. Agostinho de Campos en su conferencia sobre Gil Vicente se impuso por su inteligente erudición [...]. La parte musical confiada a Jorge y a mí no podría obtener mayor triunfo en esa noche de concierto. [...]

¹¹⁷² Carta autógrafa de Arminda Correia a Francine Benoit, 21 de junio de 1936, P-Ln-N33/482.

Como profesora de canto en la Academia de Coimbra y en el Liceo, Arminda confiesa a Francine la falta de repertorio coral, adaptado a las voces femeninas:

Carta VI

Traducción al
Castellano

*Arminda Correia a
Francine Benoit*

Lisboa 23-Abril 1941¹¹⁷³

Muy querida Francine

[...]

[...] yo lucho mucho con la falta de repertorio coral! Como imaginas, los recursos vocales y musicales de las niñas son muy limitados. Tengo acá un álbum tuyo del cual solo puedo trabajar 'Barquinho'. ¿Es del álbum 'para la Juventud Cantar y Pular' te acuerdas? (...) Estoy obligada a [trabajar] una canción muy fácil y... banal de Armando Leça y una melodía de cantos populares portugueses, todos me dicen que éstos van a ser un acontecimiento y aseguro que si, una vez que ya conozco el gusto del público.

[...]

¹¹⁷³ Carta autógrafa de Arminda Correia a Francine Benoit, 23 de abril de 1941, P-Ln-N33/486.

Francine Benoit acompañó al piano muchas veces a su amiga, no sólo con repertorio de su autoría, sino también con material musical aludido en las conferencias. En varias cartas de 1941 es visible la organización de programas musicales entre ambas, dedicados casi exclusivamente al repertorio portugués. Es interesante un comentario de Arminda Correia sobre las obras de Pedro Prado:

Carta VII

*Traducción al
Castellano*

*Arminda Correia a
Francine Benoit*

*Coimbra 5 Diciembre 1941*¹¹⁷⁴

Querida Francine

[...]

El 'Aria de Sibila' de Pedro Prado te la voy mandar mañana. Es todo cuanto tengo de él. Las otras composiciones que tenía me las ha pedido y las ha quemado según me ha comunicado después. Destruyó todo y solo se ha quedado con las más recientes.

[...]

¹¹⁷⁴ Carta autógrafa de Arminda Correia a Francine Benoit, 5 de diciembre de 1941, P-Ln-N33/489.

La lealtad de Arminda a los proyectos de Francine Benoit era tal que se disponía a interpretar, estudiar y presentar cualquier repertorio o conferencia, con Francine, sin salarios ni proyección:

Carta VIII

Coimbra, 18 Abril 1942¹¹⁷⁵

Traducción al
Castellano

*Arminda Correia a
Francine Benoit*

Muy querida Francine

[...]El liceo hace una fiesta [...] yo trabajo, estoy viendo que he de poner la música en la cabeza y los oídos de las niñas. El año que viene no estoy para esto (liceo). Ahora eso me favorecerá en el encargo del programa que me pides para ese proyecto a realizar después de las vacaciones. Cuenta conmigo en cualquiera de las hipótesis, Francine, y no te importe con el pago que me puedan dar.

[...]

Carta IX

Coimbra 26 Noviembre 1943¹¹⁷⁶

Traducción al
Castellano

*Arminda Correia a
Francine Benoit*

Querida Francine

[...]La fecha para la radio está bien y la que destinas para mis cantos contigo para la U.P. [Universidad Popular] también. Puedes contar conmigo desde ya. No canto ni tengo nada de Schütz, es para satisfacerte en lo que respecta al programa. Si consigueses ahí algún volumen de ese autor para estudiarlo [...].

¹¹⁷⁵ Carta autógrafa de Arminda Correia a Francine Benoit, 18 de abril de 1942, P-Ln-N33/490.

¹¹⁷⁶ Carta autógrafa de Arminda Correia a Francine Benoit, 26 de noviembre de 1943, P-Ln-N33/494.

De las críticas que Francine escribía sobre su amiga, Arminda Correia daba su opinión:

Carta X

*Traducción al
Castellano*

*Arminda Correia a
Francine Benoit*

*Coimbra 18 Febrero 1946*¹¹⁷⁷

Muy querida Francine

[...]

Te aseguro que nunca he perdido el contacto contigo. Cuando no es a través del “Diário de Lisboa” (Lourdes Colen no se olvida de enviarme siempre que posee una crónica tuya) es por medio de tus músicas. Es verdad que todavía no pude dedicarme al trabajo de verlas [partituras] a fondo, pero el interés es muy grande. No tengo duda de que vas en ascensión de obra en obra. ¿Que tienes escrito?[...]

¹¹⁷⁷ *Op. Cit.* Carta autógrafa de Arminda Correia a Francine Benoit, 26 de noviembre de 1943

b) **María da Graça Amado da Cunha**

Foto ep. 10

La correspondencia de María de Graça Amado da Cunha con su profesora y amiga de siempre, Francine Benoit contiene cerca de **99 cartas**¹¹⁷⁸, comprendidas entre 1934-1966.

Estas cartas eran bastante asiduas y muy pormenorizadas, no solo de la vida particular de María da Graça sino también de la sociedad académica de la época, por éste motivo hemos elegido aquellas que aportan comentarios e información sobre la actividad de Francine en la sociedad musical lusa.

María da Graça, inició sus estudios con Oliva Guerra y Francine Benoit, ingresando en el CN en la clase de Composición de Luis de Freitas Branco, siguiendo el Curso de piano en la clase de José Vianna da Motta.

Son de este período las primeras cartas que tenemos en el archivo de BNL, ésta correspondencia no da fechas concretas pero, dado su contenido, se pueden considerar pertenecientes a los años treinta.

¹¹⁷⁸ N de A. Analizaremos un total de 10 cartas, atendiendo a su contenido y las que aporten a la reconstrucción del pensamiento de Francine Benoit

Fig. 26 - Maria da Graça Amado da Cunha (esq), Francine Benoit, Arminda Correia (dir.), s.f., APMG.

Vemos que en la correspondencia inicial son visibles las preocupaciones e inseguridades en la vida de un pianista frente a la crítica. Sobre el repertorio interpretado escribe. En el contacto asiduo que mantenía con María da Graça es posible acompañar los progresos musicales de las discípulas: Rosalía, María de Lourdes, María Teresa, María Palmira, María Fernanda Calisto, incluso María da Graça, entre otras.

Francine les daba clases de armonía y contrapunto, preparándolas para los exámenes del Conservatorio Nacional:

Carta I

Traducción al
Castellano

Maria da Graça
Amado da Cunha a
Francine Benoit

Sábado 30¹¹⁷⁹

No puedo hacerle más que pésimo reportaje del examen de su discípula, Señora D. Francine: la modulación fue hecha en un cuadro invisible [...] y la sala estaba tan habladora que, a pesar de estar en la primera fila, María de Lourdes y yo – tuvimos de hacer un esfuerzo para escuchar lo que ella decía. [...] llegué a la conclusión de que me quedaría redondamente cateada en armonía si tuviera que hacer el examen...

[...]

Su entrada en el Curso Superior de Piano para integrar la clase de José Viana da Mota llega en 16 de Octubre de 1934, hecho registrado en una carta¹¹⁸⁰.

Sobre el balance de 1934, María da Graça realza la importancia de Francine en su vida. Benoit funcionaba como instructora y consejera de todas ellas, cuando éstas solicitaban su opinión.

¹¹⁷⁹ Carta autógrafa de María da Graça a Francine Benoit (30? - s.f.), *P-Ln-N33/578*.

¹¹⁸⁰ Carta autógrafa de María da Graça a Francine Benoit, 16 de octubre de 1934, *P-Ln-N33/585*.

La amistad con María da Graça Amado da Cunha será tan fuerte que ésta depositaba sus decisiones académicas en las manos de la amiga, siempre eternamente grata.

Carta II

Traducción al
Castellano

*Maria da Graça
Amado da Cunha a
Francine Benoit*

Lameira, Arouca Julio 1935¹¹⁸¹

[...]

Haciendo una especie de balance de este final de año lectivo, llego a la conclusión de que tengo tanto que agradecerle que no sé bien por dónde empezar! Por su bondad, por su paciencia, por sus gentilezas indefinibles – déjeme agradecerle todo en conjunto! Nunca será demasiado. De corazón muchas gracias [...]

Su amiga pianista, a pesar de integrar la clase de José Viana da Mota continuaba frecuentando la casa de Francine.

¹¹⁸¹ Carta autógrafa de María da Graça a Francine Benoit, 16 de agosto de 1936, *P-Ln-N33/586*.

Léase una carta donde su discípula dice lo que piensa sobre los concursos y más concretamente sobre el concurso “Rodrigo da Fonseca”:

Carta III

Traducción al
Castellano

*Maria da Graça
Amado da Cunha a
Francine Benoit*

Lameira 12¹¹⁸²

[...]

Siempre he pensado que el 9º año sería el último [...] del Conservatorio – y que no volvería a meterme en Segunda. Nunca me he visto participando en el Rodrigo de Fonseca [premio] [...]. Confieso que he pensado en serio, durante 10 minutos, en el único premio que me interesa: el premio Beethoven. Llegué a hacer la carta para ver si tenía suerte, las 32 Variaciones. [...] Lo que me puede suceder es volver a la primera idea - visto que pensé en serio. Hablaremos cuando la Señora D. Francine regrese de París y haya escuchado los Estudios Sinfónicos, o las Sonatas, o los Valses. (Hemos de estar de acuerdo en lo que respecta a mi amado maestro... [Viana da Mota].

¹¹⁸² Carta autógrafa de María da Graça a Francine Benoit, (s.f.), P-Ln-N33/593.

María da Graça Amado da Cunha revela un humor, así como un temperamento muy afirmativo y demoledor.

Carta IV

*Traducción al
Castellano*

*Maria da Graça
Amado da Cunha a
Francine Benoit*

Lameira 2 de Septiembre 1937¹¹⁸³

Señora D. Francine

[...]

Si me abandona ahora, [...] volveré a Lisboa completamente analfabeta y con miedo de los automóviles. Todos los días miro la Sonata en Re menor y pienso en el día que tendré que tocarla para usted...me siento incapaz. Al lado de ella [Sonata] yace la Appassionata que estaba destinada al mismo fin y me inspira los mismos sentimientos. [...]

Esta relación de amistad se intensificará también con las colaboraciones e interpretaciones que María da Graça junto con Arminda Correia, harán de las obras musicales de Francine Benoit. Una de las más destacadas fue las *Nove Peças Infantis* para piano, escritas y con primera audición en las manos de María da Graça.

¹¹⁸³ Carta autógrafa de María da Graça a Francine Benoit, 2 de Septiembre de 1937, N33/ 597.

Entre ellas circulaban las noticias sociales y musicales de Lisboa y de las colonias portuguesas, cuando, por ejemplo, daban cuenta de la cantante Stella Tavares:

Carta V

*Traducción al
Castellano*

*Maria da Graça
Amado da Cunha a
Francine Benoit*

Lisboa¹¹⁸⁴

4 Septiembre 1939

*Las piezas llegan hoy y no quería dejar de agradecerlo ya.
[...]*

Voy a empezar a copiarlas; según he entendido, yo me quedo con mis copias y le envío estas, no es así? El n° 2 es 'O Menino irrequieto e falador'; como ya la he leído, tendré que hacer mucho en las otras hasta que tenga que ir a buscarla.

[...]

Stella Tavares ha animado el medio de Lorenzo Marques [Mozambique] organizando conciertos varias veces por mes, echando mano de todos los medios de que dispone a su alcance, entonando ella - hace mucho tiempo que no se hacía tanta música en L. Marques.

[...]

¹¹⁸⁴ Carta autógrafa de María da Graça a Francine Benoit, 4 de octubre de 1939, P-Ln-N33/598.

María da Graça comentaba con su amiga todos los pasos de su vida matrimonial. Pero lo que nos interesa es su vida musical como pianista y sus palabras que van desde los programas radiofónicos en la EN, hasta los programas musicales donde se va a presentar.

Carta VI

Traducción al
Castellano

Maria da Graça
Amado da Cunha a
Francine Benoit

Barra Mayo de 1941¹¹⁸⁵

[...]

Música solo en la telefonía, y mala. La Emisora Nacional es casi imposible de escuchar. Es increíble la mala emisión que nuestro importantísimo ORGAO de Radio-difusión hace! [...]

En el año de 1942, año de estreno de los conciertos *SONATA*, María da Graça intercambia mucha correspondencia con respecto a las primeras audiciones:

Carta VII

Traducción al
Castellano

Maria da Graça
Amado da Cunha a
Francine Benoit

25 de Diciembre de 1942¹¹⁸⁶

Mi querida Francine

(...)

La SONATA va muy bien - ¡no calcula - los asociados son tantos que [Lopes] Graça no pone los tickets a vender antes del concierto! Solo en la noche a la puerta del auditorio. [...]

¹¹⁸⁵ Carta autógrafa de María da Graça a Francine Benoit, ? de mayo de 1941, P-Ln-N33/ 607.

¹¹⁸⁶ Carta autógrafa de María da Graça a Francine Benoit, 25 de diciembre de 1942, P-Ln-N33/ 610.

Relato del primer concierto *SONATA* y sus repercusión en la sociedad lusa.

Carta VIII

Traducción al
Castellano

Maria da Graça
Amado da Cunha a
Francine Benoit

*Lisboa 29 de Diciembre 1942*¹¹⁸⁷

Muy querida Francine

[...]

El primer concierto de la SONATA fue un suceso memorable, el auditorio aplaudió de forma incesante, ausencia total de las esperadas escenas de golpes [de la policía]. El Graça [Fernando Lopes] muy nervioso, ahora usurero infame, contando monedas y pidiendo [socios] [...].

[...]

El Diario de Lisboa, según me han dicho ha publicado una noticia. En cuanto a los críticos temo mucho lo que se va a publicar, dadas las amables palabras que el Director les dirige, en el programa. [...] Creo yo que el Graça cuenta con Kastner para el D. de L. [Diário de Lisboa] y Seara Nova. Pero como a Kastner no le gusta la Sonata de Bartók, ni le gustan los Preludios y no soporta el Tausman, va a ser muy bonito.

[...]

¹¹⁸⁷ Carta autógrafa de María da Graça a Francine Benoit, 29 de Diciembre de 1942, P-Ln-N33/ 611.

Como nota importante, hace comentarios sobre las críticas de Francine Benoit en el *Diário de Lisboa*, sobre la vida musical portuguesa, destacando los Conciertos-Conferencia de la Facultad de Letras:

Carta IX

Traducción al
Castellano

*Maria da Graça
Amado da Cunha a
Francine Benoit*

Lisboa 25 de Agosto 1943¹¹⁸⁸

[...]

Como le he dicho, he visto la crítica que hizo al concierto-conferencia en la Facultad de Letras. [...] Es admirable la tenacidad y constancia. Pero lo que es también admirable es su crítica, Francine. ¡Que excelente su afirmación de 'no encontrar ni un vislumbre' de Schubert en el Sr. Pires! Y Que bueno haber preguntado lo que pensará ¡El Sampayo Ribeiro de las mazurcas de Chopin, de Falla, o el 'Príncipe Igor! ¡Óptimo!

[...]

¹¹⁸⁸ Carta autógrafa de María da Graça a Francine Benoit, 25 de agosto de 1943, *P-Ln*-N33/ 614.

María da Graça deja bien presente que las cartas de Francine tienen un lugar especial en su archivo privado:

Carta X

*Traducción al
Castellano*

*Maria da Graça
Amado da Cunha a
Francine Benoit*

Lisboa 3 de Septiembre 1945¹¹⁸⁹

[...]

*He pasado una sesión leyendo cartas tuyas desde 1933!
Es prácticamente toda mi vida, y una buena parte de la su-
ya. [...]Y no hago caso de mi tono ligero, fue una buena ve-
lada la que pasé leyéndolas, llena de recuerdos, de amistad
y de morriñas por lo mucho que D. María do Céu está pre-
sente en su correspondencia. [...]*

¹¹⁸⁹ Carta autógrafa de María da Graça a Francine Benoit, 3 de septiembre de 1945, *P-Ln-N33/ 619*.

7.1.6. Maestros

a) Frederico de Freitas

Foto ep. 11

Sobre la correspondencia intercambiada con maestros, la más significativa y extensa respecto a los compositores y directores de orquesta es la de Frederico de Freitas e Ivo Cruz.

Del primero figuran **6 cartas**¹¹⁹⁰ (una de ellas una pequeña tarjeta sin contenido aparente y tres más sin fecha) y del segundo (Ivo Cruz) un total de **7 cartas**.

Por tanto, del primero comentaremos **5** dado que las restantes se reducen a pequeñas tarjetas de visita. Frederico de Freitas compositor y director de orquesta fue una de las figuras que ilustró bien la cultura musical portuguesa. Como compositor su estilo musical revela aspectos marcadamente nacionalistas, trabajando las técnicas politoniales y modales, con algunos rasgos de atonalidad.

Por otra parte, como director de orquesta, fue director, desde 1956, de la orquesta de la EN ejecutando obras de compositores portugueses.

¹¹⁹⁰ N de A. Analizaremos un total de 5 cartas, atendiendo a su contenido y las que aporten a la reconstrucción del pensamiento de Francine Benoit

Las cartas del maestro se limitan exclusivamente a temas profesionales y agradecimientos personales de críticas que Francine publicó sobre su trabajo como director de orquesta.

Carta I

Traducción al
Castellano

**Frederico de
Freitas a Francine
Benoit**

*Exma Señora Doña Francine*¹¹⁹¹

Inmensamente [grato] por la gentileza de su oferta y por su curiosísima “noticia” publicada en el Diario de Coimbra, vengo a agradecerle y confieso que nada más tengo que decirle que, muchas, muchas gracias. Las canciones son de ‘aquí’ y muy de ‘aquí’; la felicito vivamente por el sentimiento luso que su fina sensibilidad le imprimió.

[...]

De la colaboración de Francine en el *Diario de Lisboa*, Frederico de Freitas ha dirigido varios elogios al trabajo profesional que Francine supo imprimir a todo cuanto escribió.

Carta II

Traducción al
Castellano

**Frederico de
Freitas a Francine
Benoit**

*Mi Estimada colega y Amiga Francine Benoit*¹¹⁹²

He terminado de ver en el D. de N. [Diário de Notícias] su artículo sobre Béla Bartók, y, no me resisto sin felicitarla por el esplendido trabajo que ha producido. Enhorabuena.

[...]

¹¹⁹¹ Carta autógrafa de Frederico de Freitas a Francine Benoit [1930], P-Ln-N33/775.

¹¹⁹² Carta autógrafa de Frederico de Freitas a Francine Benoit (s.f.), P-Ln-N33/777.

En la correspondencia se puede observar la intención de Francine en poder dirigir el estreno de su obra para orquesta, *Partita* comentada en el capítulo de las obras musicales del presente trabajo de investigación.

Carta III

Traducción al
Castellano

Frederico de
Freitas a Francine
Benoit

Lisboa 21/X/1939¹¹⁹³

Tengo el mayor placer de decirle que su idea de dirigir su propia obra y posiblemente todo el concierto o parte fue muy bien recibida por la dirección de la EN [...].

Un aspecto curioso en estas cartas surge de la admiración de Frederico de Freitas por la obra compositiva de su amiga. Sobre la audición de las mismas de Francine y Lopes Graça, Frederico de Freitas lamenta el hecho de que éstas solamente se ejecutasen fuera de la temporada, sinónimo de poco público, una vez que estos se encuentran de vacaciones.

¹¹⁹³ Carta autógrafa de Frederico de Freitas a Francine Benoit (s.f.), P-Ln-N33/777.

Léase sobre la recepción de la obra *Partita*, en 1939 el comentario del maestro.

Carta IV

Traducción al
Castellano

*Frederico de
Freitas a Francine
Benoit*

*Mi estimada Amiga Francine Benoit*¹¹⁹⁴

Ya tengo en mi poder lo que faltaba del material de la 'Partita' además des los elementos para las notas del programa: muchas gracias. Veo con agradable sorpresa que la 'Partita' me ha sido dedicada. Muchas gracias por el homenaje, [...], sin embargo, vienen de la amistad y generosidad de quien la dedica.

[...]

Ayer la Sinfonía de Lopes Graça tuvo una excelente aceptación. Solo lamento ahora tener poco publico para estos conciertos populares, donde las personas más interesadas no acuden por encontrarse fuera de la ciudad. Vuestras obras merecían ser oídas dentro de la temporada normal: eso me afecta.

[...]

¹¹⁹⁴ Carta autógrafa de Frederico de Freitas a Francine Benoit, 8 de agosto de 1953, P-Ln-N33/779.

La última carta de la que tenemos conocimiento, presenta una fecha de 1965 con una diferencia de once años de la anterior, en esta se nos revela una prueba de amistad de valores culturales que Frederico de Freitas considera avalados, no solo desde el punto de vista profesional sino también en el contenido humano:

Carta V

[11 de Agosto de 1965]

Traducción al
Castellano

*Frederico de
Freitas a Francine
Benoit*

*Mi buena Amiga Francine Benoit*¹¹⁹⁵

Su escrito tan simple

y me ha hecho elevar el pensamiento a tanta distancia que me han entrado muchas morriñas. Tiempos lejanos, por ventura más ricos de calor humano en las relaciones, más ricos en la comunión de pensamientos, más ricos en afinidades e ideas que norteaban el camino musical a hacer, más ricos de ilusiones y de optimismos, confieso que tengo morriñas del tiempo que charlaba y discutía con usted. Considero charlar entre amigos una necesidad de virtud. [...]
Mi querida Francine: no será [despropósito] recordar el tiempo que dura nuestra amistad, que, rápidamente se aproxima al medio siglo!

[...]

¹¹⁹⁵ Carta autógrafa de Frederico de Freitas a Francine Benoit, 11 de agosto de 1965, P-Ln-N33/780.

b) Ivo Cruz

Foto ep. 12

Compositor y director de orquesta, fundador, con Eduardo Liborio del *Renacimiento Musical*, movimiento que intentó recuperar las tradiciones musicales portuguesas y que constituyó un importante centro de investigación y divulgación del repertorio musical antiguo.

En 1938 fue nombrado director del Conservatorio Nacional para sustituir al pianista José Viana da Mota. La correspondencia que mantuvo con Francine Benoit, de la que se conservan **7 cartas**, comprende las fechas de 1928 a 1936, aportando, en este trabajo, el total de las mismas.

Este intercambio refleja tanto la cultura musical nacional como la internacional y la profesional de ambos. De su estancia en Munich para profundizar sus conocimientos, Ivo Cruz daba continuidad y acompañaba la vida musical portuguesa, sirviéndose de la influencia de Francine en el *Diário de Lisboa*.

Carta I

Traducción al
Castellano

**Ivo Cruz a
Francine Benoit**

*Mi buena Amiga*¹¹⁹⁶

*[...] Necesito de su generosidad y de su amistad. Se trata del profesor Pennbaur, el mayor pianista del sur de Alemania [...]. Como usted recordará [...] es profesor en Musik Hochschule de aquí, va a dar un concierto en Lisboa y creo yo que [pudiera escribir en el] Diario de Lisboa un artículo. El Pennbaur si se dispone a viajar tan lejos de Munich y no se lleva de una buena impresión de nosotros nos quedaremos privados de volver a escuchar a uno de los mayores pianistas de hoy, que usa la técnica como un medio y no un fin.
[...].*

Ivo Cruz recuerda de Francine Benoit su fuerte identificación en el campo del activismo musical.

¹¹⁹⁶ Carta autógrafa de Ivo Cruz a Francine Benoit, 11 de Diciembre de ?, P-Ln-N33/535.

Por otra parte, considera su campo de acción musical y compositivo, a pesar de estar cercano a la generación del compositor Ruy Coelho, muy distinto y poco provechoso para lo que podrían haber hecho.

Carta II

Traducción al
Castellano

Ivo Cruz a
Francine Benoit

Munich 21 de Abril de 1929 ¹¹⁹⁷

Mi buena Amiga y excelente camarada

[...] cada vez que leo sus artículos estoy convencido de que nuestras doctrinas y los medios que preconizamos para su íntegra realización mas que idénticos son los mismos. Combatir a su lado es para mí alegría y certeza de llegar al fin que me propongo.

Vea que no he estando tan lejos de la generación de Ruy [Coelho] y qué diferencia tan grande hay en los procesos que nos separan de esa generación que no hizo lo que podría haber hecho.

Nosotros somos síntomas de que Portugal se está construyendo cristiano y reintegrado en la misión que cien años de liberalismo han interrumpido. Cuando hablo con usted me siento europeo y no puedo dejar de reír cuando pienso que hay personas que nos colocaran en campos muy diferentes.

[...]

Tuve la oportunidad de ver a Cooper aquí frente a la compañía de ópera Rusa de Paris.

El público alemán no comprende la música rusa es por ese motivo que ha sido poco frecuentada. Pero lo que yo he visto, era muy bueno y las manifestaciones que se hicieron son de las mayores y más calidas a las que he asistido.

[...]...>

¹¹⁹⁷ Carta autógrafa de Ivo Cruz a Francine Benoit, 21 de Abril de 1929, P-Ln-N33/536.

...< Pienso hacer mi estreno [...] la I sinfonía de J. D. Bomtempo cuya partitura fue restaurada por mí sobre una reducción para piano a 4 manos y con la Paixão Segundo S. Mateus. Como sabe se ha perdido la partitura de la Sinfonía y fue reducida para piano a 4 manos y la he orquestado.

[...]

Con la “Paixão” inicia el ‘Renacimiento’ un capítulo por escribir de la rehabilitación de la lengua portuguesa pocas veces cantada. El único motivo para no cantarse en portugués es el negativismo de los que han venido después de nosotros¹¹⁹⁸.

[...]

De sus obras musicales, Ivo Cruz da en una de sus cartas una buena explicación sobre la concepción de sus composiciones más significativas y en especial sobre *Nocturnos da Lusitania*.

¹¹⁹⁸ Para completar la informativo consultar algunas perspectivas de Ivo Cruz en *Gotas de Tinta* (inicio de una campaña nacionalista), Olhão: Tip. Da Editora Olhanense Limitada, 1923.

En forma de confidencia habla con claridad sobre el acto creativo y los títulos por él adoptados, que detienen la pretensión, acreditando que este Nocturno es un hecho aislado en la producción musical portuguesa¹¹⁹⁹.

Carta III

*Traducción al
Castellano*

*Ivo Cruz a
Francine Benoit*

Munique 24 de julio 1939¹²⁰⁰

[...]

*Ya concluí mis 'Nocturnos da Lusitania' no e recuerdo si
le he enviado los títulos, perdóneme la molestia de hasrselos
leer otra vez [...].*

[...].

*Los títulos ya hablan por si en la idea que me persigue, no
obstante deseo decirle que no pretendo cuadros objetivos,
son de preferencia impresiones subjetivas, visiones interio-
res.*

[...]

¹¹⁹⁹ Carta autógrafa de Ivo Cruz a Francine Benoit, 24 de julio de 1929, *P-Ln-N33/537*.

¹²⁰⁰ Carta autógrafa de Ivo Cruz a Francine Benoit, 9 de septiembre de 1931, *P-Ln-N33/537*.

Sobre sus obras musicales *Andante* y *Queixa* que comentamos en el capítulo 5.1. Visión global de su obra: apreciaciones críticas, Ivo Cruz dice:

Carta IV

Traducción al
Castellano

*Ivo Cruz a
Francine Benoit*

Munique 10-XI 1930¹²⁰¹

Mi buena Francine,

[...]

*Queria decirle mi opinión sobre el material que me ha
mandado incluso la conferencia.*

[...]

*Cómo me ha comovido la pieza 'Queixa. Grande y suave
llena de melancolía!*

[...]

El Andante tiene nobleza.

[...]

*El amigo Antonio Sardinha me la ha pedido para presen-
tarla, pues le gustaría mucho escuchar las obras que escri-
bió con su poesía.*

[...]

*Todavía hoy he recordado 'Algunas palabras' y he visto
más una vez que sus sencillez está muy cerca y veo que su
inteligencia se dirige hacia caminos que llavan a la victo-
ria.*

[...]

¹²⁰¹ Carta autógrafa de Ivo Cruz a Francine Benoit, 9 de septiembre de 1931, P-Ln-N33/538.

De esta correspondencia es posible observar una fuerte unión musical, confiando y permitiendo a Francine aportar sugerencias musicales sobre la Sociedad Coral dirigida por Ivo Cruz.

Carta V

Cascais 9 – IX – 1931¹²⁰²

Traducción al
Castellano

*Ivo Cruz a
Francine Benoit*

Caríssima Francine

[...] deseaba comunicarle el programa de los trabajos de la Sociedad Coral. Como le he dicho una de las obras que pienso dirigir en la próxima estación es el 'Amor Industrial' de João de Sousa Carvalho, de cuyo estudio me ocupo actualmente. Me gustaría pues mostrarle una lectura de la partitura. Estoy convencido de que el 'Amor Industrial' debe abrir un nuevo capítulo en la historia de la música en Portugal. [...]

De la edición de sus piezas escribe:

Carta VI

Cascais 7-IV-1932¹²⁰³

Traducción al
Castellano

*Ivo Cruz a
Francine Benoit*

[...] Un agradecimiento más a juntar a tantos otros: la satisfacción de las piezas ahora editadas y que me recordaran la alegría que me habían dado cuando me las envió para Munich.

[...]

¹²⁰² Carta autógrafa de Ivo Cruz a Francine Benoit, 9 de septiembre de 1931, P-Ln-N33/539.

¹²⁰³ Carta autógrafa de Ivo Cruz a Francine Benoit, 22 de mayo de 1936, P-Ln-N33/540.

También es visible la admiración que Ivo Cruz demuestra por la supervivencia cultural y musical en la que Francine es constantemente vetada.

Carta VII

*Traducción al
Castellano*

*Ivo Cruz a
Francine Benoit*

Lisboa 22 – V- 1936¹²⁰⁴

Mi excelente Francine

*Al escuchar con la mayor atención su conferencia, en el
Secretariado de la Propaganda, de que nuestro trabajo con-
firmaba mi opinión de que usted en una escuela de música,
tendrá un lugar definido.*

[...]

*La felicito por sus [investimentos] y por la realización de
la obra que revela una vez más, raro coraje moral y claro
espíritu constructivo.*

¹²⁰⁴ Carta autógrafa de Ivo Cruz a Francine Benoit, 22 de mayo de 1936, *P-Ln-N33/641*.

7.1.7. Musicólogos

a) João de Freitas Branco

Foto ep. 13

De la consulta de esta correspondencia constatamos **4 cartas**¹²⁰⁵(que incluimos) muy cordiales y puntuales, dado que las restantes son pequeñas notas de agradecimiento sin contenido relevante.

El hijo de Luís de Freitas Branco, comenzó sus estudios musicales muy temprano, habiéndose iniciado como crítico musical en 1938 en el periódico *O Século*. Ejerció una notable actividad como programador de la Emisora Nacional y en 1948 fundó la Juventud Musical Portuguesa.

Ensayista de una obra muy significativa, João de Freitas Branco contribuyó al registro de la vida musical portuguesa en un libro.

¹²⁰⁵ N de A. En otra carta ya como director de la JMP le pide material para integrar una edición de divulgación de música portuguesa para que conste y circule en el *22º Congreso Internacional de Música* (1968).

Autor de una Bibliografía sobre José Vianna da Motta, hay una nota en la primera carta que integra esta correspondencia dando cuenta de que esta escribiendo la biografía del pianista con gran admiración y entusiasmo¹²⁰⁶.

Carta I

Traducción al
Castellano

*João de Freitas
Branco a Francine
Benoit*

Lisboa 8¹²⁰⁷

Mi excelentísima amiga,

Agradezco sus líneas sobre la crítica de mi último concierto, del eminente Vianna da Motta con orquesta. [...] Estoy entusiasmado con el trabajo sobre Vianna da Motta. Sabía, claro que si, de su gran carrera, pero los elementos que las hijas han puesto a mi disposición me han facilitado la búsqueda.

[...]

La correspondencia de Joao de Freitas Branco se relaciona con la publicación de algunas críticas de Francine, principalmente sobre Viana da Mota.

Carta II

Traducción al
Castellano

*João de Freitas
Branco a Francine
Benoit*

Lisboa 18.4.57¹²⁰⁸

[...]

Me cansaron mucho sus primeras apreciaciones por que me ha parecido que se ha desviado de la siempre y deseable expresión de discordancia constructiva.

[...]

¹²⁰⁶ Carta autógrafa de João de Freitas Branco a Francine Benoit, 30 de marzo 1968, P-Ln-N33/341.
¹²⁰⁷ Carta autógrafa de João de Freitas Branco a Francine Benoit (s.f.), P-Ln-N33/339.
¹²⁰⁸ Carta autógrafa de João de Freitas Branco a Francine Benoit (s.f.), P-Ln-N33/340.

También es posible adivinar que el profesor Joao de Freitas Branco pedía a Francine su estimada colaboración en la divulgación de la cultura, musical portuguesa, como por ejemplo el Congreso Mundial de las juventudes Musicales.

Carta III

Traducción al
Castellano

*João de Freitas
Branco a Francine
Benoit*

Lisboa 30 de Marzo de 1968¹²⁰⁹

[...]

También gostaríamos de incluir [en el congreso] en los dossiers algún material de músicos portugueses, como catálogos de obras, notas biográficas, partituras, discos, grabaciones etc. Si usted quisiera hacer llegar a las manos de los congresistas [...] alguno de esos materiales relativos a su obra, con gran placer nos encargamos de entregarlo a los destinatarios.

[...]

La última carta a pesar de ser muy personal e íntima, recogemos de ella alguna información sobre los programas musicales de Joao de Freitas Branco en la Radio Difusión portuguesa.

Carta IV

Traducción al
Castellano

*João de Freitas
Branco a Francine
Benoit*

Caxias 30 de Agosto de 1984¹²¹⁰

[...]

La emisión de que hablé por teléfono está marcada para martes, 28 de agosto, 22.30 en el programa 2 de la RDP. Se repite el sábado, 1 de septiembre, a las 11.30 de la mañana también en el Programa 2.

[...]

¹²⁰⁹ Carta autógrafa de João de Freitas Branco a Francine Benoit (s.f.), P-Ln-N33/341.

¹²¹⁰ Carta autógrafa de João de Freitas Branco a Francine Benoit (s.f.), P-Ln-N33/342.

b) Macario Santiago Kastner

Foto ep. 14

Clavecinista y musicólogo¹²¹¹ de nacionalidad inglesa fijó su residencia en Portugal en el año de 1934. A él se debe la recuperación y divulgación en el campo musicológico de la música antigua nacional, así como la publicación de dos volúmenes de *Clavecines portuguesas* (1935 e 1950) entre otras obras de autores lusos; conocido internacionalmente por sus estudios y publicaciones, fue jurado de varias instituciones nacionales y extranjeras, desarrollando una notable actividad como conferenciante y profesor de clavecín. En el año de 1947 fue invitado a dar clases de clavicordio e interpretación de música antigua, enseñando igualmente la disciplina de Historia de la Música, Clavecín y Musicología.

La correspondencia con Francine Benoit está comprendida entre los años 1934 y 1968, con un total de **10 cartas**, de las cuales analizaremos **6**, dado que las restantes no aportan nada de interés para nuestro trabajo. El contenido de éstas revelan auténticas lecciones de magisterio sobre el repertorio para clavecín. Dicha correspondencia refleja su dedicación al referido instrumento compartiendo sus momentos de estudio y dificultades con Francine.

De su llegada a Portugal, en 1934 datan algunas cartas que escribió, léase sobre su repertorio:

¹²¹¹ Livro de Homenagem a Macário Santiago Kastner, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

Carta I

Traducción al
Castellano

Macario Santiago
Kastner
a Francine Benoit

27 de Agosto¹²¹²

Mi querida Francine

[...] me hastía esta música del XVIII porque estoy con mis pensamientos en el XVI y XVII donde encuentro más sustancia, más profundidad. Hay ratos que cuando se está estudiando uno se da cuenta cuan [simple] es la música de Scarlatti, Seixas o Soler, a pesar de tanto artificio y brillo técnico. Pero después de estudiar dos horas, ya no puedo más, estoy [...] hasta la coronilla, asqueado y nervioso. Al contrario que con Bach, Frescobaldi, Sweelinck no hay porque cansarse, pues contienen una gran fuerza de regeneración. [...]

Aquello en Cascais tuvo bastante éxito, pero el público muy bueno, aquí, después de haber tocado, nunca se sabe si gustó, si el público llevó consigo cierta impresión. Estas medias tintas (y tantas que hay en Portugal) me hacen la santa Pascua, no hay manera de entusiasmar a esa gente. Me gustan los madrileños, porque silban y si les gusta aplauden y lo dicen. Pero aquí [no se] sabe si aplauden por politesse" o [por convencimiento]. [...]

Aquí [Portugal] nadie dice, son misterios esos que se llaman tan amigos míos. En fin me callo, satisfacción moral no hay que buscar aquí, lastima que no hay otros clavicembalistas, a los que invitaría para [comparar]. Donde hay competencia hay progreso, detesto las exclusivas. Sobre el público catalán comenta: cuando termino de tocar, unos cuantos amigos vienen para decirme lo que fue bueno y lo que fue malo, y hacen crítica justa y severa en extremo.[...]

M. Santiago Kastner

¹²¹² Carta autógrafa de Santiago Kastner a Francine Benoit, 27 de agosto de [1934], P-Ln-N33/874.

Kastner tenía entre sus lecturas preferidas las de Santa Teresa de Ávila, el beato y escritor místico del siglo XIII Ramon Lull, *São Paulo* de Teixeira de Pascoaes, Descartes, Petrarca, Joyce y Cervantes. Atestigua que la lectura de tan grandes nombres fortalece *el alimento espiritual* y ayuda a hacer frente a las dificultades de la vida. Para el clavicembalista esto puede ser entendido como un *tema y variaciones* consiguiendo de la música un mundo muy particular y pleno, considerando que el hombre no es una acumulación de ciencia y saber, sino un “*l’avoir devenu humain*”.

Carta II

Traducción al
Castellano

Macario Santiago
Kastner
a Francine Benoit

11 de Agosto¹²¹³

Mi muy querida Francine:

[...]

Entretanto esta Lisboa, cada día mas aburrida, ya estoy marcado como un atún, se me esta cargando todo [...].

Creo que usted debe ser muy buena con la patria, tiene usted la mirada siempre a punto, se entera de todo sabe cuando hay que abrir la boca y cuando callar. Pocas personas lo saben. Tengo la impresión de que usted anda por este mundo tan errante como yo, buscando, rasgando las superficies, queriendo penetrar luego, esconderse y escuchar, buscando eternamente y si por [causalidad] encontramos el ideal, huimos, por miedo de la desilusión y por no perder nuestra tragedia. Ya que el eje de nuestra vida consiste en la búsqueda eterna, es allí, donde hallamos nuestras fuerzas, nuestra vitalidad y reconocemos el peligro de la satisfacción.

M. Santiago Kastner

¹²¹³ Carta autógrafa de Santiago Kastner a Francine Benoit, 11 de agosto de [1934], P-Ln-N33/875.

Como críticos Kastner y Francine Benoit revelan algunas discordancias en materia periodística y crítica musical. Sobre la audición de la *Sinfonía Concertante* de Mozart, Kastner la ha criticado en oposición contraria a Francine.

Carta III

Traducción al
Castellano

*Macario Santiago
Kastner
a Francine Benoit*

*Ce Dimanche*¹²¹⁴

Chère Amie,

[...] a propósito de esta triste interpretación de Mozart ofrecida por Frederico de Freitas (Sinfonía Concertante) yo he discutido [largamente] con L. F. [Luis de Freitas] Branco y ha sido el que me ha dicho que los maestros portugueses no quieren saber nada sobre Stamitz ni de sus diferencias. Después de su concierto he discutido los ornamentos con algunos elementos de la orquesta y estos no están de acuerdo con usted y Lopes-Graça.

[...]

Usted hace la misma cosa yo sé muy bien que usted no está de acuerdo con mi manera de tocar y su crítica en la 'Revista de Portugal' no ha sido muy gentil, pero como es usted [quien] hace la crítica tiene todo el derecho de opinar y yo no puedo protestar y no protestaré jamás, una vez que con crítica o sin ella no me hace menos artista. [...] Yo respetaré su crítica pero no puedo hacerle gustar mi manera de tocar de la misma forma que cuando hablo de usted tengo el derecho de opinión. [...]

M. Santiago Kastner

¹²¹⁴ Carta autógrafa de Santiago Kastner a Francine Benoit, [1939], P-Ln-N33/877.

También Santiago Kastner ha solicitado a Francine algunas palabras en su columna periodística sobre las digresiones y conciertos en el extranjero.

Carta IV

Traducción al
Castellano

*Macario Santiago
Kastner
a Francine Benoit*

28-IV-34 ¹²¹⁵

Ma très chère Mlle. Benoit,

[...]

Yo le estaría muy agradecido si usted pudiera hacer una pequeña nota en el Diario de Lisboa ya que han tocado aquí [España y París] Carlos Seixas y Fragoso y que el público ha tenido reacciones muy favorables. Un poco de publicidad nos ayudaría mucho para la propaganda de la música portuguesa y es necesario que los portugueses se conviertan a su música y estimen la extranjera [a veces] más que la portuguesa.

[...] en estos tiempos de crisis es forzoso hacer de todo. Solamente con el clavicémbalo no existe manera de sobrevivir, necesitamos de Dios, del mundo político, la política... Esto me inspira un antiguo sentimiento de tranquilidad siento aquello que las personas no definen como 'liberté', esta bella palabra acabará sobre polvo, en fin todo va a mejorar
[...]

M. Santiago Kastner

Este intérprete se ha dado cuenta, tras varios años de lucha, de la sociedad cultural portuguesa y la afirmación de su técnica musical.

¹²¹⁵ Carta autografa de Santiago Kastner a Francine Benoit, 28 de abril de 1934, P-Ln-N33/878.

Indignado por una crítica menos favorable de Francine, le dice:

Carta V

*Traducción al
Castellano*

*Macario Santiago
Kastner
a Francine Benoit*

22-I-1936¹²¹⁶

Distinguida Señorita:

[...]

No comprendo el ambiente de esta ciudad y no tenga usted miedo, salvo para unos pobres obreros, ya no tocaré clavicémbalo en Portugal ni en publico ni aquí en casa para cuantos me visiten y tampoco me preocuparé de la música portuguesa, en total para hacer el tonto, eso no me interesa y dentro de algunos meses dejaré esta tierra para dedicarme completamente a mis compatriotas [...]. Pues ya no hay que temer los asaltos musicales por mi parte, la última cosa que he hecho por este país, una nueva publicación (la segunda) no pienso darla a conocer aquí, ya para que los periódicos no hablen de mí o juzguen tal como soy o se callen [...].

[...]

M. Santiago Kastner

A pesar de la acentuada diferencia en las personalidades de ambos, hay que afirmar que Santiago Kastner mantuvo un gran respeto por Francine. La última carta que se conoce tiene fecha de 1968 y habla de la nueva generación de alumnos del maestro. Macario Kastner reconoce haber contribuido a la introducción en Portugal de *instrumentos mejores y más modernos, métodos nuevos* con la formación de una clase diferente de músicos, musicólogos y artistas portugueses y extranjeros.

¹²¹⁶ Carta autografa de Santiago Kastner a Francine Benoit, 21 de enero de 1936, P-Ln-N33/879.

Dichas personalidades que hoy constan en el panorama musical portugués como: Cremilde Rosado Fernandes, Fernanda Cidrais, Luis Pereira Leal, así como la ya fallecida Constanza Capdeville¹²¹⁷.

Carta VI

Traducción al
Castellano

*Macario Santiago
Kastner
a Francine Benoit*

31 de diciembre de 1968

Querida y muy amada amiga Francine,

[...]

Además de los portugueses que recibo todos los años para estudiar clavicémbalo y clavicordio, viene todos los años un número considerable de estudiantes extranjeros que desean estudiar tecla conmigo o a especializarse en interpretación de la música antigua ibérica; y para eso acuden también arpistas, vihuelistas y cantores. Todas estas actividades dejan frutos no solo en Portugal sino también en otros países de Europa y América, [...].

De todas maneras pienso que he servido mejor la vida musical manteniendo bien concurrida mi clase [...].

M. Santiago Kastner

¹²¹⁷ Carta autógrafa de Santiago Kastner a Francine Benoit, 31 de diciembre de 1968, P-Ln-N33/883.

7.1.8. Poetas

a) Irene Lisboa¹²¹⁸

Foto ep. 15

Poetisa portuguesa, especializada en pedagogía, desarrolló una notable actividad en la pedagogía infantil, más concretamente como inspectora en el apoyo a docentes. De su formación en Suiza tuvo oportunidad de estudiar con Piaget y Claparède asimilando la práctica pedagógica que vendría a desarrollar en

Portugal, teorías muy actualizadas sobre una pedagogía activa y dinamizadora, publicando varios escritos y artículos, que hoy todavía no han tenido la atención debida por parte de los investigadores que constituyen un principio renovador de la educación.

Por cuestiones de orden político fue obligada a pedir la jubilación anticipada después de desempeñar funciones en el Instituto para la Alta Cultura. Respecto a su obra literaria, no siempre fue reconocida por sus coetáneos. Se trata de una escritura próxima a las propensiones *saudositas*, manteniéndose a parte de las tendencias contemporáneas. Puede, así, considerarse uno de los nombres más importantes de la literatura femenina del siglo XX.

El análisis de sus cartas se resultó muy complicado, dado el tipo de caligrafía utilizada por la autora, pero en el archivo pueden contarse **20 cartas**¹²¹⁹

¹²¹⁸ N de A. En el APMG hay un documento mecanografiado titulado *Evocação a Irene Lisboa*, publicado en el *Diário de Notícias*, 15 de septiembre de 1963, confirmando el olvido a que fue vetada su obra. Para Francine Benoit, las calidades de Irene Lisboa, amiga desde los años veinte, se muestran de una *clarividencia* y un cariz de *observadora realista* único en la obra de la escritora. Así su obra tiene característica de *profundidad psicológica* de las regiones, asiente en las *raíces melenares*, arriscándose a *no agradar*. Dotada de sencillez, su obra cultiva el *rustico*, pero en una perspectiva fémica de su poesía duplicando *la expresividad de su extraño interés y de su fundamental ternura*, pp. 3,6.

de dicha escritora, comprendidas entre 1940 y 1956. Analizaremos solamente **4** de ellas dado que las restantes no tienen interés para nosotros. Como ella afirmó, a propósito de una publicación en el volumen *Poetas Novos de Portugal* de Cecilia Meireles¹²²⁰:

Carta I

Traducción al
Castellano

Irene Lisboa
a Francine Benoit

*Celorico da Beira*¹²²¹

Querida Francine,

[...]

Ya sabia del volumen de los poetas nuevos de Portugal. Me han prestado uno primero, después he recibido uno de las manos de Cecilia Meireles. [...] Era muy difícil o casi imposible. Mucho tengo que agradecerle, visto que en Portugal nadie considera a la poetisa ni el nivel en que ella me colocó. ¡Francine, los críticos no quieren hablar de prosa, o de versos, y los restantes, jamás se acuerdan de mí para las series de sus citas! Lo que no me empobrece ni enriquece, vaya la verdad....

[...]

¹²¹⁹ N de A. Analizaremos un total de 4 cartas, atendiendo a su contenido y las que aporten a la reconstrucción del pensamiento de Francine Benoit

¹²²⁰ Esta Antología poética refleja el contacto de Cecília Meireles con la poesía portuguesa y intelectuales como Adolfo Casais Monteiro, David Mourão Ferreira, Natércia Freire, esta última un eje fundamental en el intercambio luso brasileño, Gaspar Simões, Armando Cortes, Vitorino Nemésio entre otros. *IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Maio de 2001, Universidade de Évora subordinada ao tema "Textos e Poéticas - Poéticas Clássicas, consultar comunicación *Un Mar com Viagens* de Ana María Domingues de Oliveira, Faculdade de Ciências y Letras – UNESP Assis - S. Paulo - Brasil.

¹²²¹ Carta autógrafa de Irene Lisboa a Francine Benoit, 9 de septiembre de 1944, *P-Ln-N33/1023*.

Sobre sus publicaciones y libros, Irene sabe que:

Carta II

*Traducción al
Castellano*

*Irene Lisboa
a Francine Benoit*

Lisboa, 11-10-1940¹²²²

Francine,

Nunca le he respondido a la encantadora carta que me escribió [Francine] sobre mis libros. ¡Ellos no merecen tanto... pero es reconfortante el impulso de simpatía y vibración con que los ha leído! Pero Agradezco el favor de poder recoger algo de ellos [...]. Pero me desanima, que sólo yo tenga la culpa; mi agradecimiento es siempre lo mismo, siempre sincero.

[...]

¹²²² Carta autógrafa de Irene Lisboa a Francine Benoit, 11 de octubre de 1940, P-Ln-N33/1021.

En una encuesta para el liceo, Francine ha respondido anónimamente, así como otras personas, Irene Lisboa extrae sus impresiones sobre la postura ética de su amiga:

Carta III

*Domingo, 24-9-1944*¹²²³

*Traducción al
Castellano*

*Irene Lisboa
a Francine Benoit*

Querida Francine,

[...]

Escusado será decirle que he agradecido mucho la finura, y gran esfuerzo de lealtad intelectual, elegancia de actitud y...ennoblecimiento dado mi interrogatorio. Le agradezco la oportunidad que me ha dado de apreciar y estimar su valor y honestidad. Es un acto que se lee con íntimo y puro interés. [...] Lo publicaré con su permiso, como una excelente lección. Anónimo como pide...

[...]

¹²²³ Carta autógrafa de Irene Lisboa a Francine Benoit, 24 de septiembre de 1944, *P-Ln-N33/1024*.

Triste con la vida, en muchos momentos de debilidad física e intelectual,
Irene Lisboa comenta a Francine:

Carta IV

*Traducción al
Castellano*

*Irene Lisboa
a Francine Benoit*

Aldeias, Gouveia¹²²⁴

7-5-1950

Querida Francine,

[...]

No he tenido la ocasión propicia para literaturas. No obstante, tiene tan poca salida, que desanima. ¿Escribir para quién, para que y hasta por qué? Si tuviera, para publicar...

[...]

¹²²⁴ Carta autógrafa de Irene Lisboa a Francine Benoit, 8 de mayo de 1950, P-Ln-N33/1026.

b) Manuela Porto¹²²⁵

Foto ep. 16

Escritora que se dedicó al teatro, su obra de ficción destaca por su gran preocupación social, muy cerca del ideario neorrealista. Convivió con Francine en varios momentos a los que ésta aludió: *Convivimos en el barco que nos llevaba a la otra margen, donde las canciones de Graça, que todavía no se llamaban 'Heroicas' y los poemas declamados por Manuela Porto hacían una propaganda electrizante en el MUD*; cuando hizo representaciones en la AAML y en las recepciones que Manuela organizaba en su casa, descritas como un lugar donde no había lujos ni ostentaciones, se trataba de un espacio donde ella, muchas veces guiaba a las personas hacía el entendimiento quedándose evitando el peligro de enfrentamiento¹²²⁶.

De Manuela Porto solamente se conocen **3 tarjetas**¹²²⁷ de 1939, 1943 y 1946, corresponden sencillamente a los años en que tuvo en la FCG el coro juvenil y los ensayos de la obra *el Caçador y la Princesa* de Francine Benoit. Si bien esta correspondencia no aporta nada relevante, sino agradecimientos de Manuela Porto a las palabras de Francine¹²²⁸, por este motivo solamente procedemos a un comentario global y no a un análisis pormenorizado, una vez que se trata de pequeñas tarjetas y no de correspondencia propiamente dicha.

¹²²⁵ En el APMG registramos un doc. mecanografiado, con fecha de 5 de julio de 1983 en *A Capital*, Francine Benoit dedica un artículo a *Manuela Porto*, homenajeando su papel como defensora de los derecho de las mujeres, habiendo convivido con esta en el café 'Brasileira do Chiado', y en su casa en la entonces calle Ivens, antes de 1940. Francine recuerda: «[...] con mucha paciencia recitó [Manuela Porto] un poema (infelizmente no recuerdo cual) frase por frase, para yo tentar registrar em pautas musicais los 'caminos' de su gradaciones. (yo soñaba componer después un contrapunto musical que se le adaptase. No he conseguido) [...]», p. 3.

¹²²⁶ *Ibidem*, p. 4.

¹²²⁷ N de A. Las cartas entre Francine y Manuela Porto corresponden a pequeños billetes y no aportan un contenido que pueda auxiliar la reconstrucción de la vida y obra de la investigada.

¹²²⁸ Carta autógrafa Manuela Porto a Francine Benoit, 12 de febrero de 1942, *P-Ln-N33/1440*.

7.1.9. Políticos¹²²⁹

a) Álvaro Cunhal

Foto ep. 17

Reconocido como oponente al Estado Nuevo, dedicó gran parte de su vida a la política, e incluso al Partido Comunista portugués. De esta figura pública solamente encontramos en el epistolario de Francine una referencia al 90 aniversario de nuestra investigada¹²³⁰ y que no justifica la inclusión de la carta.

b) Carneiro Pacheco

Foto ep. 18

De este personaje solamente se conoce **1 pequeña carta**, como Ministro de Educación, agradeciéndole el libro *Dos Acordes na Arte e na Escola*, calificado de *clara y útil lección*¹²³¹.

¹²²⁹ N de A. Los políticos Carneiro Pacheco y Álvaro Cunhal tratados corresponden a dos billetes muy cortos de agradecimiento.

¹²³⁰ Carta de Álvaro Cunhal a Francine Benoit, ? de julio de 1984, *P-Ln*-N33/670.

¹²³¹ Carta autógrafa de Carneiro Pacheco a Francine Benoit, 31? de mayo de 1936, *P-Ln*-N33/1295.

7.1.10. Sus profesores

a) Eduardo Costa Ferreira

De este autor nos ha sido imposible encontrar ninguna imagen de su persona, a pesar de haber consultado prensa, enciclopedias, biografía y numerosos recursos infográficos.

Compositor portugués, profesor de Fuga y responsable del Curso Superior de Composición, incluye en su obra musical algunas obras de cámara, vocales, para orquesta, poemas sinfónicos y religiosas, próximas al folclore nacional.

La correspondencia solamente se ciñe a **3** cartas (de las cuales analizamos solamente dos, dado que una no es de interés para nuestro estudio). Ambas corresponden a 1918, año en el que Francine Benoit viajaba a París para asistir a las clases de Vincent d'Indy. No obstante, cuestiona la posibilidad de que d'Indy haga un comentario sobre su último poema sinfónico *Eterno Enigma*¹²³².

¹²³² N de A. Esta pieza fue estrenada en el 13º Concierto de la Republica, habiendo sido descrita, por la crítica como: obra de «escuela modernista [...] de fácil asimilación, no obstante su enseño sea muy transcendente, demostrando bien que la polifonía no tiene secretos para el ilustre compositor». *Eco Musical*, N° 325, 1 de abril de 1918, p. 1.

Estas palabras demuestran una modestia sorprendente:

Carta I

Traducción al
Castellano

*Eduardo C. Ferreira
a Francine Benoit*

Lisboa 24 de Enero de 1918¹²³³

Pequeña Francine

[...]

La felicito muy sinceramente por el hecho de estar cursando en la Escuela donde profesa el gran maestro [...] y hago votos para que estas lecciones le sean más provechosas que las que ha recibido de mi persona durante el corto espacio de tiempo que ha sido mi alumna. Le recuerdo [...] que en breve se va a cruzar con el nuevo pensionista del Estado Herminio Nascimento¹²³⁴.

[...]

Si ya está en vía de publicación el último volumen del tratado de composición de Vincent d'Indy que tanta falta hace a los que siguen con justificado interés los progresos evolutivos de la ciencia musical.

[...]

Tal vez más tarde le tenga que pedir a sus buenas relaciones con el maestro, a fin de conseguir que él me dé su autorizada opinión sobre el valor intrínseco de mi última obra, un poema sinfónico que [próximamente] debe ser ejecutado en la República.

Antonio Eduardo da Costa Ferreira

¹²³³ Carta autógrafa de A. Eduardo da Costa Ferreira a Francine Benoit, 24 de enero de 1918, *P-Ln-N33/770*.

¹²³⁴ Hermínio Nascimento (1890-1974) – compositor y profesor en el CNL, colaboró como crítico en el periódico *O Século*. Autor de la ópera *Soror Mariana*, entre otras obras.

Algunos meses después, como se esperaba, Eduardo Costa Ferreira le envía la partitura:

Carta II

Traducción al
Castellano

*Eduardo C. Ferreira
a Francine Benoit*

Lisboa, 21 de Abril de 1918¹²³⁵

Pequeña Francine

[...]

Primeramente he pensado en enviar directamente al maestro mi trabajo acompañado de una carta de presentación. Pero pensando maduramente sobre el caso, opté por enviársela a usted pues nadie mejor podrá apadrinar mi trabajo ante el maestro d'Indy mi pretensión que consiste única y simplemente en conseguir que el vea mi trabajo y que, sin la menor sombra de favoritismo, antes al contrario, usando de toda la severidad a la que su alta competencia le obliga, diga lo que quisiera sobre el valor de mi partitura. [...] dígame que el autor no se ha atrevido a dirigírsela por considerar la enorme distancia que nos separa [...].

Antonio Eduardo da Costa Ferreira

¹²³⁵ Carta autógrafa de A. Eduardo da Costa Ferreira a Francine Benoit, 21 de abril de 1918, P-Ln-N33/771.

b) Vincent d'Indy

Foto ep. 20

De Vincent d'Indy constan en el archivo de Francine Benoit **2 cartas** fechadas en 1919 y 1920. El maestro le escribe una postal con cinco líneas que pueden considerarse lo que sería su principio intelectual y profesional.

Carta I

*Traducción al
Castellano*

*Vincent d'Indy
a Francine Benoit*

Paris, 15 de Abril 1919¹²³⁶

Recuerde todos los días que el artista, verdaderamente prueba algún talento que tiene, así como debe ser un humilde servidor del arte. El arte, no se puede jamás buscar como hacen los virtuosos, solistas o compositores, que ponen el arte a su ser-vicio.

¹²³⁶ Carta autógrafa de Vincent d'Indy a Francine Benoit, 15 de abril de 1919, P-Ln-N33/741.

La carta de 1920 habla de una lectura que Vincent d'Indy hizo de una charla de Francine dedicada al Canto Gregoriano y Palestrina, estas son las palabras del maestro.

Carta II

Traducción al
Castellano

Vincent d'Indy
a Francine Benoit

Boffres – 19 Septiembre 1920¹²³⁷

Chère Mademoiselle

He leído su pequeña obra sobre la música [...] y le voy hacer solamente un comentario, pues está muy bien hecha y con mucha claridad. Deseo verdaderamente que en todos los países donde esta música es desconocida [...] haya apóstoles como usted que la conocen bien y se esfuercen por hacer amar este arte admirable. Yo no tengo nada que decir de su exposición (a no ser una pequeña confusión sobre motete y responso que son dos piezas litúrgicas muy diferentes, pero son pocas cosas). [...] Crea madame que es un placer el desarrollo intelectual de mis alumnos, y yo espero que a pesar del retraso de mi respuesta, usted continúe enviándome sus comunicaciones de esta naturaleza que tanto interesan. [...]

¹²³⁷ Carta autógrafa de Vincent d'Indy a Francine Benoit, 19 de septiembre de 1920, P-Ln-N33/742.

7.1.11. Otras personalidades

7.1.11.1. Adolfo Casais Monteiro

Foto ep. 21

Las **3 cartas** del poeta y crítico Adolfo Casais Monteiro, corresponden al año de 1938, ya entonces director en Coimbra de la revista *Presença*.

Curiosamente este hombre de Letras escribe a Francine Benoit pidiendo indicaciones materiales sobre música portuguesa, con intención de enviarlo a Brasil, según el pedido del escritor y crítico brasileño Mário de Andrade, entonces Director del Departamento de Cultura de S. Paulo.

Carta I

*Traducción al
Castellano*

*Adolfo C. Monteiro
a Francine Benoit*

Porto, 22 de Marzo de 1938¹²³⁸

Mi Señora:

[...]

Vea bien de lo que se trata, y lo que vengo de solicitar de su constante y probado amor a la música moderna portuguesa. Sin embargo, Mario de Andrade pretende organizar para después, un concierto solo de música moderna portuguesa, para el cual habrá más tiempo, pues éste se realiza ya en Abril. [...] se responsabiliza totalmente de la devolución del material que le fuera entregado por V. Excia puede confiar tranquilamente los artículos y revistas que interesen al caso.

[...]

¹²³⁸ Carta autógrafa de Adolfo Casais Monteiro a Francine Benoit, 29 de marzo de 1938, P-Ln-N33/1082.

Algunos días después vuelve a reiterar sus ideas. Sobre la música portuguesa, Adolfo Casais Monteiro, se quedaría con la impresión de que constituye una batalla, la recopilación de fuentes de material y obras de compositores portugueses. Fue posible acceder al archivo de Adolfo C. Monteiro y confirmar el *feedback* entre ambos.

Carta II

Traducción al
Castellano

Adolfo C. Monteiro
Francine Benoit¹²³⁹

18 de Junio de 1938¹²⁴⁰

[...]

[...] Yo también proyectaba comentarle la idea que tenía de hacer una “estantería” de música contemporánea en casa de algún integrante del grupo, y que me sugirió, después de cambiar impresiones (con Pedro Prado) Pedro Prado piensa, no sin razón, que uno de nosotros, seleccionara y solicitara obras, sería bastante arbitrario, y que el “anaquel” no podría quedarse instalado en una casa particular, en fin se asemeja a la idea de fundación de una “biblioteca”, con la diferencia de que muchas obras representativas no están impresas, y que la copia manuscrita es una labor que algunos compositores no quieren hacer [...] Pero yo no me resigno a no poner la idea [en marcha]. Lo que es preciso, en primer lugar, es un sitio donde instalar el estante sin que tenga un aire de casa privada; después, al no tener todas las partituras, siempre podían figurar notas bastante completas, así como el paradero de las obras prestadas. [...]

¹²³⁹ N de A. Esta carta tiene una respuesta en el apartado 7.2.4. del presente capítulo.

¹²⁴⁰ Carta autógrafa de Francine Benoit a Adolfo Casais Monteiro, 18 de junio de 1938, P-Ln-E-15/487.

Adolfo Casais Monteiro pide la colaboración de Francine en la construcción de una “*estantería de música*” con el fin de que haya divulgación musical de los compositores portugueses.

Carta III

Traducción al
Castellano

*Adolfo C. Monteiro
a Francine Benoit*

Porto- 31-III-1938¹²⁴¹

Mí apreciada camarada:

[...]

Espero sus prometidas informaciones desarrolladas sobre artistas y obras. ¿Y por que no serian esas informaciones un artículo para Presença? ¿Concuerda? [...] ¡Andamos tan faltos de artículos sobre música! Y uno sobre nuestros músicos modernos seria excelente.

[...]

¡Que tristeza la situación de la música y de nuestros compositores! [...] Sabe de lo que me acordé? De promover la organización de una ‘estantería’ donde tuviéramos por lo menos una copia de cada una de las producciones de nuestros compositores. Dicho “estante” estaría a disposición de todas las personas idóneas (como en el caso presente), sería como un catálogo de propaganda. [...] que se publicaría en revistas y periódicos literarios [...], un intérprete podría recibir mediante préstamo tal o obra que deseara ejecutar. [...] Pongo este sueño lírico en sus manos para que lo rechace lo deshaga o haga de el una cosa práctica. [...]

¹²⁴¹ Carta autógrafa de Adolfo Casais Monteiro a Francine Benoit, 31 de marzo de 1938, P-Ln-N33/1083.

7.1.11.2. Alberto de Serpa

Foto ep. 22

Alberto de Serpa poeta que estuvo fuertemente ligado a la revista *Presença* siendo a partir de esta publicación que el poeta inicia una edición de la obra *Varanda*. También puede estar asociado al trabajo desarrollado en la *Revista de Portugal* al lado de Vitorino Nemésio.

En cuanto a su relación epistolar con Francine Benoit se extiende desde 1937 a 1951, conservándose **7 cartas** dos de la cuales no presentan fecha. Así pues tomaremos para análisis solamente cuatro, Es de destacar que las cartas son muy intensas estableciendo un paralelismo entre poesía y música. En varias cartas es posible atestiguar la felicidad de Alberto de Serpa al saber que alguien ha trabajado sobre sus versos a los que el autor llama *tristes versos*.

Carta I

Traducción al
Castellano

*Alberto de Serpa
a Francine Benoit*

Francine Benoit, mi buena amiga,¹²⁴²

[...]

Dios le pague el bien que quiso hacer a mis versos! Y la animo a musicar otros más: Sería muy interesante que usted continuase con estos trabajos, musicando versos de otros poetas. Estoy seguro de que serian muy bien acogidos.

[...]

Alberto de Serpa.

¹²⁴² Carta autógrafa de Alberto Serpa a Francine Benoit (s.f.), N° 526, N33/1521.

De las aportaciones en la *Revista de Portugal* hay varias cartas que tratan y documentan las colaboraciones de Francine.

Carta II

Traducción al
Castellano

Alberto de Serpa
a Francine Benoit

*Exma Señora D. Francine Benoit,*¹²⁴³

Mi ilustre camarada,

Mucho agradezco en nombre de Vitorino, y en el mío, el interés que muestra por la buena marcha de la Revista, tan claramente manifestado por la constante colaboración que nos presta. Gracias a ella, la parte 'musical' está teniendo gran relevancia y el éxito que deseamos.

[...]

Todavía, sobre su colaboración en la revista, y más concretamente en el número 2 escribe:

Carta III

Traducción al
Castellano

Alberto de Serpa
a Francine Benoit

*Señora D. Francine Benoit, mi señora,*¹²⁴⁴

[...]

Son preciosas para la altura y variedad de la Revista las notas que V. Excia, nos envía, nosotros osamos esperar que no seamos abandonados por usted, ni por esa buena suya que tanto nos ayudan.

[...]

¹²⁴³ Carta autógrafa de Alberto Serpa a Francine Benoit (s.f.), N° 526, N33/1522.

¹²⁴⁴ Carta autógrafa de Alberto Serpa a Francine Benoit, 19 de noviembre de 1937, N° 526, N33/1523

Las restantes cartas comentan sobre la idea de que Francine ponga música a los versos de Alberto de Serpa.

Carta IV

*Traducción al
Castellano*

*Alberto de Serpa
a Francine Benoit*

Mi ilustre camarada,¹²⁴⁵

[...]

*El poeta da siempre muchas 'gracias' a los ojos y a las
almas que se curvan sobre sus versos. Cuando siento que
alguien me quiere bien, por alguno de mis poemas tristes,
me siento muy feliz, buen pago para e todas las ingratitudes
que cargo en mi vida.*

[...]

¹²⁴⁵ Carta autógrafa de Alberto Serpa a Francine Benoit, 30 de mayo de 1939, *P-Ln*-N33/1525.

7.1.11.3. Agostinho da Silva

Foto ep. 23

Solo **1 carta** fechada de 1942 constituye es-te archivo. Agostinho da Silva filósofo, poeta y ensayista portugués escribe a Francine Benoit solicitando, de ésta, un pequeño texto con la intención de integrarlo en la ‘*Guia dos Lectores*’.

Ésta era una guía de bibliografía, con notas críticas de literatura moderna, dirigida por Agostinho da Silva, con colaboración de António Sérgio, de lo cual se conoce solamente el numero uno.

Carta I

Traducción al
Castellano

*Agostinho da Silva
a Francine Benoit*

*Mi Exma Señora*¹²⁴⁶

[...]

Por el mismo correo remito hoy un ejemplar de la Guía de Lectores, se trata de una publicación donde desearía que colaborasen las personas que más entienden la cultura y desean su progreso: es un tratado de amadores desinteresados: cada uno selecciona de sus lecturas un libro sobre el que valdrá la pena hablar y escribe sobre él una nota con cerca de una pagina o pagina y media.

[...] llegó, entre ellos, el libro de Lopes Graça, Reflexão sobre Música; ¿le interesaría a usted hacer una nota y enviarla para la crítica?[...]

¹²⁴⁶ Carta autógrafa de Agostinho da Silva a Francine Benoit, 27 de Febrero de 1942, P-Ln-N33/1528.

7.1.11.4. António Sérgio

Foto ep. 24

Del pensador portugués Antonio Sérgio tenemos conocimiento de una carta bastante polémica. A propósito de un artículo escrito por Francine en la revista *Seara Nova* de la cual fue su director.

Así, podemos observar una contestación, por parte del director de la revista, cuando Francine hace una crítica a la dirección de Luis de Freitas Branco e Ivo Cruz.

Carta I

Traducción al
Castellano

*António Sérgio
a Francine Benoit*

*Mi Señora:*¹²⁴⁷

He leído el artículo que usted ha tenido la bondad de dar a 'Seara Nova' acerca del concierto de Freitas Branco; y compararlo con el anterior de Ivo Cruz, preguntándome a mí mismo si sus palabras transmitieron al lector de nuestra revista un pensamiento de valor sobre la categoría relativa de los dos directores de orquesta. Temo que el lector se quede con la impresión de que [...] Ivo Cruz es un maestro perfecto, y Luis de Freitas Branco, en comparación un despreciable manejador de la batuta. [...]

Si piensa que el valor de Freitas Branco es aquel que puede inferirse de sus palabras yo entiendo que hará bien en decirlo; acepto la competencia de su juicio pero no calle las deficiencias que sé que encontró [...] en la ejecución dirigida por Ivo Cruz. [...]

¹²⁴⁷ Carta autógrafa de António Sérgio a Francine Benoit (s.f.), P-Ln-N33/1521.

7.1.11.5. Bento de Jesus Caraça¹²⁴⁸

Foto ep. 25

Matemático y profesor de formación, Bento de Jesús Caraça desarrolló una importante y notable actividad en pro de la democracia y la libertad, durante el periodo fascista.

Como presidente del Consejo de Administración de la UPP escribió **4 cartas** a Francine Benoit y que incluimos a continuación. La amistad entre ambos se debió a que Francine mantuvo una estrecha relación dicha Universidad dando varios cursos. De las conferencias de 1939, tituladas *Três Lições: Música francesa; Beethoven; Concepto de Música Moderna*, Bento Jesús Caraça profirió las siguientes palabras:

Carta I

Traducción al
Castellano

*Bento de Jesús
Caraça
a Francine Benoit*

Lisboa, 1939, 27 de Junio

*Exma Señora*¹²⁴⁹

Independientemente del agradecimiento que la U.P.P. dirigirá a V. Excia. por sus tres lecciones, quiero decirle el placer con el que escuché y la he visto colaborar con nosotros. Por lo que esa representación pueda significar, como valor propio y como actitud moral, muy bien!

[...]

Bento de Jesus Caraça.

¹²⁴⁸ N de A. Francine Benoit escribió con el título *O legado de Bento Jesús Caraça*, publicado en el suplemento *Expresso*, 16 de Julio de 1974. El documento mecanografiado esta en pose de Madalena Gomes, pp. 1-5.

¹²⁴⁹ Carta autógrafa de Bento Jesus Caraça a Francine Benoit, 27 de junio de 1939, P-Ln-N33/398.

Todavía sobre las mismas conferencias, y ahora en nombre de la Universidad reiteró:

Carta II

Traducción al
Castellano

*Bento de Jesús
Caraça
a Francine Benoit*

Lisboa, 28 de 1939¹²⁵⁰

Exma Señora D. Francine Benoit

[...]

Hacemos ese agradecimiento con vivo placer, dado que se verifica en las lecciones de V. Excia. a la par de su nivel artístico, un fino sentido pedagógico que aumenta el interés.

[...]

Bento Jesus Caraça.

Y sobre el ciclo de conferencias confiado al *Estilo y Estilos de Música*:

Carta III

Traducción al
Castellano

*Bento de Jesús
Caraça
a Francine Benoit*

Lisboa, 27 de 1940¹²⁵¹

Exma Señora D. Francine Benoit

[...] fueron recordados, en términos calurosos y con agrado de todos [miembros del consejo de la Universidad Popular] esa lección y las ejemplificaciones y ejecuciones musicales que la acompañaron. Comunico a V. Excia. este hecho, afirmándole que bien lejos de la frialdad [...] de un archivo, el recuerdo de ellas se quedó bien vivo en todos nosotros.

[...]

Bento Jesus Caraça.

¹²⁵⁰ Carta autógrafa de Bento Jesus Caraça a Francine Benoit, 28 de junio de 1939, P-Ln-N33/399.

¹²⁵¹ Carta autógrafa de Bento Jesus Caraça a Francine Benoit, 27 de abril de 1940, P-Ln-N33/400.

De este ciclo de conferencias, en la Universidad Popular hay registro de una última carta, muy distinta, donde Bento de Jesús Caraça da una viva lección sobre el pueblo y la élite, discrepando de los conceptos aplicados por Francine.

Carta IV

Traducción al
Castellano

*Bento de Jesús
Caraça
a Francine Benoit*

Exma S. D. Francine Benoit¹²⁵²

Mi señora

Le devuelvo, después de leído con interés bien merecido, el original de su última lección sobre “Estilos”. Claro que podíamos discutir, no digo eternamente (para no caer en Metafísica) pero larga, largamente sobre la noción del pueblo y la élite. ¿Serán ciertas sus definiciones? [...]

Yo me inclino a decir que los términos pueblo y élite solo tienen significado real en el tiempo presente cuando considerados en relación a su sustancia social. No quiero con esto decir que se sea pueblo o elite conforme a la cuna en que se nace o que se gana (o roba) [...].

[...]

Si nosotros estuviéramos vivos de aquí a algunos cientos de años (o decenas), cuando estuviera construida la sociedad de la libertad, sin clases, entonces le diría, solo entonces, mi señora, su definición de élite será cierta.

[...]

Bento Jesus Caraça.

¹²⁵² Carta autógrafa de Bento Jesus Caraça a Francine Benoit, 30 de abril de 1940, P-Ln-N33/401.

7.1.11.6. Campos Coelho

Foto ep. 26

Campos Coelho profesor del Conservatorio Nacional de Lisboa fue, juntamente con Varela Cid uno de los intérpretes de los dos Conciertos que Francine escribió en la década de los cuarenta, titulados *Ritonello* y *Humoresca*, conciertos hoy desaparecidos.

De las **5 cartas** que constituyen el archivo, solamente analizaremos **2** de ellas.

Carta I

*Traducción al
Castellano*

*Campos Coelho
a Francine Benoit*

Carísima y buena Amiga¹²⁵³:

Al rico no le debas y al pobre no prometas...

Soy aquel último que hace años espera la encantada pieza para dos pianos! Estoy dando una 'fiesta' en el concierto con la hija del Sr. Eduardo Coelho y necesito de su prometeda composición. ¿Puedo contar con ella?

[...]

¹²⁵³ Carta autógrafa de Campos Coelho a Francine Benoit, [1940], P-Ln-N33/458.

Sobre la recepción de los manuscritos, Campos Coelho escribe:

Carta II

*Traducción al
Castellano*

*Campos Coelho
a Francine Benoit*

Estimada colega¹²⁵⁴,

*¡Acabo de recibir sus adorables [piezas] que mucho le
agradezco! Me siento contento, por esta bella prueba de de-
ferencia que acaba de prestarme y que mucho me honra.*

[...]

¹²⁵⁴ Carta autógrafa de Campos Coelho a Francine Benoit (s.f.), *P-Ln-N33/460*.

7.1.11.7. Carlos de Oliveira

Foto ep. 27

De la única carta del poeta Carlos de Oliveira, éste le confirma a Francine que los poemas que le pidió para poder musicarlos, ya están realizados. Respecto a dicho encargo, la única obra que se conoce es la titulada *Pinças de Chuva* y se trata de una obra para música de cámara:

Carta I

Traducción al
Castellano

*Carlos de Oliveira
a Francine Benoit*

8 de Septiembre¹²⁵⁵

[...]

Espero ahora, aparecer por ahí [Casa do Pinhal] [...] y entregarle personalmente los versos prometidos. No se los envío hoy porque, Francine comprenderá, hay siempre una coma que no está en el sitio correcto, forzosamente hay que encontrarlo...

No quiero dejar de agradecerle las palabras amigas sobre el libro 'secreto' que he enviado a João, ni su interés en musicar alguna de mis pobres cosas que voy escribiendo, por mi mal.

[...]

¹²⁵⁵ Carta autógrafa de Carlos de Oliveira a Francine Benoit, 8 de septiembre, P-Ln-N33/1292.

7.1.11.8. Eduardo Libório

Foto ep. 28

Eduardo Libório fue un alumno de Tomás Borba y puede considerarse un preconizador del Surrealismo musical portugués, siendo responsable de la clase de Composición en el Conservatorio Nacional.

De las **4 cartas** existentes analizaremos **2** que presentan un especial interés. La primera habla de un pedido:

Carta I

Traducción al
Castellano

*Eduardo Libório
a Francine Benoit*

[...] Muy grato le quedaré si usted tuviera la bondad de publicar la noticia en su periódico. La vi en la noche de los conciertos de la Sociedad, en el Politeama, pero no tuve el placer de hablarle [...] Mis mejores saludos y que acepte un ramo de morriñas de Eduardo y de amores perfectos¹²⁵⁶.

¹²⁵⁶ Carta autógrafa de Eduardo Libório a Francine Benoit (s.f.), P-Ln-N33/1011.

Hay una carta que reviste particular interés cuando Eduardo Libório hace un juicio de valor sobre artículos musicales de Francine Benoit:

Carta II

Traducción al
Castellano

*Eduardo Libório
a Francine Benoit*

Octubre 12- 1924¹²⁵⁷

[...]

La lectura de esa colección de escritos dispersos me produjo un inmenso placer, y al mismo tiempo me revelaron algunos aspectos, para mí inéditos de su personalidad. Me pidió, mi opinión sobre el valor comparado de los artículos. No quiero pronunciarme sobre ese punto, porque reconozco mi falta de espíritu crítico, únicamente daré, en dos palabras, una impresión muy personal y por consiguiente muy poco valiosa.

Las traducciones de los Sonetos de Antero me parecen verdaderamente bellas; en especial el VIII - Oh! Les nocces sauvages! Y el II Il faut donc chercher une autre route! - admirablemente traducidos, contienen más que ritmo de forma, el espíritu de la concepción anterioriana.

[...] debería publicarlos en un libro. Eso no da grandes ganancias para usted, pero sería para nosotros, sus admiradores, un motivo de sincero regocijo.

[...]¹²⁵⁸

¹²⁵⁷ N de A. La audición de la obra *Dos Sonetos a Antero de Quental, Sa Noroña e Fernando Mou-tinho* tuvo lugar en la AAML, integrado el 2º Concierto de Música Portuguesa, por iniciativa de Tomas Borba. Francine Benoit ha presentado una conferencia *O génio artístico e suas manifestações*, tema de su publicación, y ha interpretado, juntamente con Florinda Santos, João Freitas, Freitas Branco, Frederico de Freitas, Ema Cordeiro, Américo dos Santos, Mariana Gabriel, Alice da Luz e Silva las obras del programa. *Eco Artístico*, Nº 526, 25 de junio de 1925, p. 1.

¹²⁵⁸ Carta autógrafa de Eduardo Libório a Francine Benoit, 12 de octubre de 1924, *P-Ln-N33/1012*.

Facsimil V - Ms. de Eduardo Liborio a Francine Benoit.

7.1.11.9. José Gomes Ferreira

Foto ep. 29

José Gomes Ferreira, poeta y crítico portugués, fue un gran amigo de Francine. En la lectura de la correspondencia hemos verificado que extrañamente, solo tenemos **2 cartas** con fechas de 1948 y 1949, las cuales incluimos.

José Gomes fue una de las personas que juntamente con Francine, entre otras figuras, frecuentó al Señor da Serra, más concretamente la casa de João Cochofel y familia. El análisis de las dos cartas existentes, revela una gran amistad, dado su carácter personal, no obstante dejan traslucir que su amistad podría ser más profunda

La primera nos da cuenta del cargo que José Gomes asumió en la Revista *Vértice* como corrector, lamentándose del trabajo poco reconocido, considerándose entre bastidores

Carta I

Traducción al
Castellano

*José G. Ferreira
a Francine Benoit*

Coimbra, 10 de Julio de 1948 ¹²⁵⁹

Dolicocephala.

[...] No soy el corrector de la revista Vértice. He asumido ese cargo hace días con la misma impresión que debe tener aquel al que le pasan una cuerda al cuello para ser ahorcado. [...] Solo tengo pena que esos bastidores [...] [las personas] no recuerdan que este desgraciado (¿) tiene la responsabilidad de la revisión, ya que tenía trabajo suficiente y le va a quitar tiempo al descanso, para hacer pruebas. [...]

Ze'

¹²⁵⁹ Carta autógrafa de José Gomes Ferreira a Francine Benoit, 10 de julio de 1948, P-Ln-N33/773.

En la siguiente carta se comenta el ingrato trabajo que José Gómes realiza como traductor de películas; a la vez que critica, de alguna manera, las ideas socialistas de su hijo, frente a las suyas ligadas al comunismo.

Carta II

Traducción al
Castellano

*José G. Ferreira
a Francine Benoit*

Lisboa- 30 de Agosto de 1949¹²⁶⁰

Francine

Muchas gracias por su carta que confieso no me ha sorprendido. Casi podría decir como un personaje de Dostoiévsky: “estaba a la espera de ella”. No Francine. No puedo llevar mi trabajo al Señor da Serra. Porque, desgraciadamente, mi entupida profesión en el mundo profano no se limita a traducir películas, pero sí a etiquetarlas, esto es: indicar en el filme los lugares donde las leyendas deben ser impresas. Tarea de esclavo [...] que se ejecuta en una máquina especial, imposible transportarla para el «ping pong» del Señor da Serra.

[...]

He recibido una carta de mi hijo [...] que me llena de orgullo. Una carta larga y extraña, 20 páginas de crítica lucidísima desde Noruega y de su socialismo sin alma socialista, Socialismo de alma burguesa. No hay en el mundo sensación que se compare con ésta: tener, frente a nosotros un hijo que piensa con inteligencia.

[...]

Ze'

¹²⁶⁰ Carta autógrafa de José Gomes Ferreira a Francine Benoit, 30 de agosto de 1949, P-Ln-N33/774.

7.1.11.10. Jorge Croner Vasconcelos¹²⁶¹

Foto ep. 30

Del compositor portugués Jorge Croner de Vasconcelos¹²⁶² Francine recibió **4 cartas**¹²⁶³, 2 de ellas sin fecha y las restantes corresponden a los años de 1946 y 1962.

No obstante es posible asegurar que una de las que carecen de fecha corresponde al año de 1936, una vez que Croner de Vasconcelos le agradece el libro '*Dos Acordes na Arte e na Escola*', que fue publicado con esa fecha. Así, analizaremos **1 carta** de este autor.

Para Jorge Croner Vasconcelos el placer de leer la conferencia de Francine surge, de la unión teórica y armónica, negando la idea de que el público pueda considerar pretenciosas las observaciones hechas en la obra citada. Francine, en este escrito, se propuso facilitar la absorción, el discernimiento de lo verdadero entre las opiniones positivas y el pensamiento de los retrógrados. En este sentido, Jorge Croner da una lección de conocimiento sobre análisis musical, escribiendo una bella página de verdadero saber contextualizado.

¹²⁶¹ Jorge Croner de Vasconcelos y Francine Benoit frecuentaron el Círculo de Vergília Brandão, reuniones que se hacían en casa de ésta con la intención de promover las artes, pintura, filosofía, escultura entre otros. Consultar, Gil Miranda, *Jorge Croner de Vasconcelos: vida e obra Musical*, Lisboa: Musicoteca, 1992, p. 74.

¹²⁶² Miranda, Gil, *Jorge Croner de Vasconcelos: Vida e Obra Musical*, Lisboa, Musicoteca, 1992.

¹²⁶³ N de A. Analizaremos solamente una carta, una vez que las restantes corresponden a pequeñas notas sin gran contenido.

Carta I

Traducción al
Castellano

**Jorge Croner V.
a Francine Benoit**

Querida amiga¹²⁶⁴

El tiempo que he tardado hasta hoy en agradecerle el ejemplar de 'dos acordes na arte e na escola' están en razón inversa del placer que tuve al leer y releer su conferencia. Todavía hoy he vuelto a releerla antes de escribir. [...] Es una alegría poder expresar el placer que tuvimos, y también manifestar nuestra gratitud.

En este caso, el placer ha venido primeramente de una gran identificación de opiniones y de iguales puntos de vista, y después del lenguaje claro del que se ha servido, y que por ventura ha dificultado la emisión pero facilita la absorción.

[...]

Es verdad que el grupo de los retrógrados añadido a aquellos que prefieren mil veces caer en el puro idiotismo a pasar por retrógrados, es mucho mayor que el grupo torturado que no se preocupa de las dos caras de vanidad, y procura satisfacer su orgullo [...].

[...]

A mi entender podría haber llevado más lejos afirmaciones. [...]

En suma, sí quiero emitir una opinión fundamentada sobre las bases todavía tan mal establecidas [...]

Como ve estamos absolutamente de acuerdo en que el estudio de la armonía esta mal dirigido sobre todo en nuestro Conservatorio y también bajo nuestra protección esa desgracia de la séptima de la dominante que, después de tanto esplendor se encuentra ahora en tan malas circunstancias. [...]

Jorge Croner de Vasconcelos

¹²⁶⁴ Carta autógrafa de Jorge Croner de Vasconcelos a Francine Benoit, [1936], P-Ln-N33/1584.

7.1.11.11. Júlio de Sousa

Excelente escultor, ilustrador, pintor, (autor de la escultura¹²⁶⁵ y caricaturista.

Destacó en Portugal por reflejar la cultura portuguesa haciendo retratos de las distintas personalidades de su época.

Realizó numerosas esculturas, entre ellas dos de Francine Benoit y una de la madre de ésta; del mismo modo, dibujó una cantidad considerable de caricaturas entre las que se incluyen, la de Francine o Josephine Baker.

Se conservan **19 notas**, por cuanto no se pueden considerar cartas, al tratarse, casi en su totalidad de pequeños papeles sin fecha, tratándose de desahogos del artista sobre las dificultades de un intelectual.

Por este motivo vamos a comentar solamente las **tres** que consideramos más representativas del autor.

¹²⁶⁵ N de A. tenemos conocimiento que existe un busto de juventud de Francine Benoit y otro de edad avanzada, así como un busto de su madre, todos ellos en posesión de Doña Madalena Gomes.

Sobre su caricatura escribe: «*estoy aquí con mis 'bocetos'... voy a hacer su caricatura para que usted se moleste...*»¹²⁶⁶.

Reproducción nº 62 - Caricatura de Francine Benoit, [Julio Sousa], s.f., APMG.

¹²⁶⁶ Carta autógrafa de Júlio de Sousa a Francine Benoit (s.f.), *P-Ln-N33/1544*.

Con algunas incursiones en la poesía, Júlio de Sousa se confiesa interesado en hacer de las palabras ‘*banales*’ algo interesante.

Carta I

Traducción al
Castellano

J. Júlio de Sousa
*a Francine Benoit*¹²⁶⁷

*Francine*¹²⁶⁸

[...]

*Pensé que seria interessante hacer de ‘nada’ una canción
como tantas otras, distinta solamente por su colaboración*

*Pedes-me versos para quê?
Queres que sofra por medida
Queres que conte a minha vida
Em quadros que o mundo lê....*

*Não meu amor, não me atrevo
Em verso – há só falsidades
Se preferes a verdade
Lê antes os que eu não escrevo.*

Vê! Prometi não ser poeta....

Júlio Sousa frecuentaba asiduamente la casa de Francine, habiendo realizado varios retratos de la familia Benoit.

¹²⁶⁷ N de A. Esta carta introduce un poema que presenta en la lengua original.

¹²⁶⁸ Carta autógrafa de Júlio de Sousa a Francine Benoit, 1934, *P-Ln*-N33/1553.

Como caricaturista retrató a varias figuras ilustres de la sociedad lusa, e incluso al dictador Antonio Salazar.

Carta II

Traducción al
Castellano

*J. Júlio de Sousa
a Francine Benoit*

*Francine*¹²⁶⁹

[...]

Últimamente le ha tocado la vez a Salazar pasar por el 'filtro' de mis ojos' [...] voy a ilustrar un libro de cuentos de María Lamas, con versos, muchos versos...con tanta cosa bella que mis manos no alcanzan.

[...]

Carta III

Traducción al
Castellano

*J. Júlio de Sousa
a Francine Benoit*

*Francine*¹²⁷⁰

Me siento hoy extremadamente disgustado con mi 'yo', con mi 'vida' y también con la de los 'otros'. Me acuerdo de usted y me gustaría conversar con el fin de que me pudiera dar un poco de su fuerza espiritual.

[...]

¹²⁶⁹ Carta autógrafa de Júlio de Sousa a Francine Benoit, 1934, *P-Ln-N33/1555*.

¹²⁷⁰ Carta autógrafa de Júlio de Sousa a Francine Benoit (s.f.), *P-Ln-N33/1550*.

7.1.11.12. Luís de Freitas Branco

Foto ep. 32

La única carta que constituye este archivo data de 1921 y se nos revela muy cordial a pesar de que, años después, Luis de Freitas Branco y Francine Benoit permanecieron alejados a causa de las ideologías culturales que cada uno defendiera a lo largo de su vida.

Carta I

Traducción al
Castellano

*Luís de Freitas
Branco
a Francine Benoit*

Lisboa 16 de Febrero 1921¹²⁷¹

*Muy estimada Señora,
[...]*

Como era inevitable después del infeliz resultado de este motivo [la salida del periódico], en vez de dejar un lugar para la crítica en el 'Diário de Lisboa' sucede lo contrario.

[...]

Esta combinación será excelente para mí, y, yo no la creo desacertada, estimada señora, que todo va a ser cumplido, el lugar como artista y como crítico. Estoy en condiciones de felicitarla por su brillante colaboración, y espero que acepte mis mejores saludos.

Luís de Freitas Branco

¹²⁷¹ Carta autógrafa de Luís de Freitas Branco a Francine Benoit, 16 de febrero de 1927, P-Ln-N33/343.

7.1.11.13. Luís Moreira de Sá e Costa

Foto ep. 33

Del pianista portuense Luís Moreira de Sá, solamente hay **1 carta** donde agradece la crítica que Francine hiciera, en el *Diario de Lisboa*, a petición del interesado, sobre un concierto de sus hijas en Alemania, la violonchelista Madalena de Sá y Costa y la pianista, Helena de Sá y Costa.

Carta I

Traducción al
Castellano

*Luís Moreira de Sá
a Francine Benoit*

*Mi Señora*¹²⁷²:

Gracias por su generosidad y la simpatía con que acogió mi petición; de la ciudad de Porto, y las hermanas, de Alemania ya me han dicho cuanto han apreciado la publicación en el “Diário de Lisboa” de la noticia relativa a la transmisión desde Berlín [...].

Luís Moreira de Sá e Costa

¹²⁷² Carta autógrafa de Luís Moreira de Sá e Costa a Francine Benoit (s.f.), P-Ln-N33/512.

7.1.11.14. María Lamas

Foto ep. 34

La escritora y periodista María Lamas fue una figura importante para luchar por los derechos de la mujer, dedicándose durante toda su vida y como Presidenta del Consejo Nacional de las Mujeres a esta causa.

Preso varias veces durante la dictadura, nunca dejó de luchar por la causa de las mujeres y de la democracia. De María Lamas simplemente consta **1 carta** con el sello del periódico *O Século* sección de la revista para amas de casa *Modas & Bordados* agradeciendo la colaboración puntual de Francine en las *Tardes de Arte y de Cultura*. María Lamas como directora le dirigió algunas palabras de reconocimiento:

Carta I

Traducción al
Castellano

*María Lamas
a Francine Benoit*

*Exmas Señora D. Francine Benoit*¹²⁷³

Mi Señora:

[...]

La pequeña charla descriptiva que precedió a la ejecución de los trechos musicales (principios del siglo XVII), fue una disertación clara, explícita y concluyente que escucharon con agrado e interés por la asistencia - no necesitaba que llegaran hasta mi los aplausos, pues fácilmente muestra el publico la impresión sentida.

[...]

¹²⁷³ Carta autógrafa de María Lamas a Francine Benoit, 30 de abril de 1934, *P-Ln-N33/899*.

Esta carta incluye un poema mecanografiado de María Lamas de cuatro estrofas con el título *Si ella muriese...*¹²⁷⁴, dedicado a Francine.

Se ela morresse... e fico-me a pensar...
Noites perdidas, frio, desalento...
Se ela morresse ... entoo este lamento
Enquanto p'la janela escuto o mar.

O mar diz-me canções p'ra m'embalar,
Canções d'amor, sorrisos, sofrimento,
Mas não me faz mudar de pensamento,
Eu sei que este fantasma há-de ficar.

Podia libertar-me e, tenho medo...
Hei-de guardar em mim este segredo,
Embora saiba que me enlouquece.

E há tanta ideia linda a construir...
Mas que importa a mim o que há-de vir...
E fico-me a pensar... Se ela morresse!...

¹²⁷⁴ Carta autógrafa de María Lamas a Francine Benoit, 30 de abril de 1934, *P-Ln*-N33/900.

7.1.11.15. María Vitória Pacheco Quintas

La correspondencia con la pianista María Vitória es muy densa; existen **41 cartas** comprendidas entre 1943 y 1963; no obstante 34 de ellas no presentan fecha.

De esta intérprete nos ha sido imposible encontrar ningún documento fotográfico.

Estos documentos constituyen auténticos diarios particulares y demuestran la gran complicidad entre amigas, tanto a nivel profesional como cultural.

Por este motivo vamos a considerar solamente las **10** más ilustrativas del archivo. María Vitória vivió parte de su vida en el Algarve cursando clases en el liceo de Faro, y preparando alumnas, como hiciera Francine, para exámenes de música (piano, solfeo, armonía).

Carta I

Traducción al
Castellano

*María Vitória
Pacheco Quintas
a Francine Benoit*

Mi querida Francine¹²⁷⁵

[...]

El Sr. Vianna da Motta me ha dicho que estudiase las variaciones en fa m de Haydn (más Haydn...) y la Partita en do menor. Tengo avanzados los Preludios de Debussy y no imagina cuánto me gustaría tocarlos, algunos por lo menos, pero cada vez me siento más incapaz y pierdo el coraje por completo.

[...]

¹²⁷⁵ Carta autógrafa de María Vitória Pacheco Quintas a Francine Benoit, 25 de febrero de 1943, P-Ln-N33/1480.

Sobre cuestiones sociales hay que subrayar las iniciativas femeninas de adhesión al MDM:

Carta II

Traducción al
Castellano

*María Vitória
Pacheco Quintas
a Francine Benoit*

Faro, 27 de Octubre¹²⁷⁶

Mi querida Francine,

[...]

He visto su nombre y el de muchos conocidos en la lista de adhesiones al movimiento. [Estoy] también entusiasmada. He ido a la reunión política aquí, que sin tener demasiado interés, tuvo mucho entusiasmo con cerca de 2000 personas. Fue bastante escandaloso, porque a pesar de tener 3 mujeres oradoras en la familia, solo tenía una amiga mía profesora del liceo y yo... esto para las malas lenguas de la tierra...

[...]

¹²⁷⁶ Carta autógrafa de María Vitória Pacheco Quintas a Francine Benoit, 27 de octubre ?, P-Ln-N33/1455.

Ya de sus alumnos, María Vitória habla de una pequeña niña española, que vendría a ser también alumna de Francine en los años cuarenta, a quien fue dedicada su *Sonatina para Piano*, María Conchita Valverde, hoy profesora jubilada de la Universidad de Salamanca:

Carta III

14 de Diciembre¹²⁷⁷

Traducción al
Castellano

*María Vitória
Pacheco Quintas
a Francine Benoit*

Mi querida Francine,

[...]

Hoy he recibido su 'Sonatina' que con sorpresa mía veo que también es para mí. [...] Solo tengo pena de no poder enseñarla a la pequeña [...] si tuviera disposición, podrían ser alumnas tuyas. Su padre me había pedido que le indicara una profesora para sus hijas y yo le indiqué únicamente a Francine.

[...]

¹²⁷⁷ Carta autógrafa de María Vitória Pacheco Quintas a Francine Benoit, 14 de diciembre ?, P-Ln-N33/1474.

De las capacidades de la niña, María Vitória hacía los más elogiosos comentarios, como atestiguan las cartas:

Carta IV

Traducción al
Castellano

*María Vitória
Pacheco Quintas
a Francine Benoit*

11 de Julio 1943¹²⁷⁸

Mi querida Francine,

[...]

[...] la pequeña española [Conchita Valverde] hace progresos enormes y eso me entusiasma. [...] Hace días tocó aquí en mi casa con auditorio. El programa [Pequeño libro de Ana Madalena Bach] del II Álbum de Bela Bartók, una Sonatina de Clementi, un minueto de Haydn, Allemande de Couperin y una de las piezas de Schumann. Todo esto de memoria, con gran seguridad. Ella empezó a estudiar en noviembre y el año pasado solo sabía las notas.

¹²⁷⁸ Carta autógrafa de María Vitória Pacheco Quintas a Francine Benoit, 11 de junio de 1943, P-Ln-N33/1481.

Según la propia hermana, Isabel Valverde, que también era alumna de María Vitória, la pequeña estaba entusiasmada con las clases de Francine Benoit.

Carta V

Traducción al
Castellano

*María Vitória
Pacheco Quintas
a Francine Benoit*

*Faro, 6 de Junio*¹²⁷⁹

Mi querida Francine,

[...]

[...] *Isabelinha Valverde* [hermana de Conchita Valverde] me escribió diciéndome que Conchita irá a tocar en su casa el domingo y que estaba radiante. [...] He escuchado que ellas van para España. Tengo pena que no continúen con usted porque temo mucho que Conchita pueda ir a parar a manos de cualquier profesora que explote su facilidad y no desarrolle todo lo que ella puede hacer.

[...]

¹²⁷⁹ Carta autógrafa de María Vitória Pacheco Quintas a Francine Benoit, 6 de junio ?, N33/1447.

También hay referencias sobre posibles conferencias de Francine en el Círculo del Algarbe, pero con ejemplos musicales prácticos al piano ya que el público no estaba suficientemente instruido en música como para escuchar solo música grabada¹²⁸⁰. Sobre las temáticas, Francine había enviado varios títulos para encuadrar en la realidad cultural.

Carta VI

*Traducción al
Castellano*

*María Vitória
Pacheco Quintas
a Francine Benoit*

Martes, 23¹²⁸¹

[...]

Parece que todos los temas les interesan, pero como solamente tiene que ser uno, creo que han preferido aquel en el que Francine habla con ejemplificaciones al piano [...]. Así a primera vista me pareció mejor el tema de 'Bach a Stravinsky' lo que sería más apropiad aquí [...].

[...]

¹²⁸⁰ Carta autógrafa de María Vitória Pacheco Quintas a Francine Benoit (s.f.), *P-Ln-N33/1456*.

¹²⁸¹ Carta autógrafa de María Vitória Pacheco Quintas a Francine Benoit (s.f.), *P-Ln-N33/1457*.

Particularmente curiosa es la carta de 1945 que retrata el ciclo de conferencias organizado y promovido por Lionel de Roulet como fundador del Instituto de Francés en la ciudad de Faro, subordinado a la idea de una Francia libre en el extranjero. Léase la impresión de María Vitória después de asistir a estas conferencias.

Carta VII

Traducción al
Castellano

*María Vitória
Pacheco Quintas
a Francine Benoit*

Domingo, 1 de Abril¹²⁸²

Mi querida Francine,

[...]

He escuchado a Simone de Beauvoir y he disfrutado muchísimo de la conferencia, si bien debiendo hablar de la 'vida y letras en Francia desde la ocupación hasta la liberación' solamente ha hablado de la vida, pero lo ha hecho con mucho interés. Personalmente me pareció más interesante que la disertación de su hermana, por lo poco que hablé con ella; los Roulet siempre con un aire de satisfacción [...]. Me admiró que Francine no fuera invitada. Aquí dieron un aspecto absolutamente mundano, han convidado a personas que nunca tuvieron el más pequeño interés por Francia y no invitaron a otras que deberían considerar. Las primeras pertenecían a la élite...

[...]

¹²⁸² Carta autógrafa de María Vitória Pacheco Quintas a Francine Benoit, 1 de abril de [1945], P-Ln-N33/1458.

María Vitória Quintas también tomó consejos de Francine Benoit sobre el repertorio para sus alumnos, bajos cifrados, piezas para piano así como algunas explicaciones de armonía¹²⁸³, dada su frágil formación en esta materia:

Carta VIII

Traducción al
Castellano

*María Vitória
Pacheco Quintas
a Francine Benoit*

Faro, 27 de Abril¹²⁸⁴

Mi querida Francine,

[...]

Una vez más, mucho le agradezco todo lo que me ha enseñado de armonía y que tanto me sirvió, pero las dudas subsisten siempre y el remedio era solo uno: aprender primero para enseñar después.

[...]

¹²⁸³ Carta autógrafa de María Vitória Pacheco Quintas a Francine Benoit, 11 de abril ?, P-Ln-N33/1463.

¹²⁸⁴ Carta autógrafa de María Vitória Pacheco Quintas a Francine Benoit, 27 de abril ?, P-Ln-N33/1464.

De las colaboraciones de María Vitoria, en conferencias pronunciadas por Francine, hay varios registros que atestiguan la inseguridad y preocupación de María Quintas de no estar a la altura como intérprete.

Carta IX

*Traducción al
Castellano*

*María Vitória
Pacheco Quintas
a Francine Benoit*

Faro, 2 de Noviembre ¹²⁸⁵

Mi querida Francine,

*[...] por su carta de hoy veo que no desiste de la idea
[...]. Francine sabe muy bien de lo que soy capaz de ha-
cer, de mis posibilidades y tiene que contar solo con ellas
y mi buena voluntad.[...]*

¹²⁸⁵ Carta autógrafa de María Vitória Pacheco Quintas a Francine Benoit, 2 de noviembre ?,
P-Ln-N33/1465.

Hay que comentar con cierto asombro el mucho interés de la vida musical que había en el Algarve.

Carta X

*Traducción al
Castellano*

*María Vitória
Pacheco Quintas
a Francine Benoit*

4 de Junio¹²⁸⁶

Mi querida Francine,

[...]

No imagina lo que es el buen gusto de algunos intérpretes y compositores de esta tierra. Estuvieron en mi casa unas personas de las más prestigiosas, pianistas y compositores.

[...] Son las personas que arrecian con el modernismo de Debussy y para quien mis Variaciones son muy complicadas de entender. En fin, son todos de una gran presunción [...].

[...]

¹²⁸⁶ Carta autógrafa de María Vitória Pacheco Quintas a Francine Benoit, 4 de junio ?,
P-Ln-N33/1467.

7.1.11.16. Óscar da Silva

Foto ep. 35

Del compositor portugués Óscar da Silva¹²⁸⁷ solamente existe **1 carta** con fecha de 1936, acusando la recepción del escrito de Francine *Dos Acordes na Arte e na Escola*:

Carta I

Traducción al
Castellano

Óscar da Silva
a Francine Benoit

*Calle Senador Dantas, 70 Río de Enero*¹²⁸⁸ 6/11/36

Excma. Señora:

[...]Mucho aprecié su trabajo no solo por la gentileza de su ofrecimiento sino también por la bella lección que sus páginas encierran y que denotan un estudio cuidadoso desde las reglas clásicas de armonía, hasta la manera de ser presentada modernamente.

Casi todos los artistas tienen temperamento revolucionario y por tanto evolutivo. Hay excesos que perjudican y que se atribuyen a la falta de una base severa, esto es al desconocimiento de sólidas normas de armonía, según los métodos que los maestros consagrados nos enseñaron.

Es necesario que esos compositores se convenzan de que la armonía rebuscada, llena de exotismos que molestan a nuestra sencillez auditiva, concurran no para el engrandecimiento, sino para formar en sí un ambiente desfavorable (casi irritante) [...].

¹²⁸⁷ Compositor nacido en la ciudad de Porto, inició su formación con Félix Moreira de Sá e Costa habiendo frecuentado cursos de perfeccionamiento en la Alemana, en 1892 con Clara Schumann. Considerado un compositor para piano, Oscar da Silva sería el representante del «saudosismo» en la línea de Teixeira de Pascoaes. Hizo una carrera de reconocimiento internacional fijando residencia, por varios años en Brasil país que consideró su segunda casa. En 1954 regresó a Portugal para editar sus obras musicales y fijar residencia en la ciudad de Porto, tierra que lo vio nacer.

¹²⁸⁸ Carta autografa de Óscar da Silva a Francine Benoit, 6 de noviembre de 1936, P-Ln-N33/1529.

7.1.11.17. Wanda Landowska

Foto ep. 36

Las dos cartas de Wanda Landowska que integran el archivo de Francine Benoit presentan fecha de 1931 y se refieren a la recepción de las *Cinco canciones portuguesas* de Francine Benoit.

Ambas cartas están escritas en hojas timbradas con identificación de Saint-Leu-La-Forêt, región donde Wanda Landowska daba cursos públicos de música antigua hasta que partió para los Estados Unidos en 1941.

Sobre la recepción de las melodías vocales portuguesas de Francine, Landowska opina:

Carta I

Traducción al
Castellano

*Wanda Landowska
a Francine Benoit*

*Bine Chère Francine Benoit,*¹²⁸⁹

Su carta y sus canciones populares portuguesas me conmovieron profundamente. Dos de mis alumnos están pensando en trabajarlas, cuando que usted venga a Saint-Leu, nos dirá la cadencia y la dicción que estas bellas frases necesitan.

[...]

Wanda Landowska

¹²⁸⁹ Carta mecanografiada de Wanda Landowska a Francine Benoit, 12 de junio de 1931, P-Ln-N33/901 (reproducida en la página 961).

N33/901

12 Juin 1931.

TELEPHONE : ST-LEU 114

Mademoiselle Francine Bénéoit,
LISBONNE.

WANDA LANDOWSKA

SAINT-LEU-LA-FORÊT
SEINE-&-OISE
FRANCE

Bine chère Francine Bénéoit,

Votre lettre et vos chants populaires portugais m'ont profondément touchée. Deux de mes élèves sont sur le point de les travailler; lorsque vous viendrez à Saint-Leu, vous les entendrez et vous nous direz la cadence et la diction dont ces belles phrases ont besoin.

Voici une invitation à mes cours; annoncez moi la bonne nouvelle de votre visite.

*Et croyez à une cordiale
sympathie
Wanda Landowska*

Reproducción nº 63 - Carta de Wanda Landowska a Francine Benoit¹²⁹⁰

¹²⁹⁰ Carta mecanografiada de Wanda Landowska a Francine Benoit, 12 de Junio de 1931, P-Ln-N33/901.

Otra carta, confirma las impresiones de Wanda Landowska sobre Portugal:

Carta II

*Traducción al
Castellano*

*Wanda Landowska
a Francine Benoit*

*Chère Francine Benoit,*¹²⁹¹

Su carta y los mil y un ecos y los que usted ha hecho de la descripción de Portugal me han gustado muchísimo. No tardara usted en darme el placer de su presencia en Saint-Leu!

[...]

¹²⁹¹ Carta autógrafa de Wanda Landowska a Francine Benoit, 4 de agosto de 1931, P-Ln-N33/902

7.2. Correspondencia escrita por Francine

Reproducción nº 64 - Francine Benoit en el Conservatorio Nacional de Lisboa, 1928 Fotógrafo: Mário Novais
Galería de Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian

7.2. Correspondencia escrita por Francine

Este apartado surgió cuando analizado el archivo de Francine Benoit encontramos que existían algunos apuntes de repuestas a cartas de Fernando Lopes-Graça, Francisco Lacerda y Alexandre Rey Colaço. A partir de este punto nos propusimos recoger las cartas de Francine Benoit a Claudio Carneyro, en la Biblioteca Municipal de Oporto; y las cartas a Fernando Lopes-Graça en el Museo Verdades de Faria.

En el archivo de Cláudio Carneyro hemos comprobado que no existen documentadas las cartas que éste recibió de Francine Benoit. Por este motivo no ha sido posible incorporar a esta investigación la respectiva documentación, que según creemos estará en manos de sus herederos.

Al contrario, también se verificó que en la Biblioteca Nacional, que en los archivos de Vitorino Nemésio, João Cochofel, Adolfo Casais Monteiro y Irene Lisboa se reunían cartas de Francine Benoit, que también han merecido nuestra atención. Sin embargo, no procedemos a su introducción en este apartado por considerar que su contenido no se justifica.

7.2.1. Adolfo Casais Monteiro

El archivo está constituido por cinco cartas de las cuales analizaremos una, la que consideramos de mayor interés. Francine da cuenta del panorama musical portugués, así como del repertorio y compositores más destacados en la sociedad lusa.

Carta I

Traducción al
Castellano

*Francine Benoit
a Adolfo Casais
Monteiro*

Lisboa, 26 de Marzo 1938 ¹²⁹²

Adolfo Casais Monteiro,

[...] Desde ahora le puedo decir “cuáles son los compositores vivos mas representativos de la música portuguesa destacando, Luis de Freitas Branco, Fernando Lopes-Graça, Cláudio Carneyro, Ivo Cruz, nuestros pensionistas que regresaron hace poco: Jorge Croner de Vasconcelos y Armando José Fernandes (que tienen valor, pero están callados) así como Pedro Prado, - (pero que no fue pensionista y está calladísimo), - y en un plano menos destacado pero con más actividad, Ruy Coelho, y en el mismo plano con menos trabajo y más conciencia: Frederico de Freitas; António Fragoso, que murió con poco más de veinte años, y ahora tendría algo más de cuarenta si estuviera vivo. En un plano serio, pero neutro, Viana da Mota y Luis Costa. [...] Revistas que susciten este asunto, infelizmente, no tenemos, cualquier cosa que hubiera existido en ese género solo trata de uno u otro compositor nuestro en crónicas sueltas. Sólo disponemos por tanto de artículos, diseminados por periódicos y publicaciones de la más variada especie. Aquello que yo tengo mío está recopilado en un álbum juntamente con otras crónicas que no interesan. [...].

¹²⁹² Carta autógrafa de Francine a Adolfo Casais Monteiro, 26 de marzo de 1938, P-Ln-E15/485.

7.2.2. Alexandre Rey Colaço

La correspondencia con Alexandre Rey Colaço se nos revela muy interesante, constituida por **1 carta** completa y dos fragmentos de difícil lectura y análisis. La primera describe su llegada a París, en 1917 y toda la mística que ha encontrado en al *Schola Cantorum*:

Carta I

Traducción al
Castellano

*Francine Benoit
a Alexandre Rey
Colaço*

Señor y mi querido maestro ¹²⁹³

[...] ¡Jamás estuve tan fuertemente enraizada como en Portugal! No, yo no me siento en guerra conmigo, en París, y no puedo decir que moralmente pueda aproximarme a los franceses, a los parisinos sobre todo!

Yo espero con impaciencia el momento en que pueda depender de mi destino en la Schola, para poder escribirle, con el fin de entender la nueva política del momento en Portugal.. [...]

«¡Si usted supiera qué ‘morriñas’ tengo de las horas reconfortantes que he pasado en su acogedora casa! Yo tengo miedo de que me tome por una ingrata, después de la última vez que estuve ahí. ¿Pero usted ha sido tan bueno que quedo con mi más sentida emoción [...]

No hay guerra, tenemos conciertos después que yo he llegado aquí, voy a escuchar muchas veces a Vincent d'Indy tocando el piano, principalmente las Sinfonías de Beethoven. [...]

Lo que usted dice es cierto, él es muy buen pianista, y fácilmente se entiende que haya pasado su vida analizando a los maestros de los maestros, como, Beethoven y César Franck. [...] ...<

¹²⁹³ Carta autógrafa de Francine Benoit a Alexandre Rey Colaço, 15 de septiembre de 1917, P-Ln-N33/167.

...> Sé por qué trabajo y por qué estoy aquí, y voy a hacer lo mejor que pueda. Me pondré a trabajar para llegar a componer. Verdaderamente, estaré muy honrada en llegar a hacer cualquier cosa que sea digna de dedicarle. Esto no será una deuda de cualquier conocimiento, pero sí un deber [...] siempre con la más sincera admiración, tendrá siempre mi mayor afecto. [...]

Francine Benoit

En los otros dos borradores¹²⁹⁴ hemos podido leer el entusiasmo de Alexandre Rey Colaço, así como de los trabajos y de la selección de los poemas de la obra *La Planicie*¹²⁹⁵, reconociendo el esfuerzo y la desventura, por parte de la joven Francine para llevar a cabo la tarea de componer.

Al mismo tiempo es posible observar algunos apuntes escritos por Francine en respuesta a las cartas de Rey Colaço. Comentando con su profesor la situación de su madre frente a los condicionamientos de Victorine Van Gool, que nunca dejó de admitir la negación y abdicación de su vida literaria.

¹²⁹⁴ Carta de Francine Benoit a Alexandre Rey Colaço, 15 de septiembre de 1917, *P-Ln*-N33/168-169.

¹²⁹⁵ Carta de Alexandre Rey Colaço a Francine Benoit, (s.f.), *P-Ln*-N33/168.

7.2.3. Fernando Lopes-Graça

La correspondencia de Francine Benoit a Fernando Lopes-Graça está constituida por **55 cartas**, comprendidas entre 1926 a 1984, dos de las cuales no tienen fecha. Por este motivo, y dado el criterio definido inicialmente, sólo comentaremos las diez más relevantes. También es posible observar comentarios de contenido profesional lo que confirma su fuerte y sincera amistad.

Carta I

Traducción al
Castellano

Francine Benoit
a Fernando
Lopes-Graça

Lisboa, 22 de Enero de 1926¹²⁹⁶

[...] Son modalidades tan diferentes, el concierto de Fernando y mi conferencia que me parece más sensato mantener el interés del público por ambas, al mismo tiempo independientes una de la otra.

[...] Voy a dar la conferencia aquí en Lisboa cuanto antes, [...] esta conferencia tiene como base un fin utilitario sin más aspiración porque tengo otros proyectos a seguir....

[...]

Francine Benoit

¹²⁹⁶ Carta de Francine Benoit a Fernando Lopes-Graça, 22 de enero de 1926, MVF- cpb_034_002.

Francine acompañó y estudió el repertorio de su amigo Lopes-Graça. Véase el deseo de interpretar obras de dicho autor, revelando una gran modestia pianística, solicitando al compositor indicaciones dinámicas poco perceptibles en la *Sonata para violín y piano*.

Carta II

Traducción al
Castellano

Francine Benoit
a Fernando
Lopes-Graça

*Fernando*¹²⁹⁷,

Ya han pasado ocho días desde que tengo aquí el “Preludio Scena e Dança” [...].

Estoy empeñada en tocar esa Pieza suya. El primero y segundo movimiento, por lo menos, están a mi alcance. El tercero no se, no lo he leído así como tampoco tuve tiempo de ver la Sonatina para violín y piano. No tengo dudas de mi interpretación, cuando tenga las notas en los dedos, en su ausencia pediré a Pedro Prado que complemente las indicaciones, y si no estoy a la altura, dejaré para mí su lectura...

[...]

¹²⁹⁷ Carta de Francine Benoit a Fernando Lopes-Graça, 24 de mayo de 1936, MVF- cpb_034_003.

Sobre las conferencias Francine está más segura del trabajo que desempeña. Obsérvese el comentario a una conferencia que Francine entregó a Doña Emma Romero Cámara Reys, que como se ha dicho, fue una importante promotora de las artes, organizando tertulias en su casa, principalmente musicales.

Carta III

Traducción al
Castellano

*Francine Benoit
a Fernando
Lopes-Graça*

*Fernando*¹²⁹⁸,

Dos palabras cortas al respecto de su conferencia. Hoy de mañana he entregado al portador D. Emma C.R. [Cámara Reys] que quiso volver a leerla con atención antes de entregarla. “Volver a leerla”, es decir: volver a tomar conocimiento de verdad, porque se confirmó lo que ya había comentado otro día, que con tanta prisa y con aquel metal de voz trémulo en [que] fue hecha la lectura se me han escapado muchas cosas.

Así, he precipitado mi juicio cuando le he dicho lo que sentía [...]

Fernando Lopes-Graça tuvo la oportunidad de pasar algunas temporadas en París para afianzar su formación y establecer contactos con artistas. Durante este periodo, Francine recibe noticias actualizadas de arte y completa su biblioteca y discografía compartiendo opiniones, como también hechos profesionales y momentos que suscitan dudas en su vida, así da cuenta de una sociedad donde hay que cultivar las elites para que algo acontezca; en caso contrario, el suceso puede estar amenazado por falta de apoyo.

¹²⁹⁸ Carta autógrafa de Francine Benoit a Fernando Lopes-Graça, s.f., MVF- cpb_034_006.

Por tanto, ser un buen compositor no es bastante, hay que dirigir la obra hacia manos correctas.

Carta IV

Traducción al
Castellano

Francine Benoit
a Fernando
Lopes-Graça

[...]

Doy fé de que París no tiene nada para espantarlo a usted, ni es necesario. [...] Hay mucho que ver y oír, abstrayendo el gran porcentaje de cabotinismo¹²⁹⁹ que alude doblemente a unos y otros: los que no entienden y se dejan seducir; los que entienden qué es cabotinismo, no se dejan seducir y no van más adelante¹³⁰⁰.

[...]

¹²⁹⁹ N de A. Cabotismo en este contexto se refiere a la forma pretenciosa y dudosa como se adquiere alguna cosa.

¹³⁰⁰ Carta autógrafa de Francine Benoit a Fernando Lopes-Graça, 8 de julio de 1937, MVF- cpb_034_009.

A propósito de su colaboración en la revista *Seara Nova*, y de las muchas conspiraciones de las que fue víctima, Francine siempre encontró apoyo en Lopes-Graça. Esta carta concreta, da cuenta de un mal entendido de una acusación, por parte de la familia Cámara Rey, cuando ésta acusó a Francine de ser fascista.

Carta V

Traducción al
Castellano

*Francine Benoit
a Fernando
Lopes-Graça*

8 de Diciembre de 1937,¹³⁰¹

Mi estimado Fernando,

[...] en dos palabras: el Dr. Carmara Reys me despidió de “Seara”, y sin darme una explicación. De la forma como ha hablado (sin palabras directas, a no ser aquellas que me quitaban la colaboración) [...]. Pero el mismo misterio que Câmara Reys había usado con Antonio Sergio, que me ha confesado que tal vez se trate de un recelo de fascismo mío, y lástima que usted no esté aquí para arreglar las cosas, y aclararlas.

¡Y recordarme los escrúpulos que tuvo cuando ha interrumpido la colaboración en “Seara”, durante el verano! Y de la lucha que he librado conmigo para regresar! Y de la alegría que ha demostrando el Dr. Antonio Sergio!...

[...]

Francine Benoit

¹³⁰¹ Carta autógrafa de Francine Benoit a Fernando Lopes-Graça, 8 de diciembre de 1937, MVF-cpb_034_0011.

Las impresiones de los conciertos están marcadas de una visión descriptiva:

Carta VI

Traducción al
Castellano

**Francine Benoit
a Fernando
Lopes-Graça**

Monte da Saudade¹³⁰²

10 de Agosto de 1939

Mi Estimado Camarada,

[...]

Yo quería escribirle hace más tiempo, desde que María da Graça dio el concierto. ¡Cómo calcula la Sonata de Béla Bartók ha dado que hablar; el público no ha dicho lo contrario, cuanto más no sea para no parecer “epaté”. Pero la crítica y los “maestrecitos”! incluso Jaime Silva (hijo) [...] en un periódico de vida efímera, “A Noite, escribió: “pedimos a dios quedar siempre intoxicados”. En fin, quitando eso son detalles. Lo que no olvidamos, María da Graça y yo, a usted debemos el conocimiento que hoy tenemos de ella. El temperamento de María da Graça y su actitud frente a la música moderna son excepcionales. Ella quiso tocar la Sonatina, pero piensa que no puede vencer las dificultades técnicas. No será tan difícil como la Sonata de Bartók, pero es otro género.

[...] No sé lo que tenía en la mente cuando tuve la voluntad de comunicar aquello. Después escribí una serie de nueve Piezas Infantiles que no las veo claras, además no tienen pretensión alguna [...]

[...]

Francine Benoit

¹³⁰² Carta autógrafa de Francine Benoit a Fernando Lopes-Graça, 10 de agosto de 1939, MVF- cpb_ 034_014.

Cuando el CCM recibió la visita de Honegger en Portugal, Elisa Sousa Pedroso invitó a Francine y Lopes-Graça a una recepción en su casa con el fin de presentar al compositor francés.

Carta VII

Traducción al
Castellano

*Francine Benoit
a Fernando
Lopes-Graça*

Querido Amigo que la gente nunca ve¹³⁰³,

Acaba de llamarme, al teléfono, Elisa Sousa Pedroso porque le gustaba que unas cuantas personas no faltasen a la recepción de esta noche después del concierto en su casa. Una de esas personas es usted, que Honegger desea conocer especialmente. Me ha encargado que le comunique esto. Por mi parte, me gustaría que Fernando fuera, yo voy.

Morriñas de la Madre e hija, - de Francine

Como atestigua la correspondencia en la ausencia del maestro Lopes-Graça en el coro de la AAML, Francine tenía un papel importante como directora del grupo coral. No obstante hacía ecos del trabajo desarrollado con el grupo denominado “canarios”.

Carta VIII

Traducción al
Castellano

*Francine Benoit
a Fernando
Lopes-Graça*

Lisboa, 19 de Septiembre de 1947¹³⁰⁴

Mi Caro Lopes-Graça,

Una palabra esta vez sobre los “canarios”. Confieso mi pecado, yo no me acordaba de que había quedado responsable por los proyectos y que se reuniesen durante el verano [...].

¹³⁰³ Carta autógrafa de Francine Benoit a Fernando Lopes-Graça, 5 de noviembre de 1943, MVF- cpb_ 034_018.

¹³⁰⁴ Carta autógrafa de Francine Benoit a Fernando Lopes-Graça, 19 de septiembre de 1947, MVF- cpb_ 034_027.

De 1956 hay una carta, en el archivo de Francine Benoit, que trata sobre la dimisión de Fernando Lopes-Graça de la comisión de la asociación *SONATA* que para Francine constituyó motivo de gran indignación por lo cual le escribe, si bien Lopes-Graça acusaba un gran cansancio y agotamiento al continuar con el proyecto, sintiéndose solo en la lucha musical.

Carta IX

Traducción al
Castellano

*Francine Benoit
a Fernando
Lopes-Graça*

Lisboa, 7 de Junio 1956¹³⁰⁵

Fernando Lopes Graça,

Estimado Amigo:

La lectura de su comunicado a los miembros de la comisión "Sonata" me trastornó profundamente. Por la parte que me dice, solo me puede pesar en la conciencia mi nulidad como miembro de tal comisión. [...]

Cualquiera de nosotros evalúa bien hasta que punto la existencia de Sonata está subordinada a usted [...]. Aquello que llama cooperación ha sido la Sonata. Si entiende que su misión personal terminó de hecho, solo nos restará registrar la muerte de la Institución que luchó durante 15 años por la causa de la música moderna.

[...]

Y así terminará la Sonata sin que sea por falta de socios, o por desaparición definitiva de colaboradores. [...]

Sea como fuere, tenga la certeza de que estará con usted la comprensión devota de Francine Benoit.

Francine Benoit

¹³⁰⁵ Carta de Francine Benoit a Fernando Lopes-Graça, 7 de junio de 1956, *P-Ln-N33/174*. Esta carta tiene un ejemplar en el archivo de Fernando Lopes-Graça. MVF-cpb_034_035.

Sobre la audición de sus obras musicales Francine se declara gran admiradora y conocedora de la actividad compositiva de su amigo, lo que le permitió escribir varias páginas en programas musicales.

Carta X

Traducción al
Castellano

*Francine Benoit
a Fernando
Lopes-Graça*

Casa de Pinhel, domingo 8 de Septiembre 1963¹³⁰⁶

Fernando Lopes Graça,

Querido Amigo,

[...] hemos escuchado un recital en la Emisora, y entre otras cosas, vuelvo a oír su poema “Para un niño que va a nacer”. Nunca me pareció más bello! Una gran onda [...] donde prevalece la ternura, tejida por una música total, maravillosamente constituida.

Oímos también a Arminda, para hacer renacer nuestras morriñas. Y a María Elvira Barroso, con pena de que tanta calidad tan objetiva no tenga continuidad

[...]

Francine Benoit

¹³⁰⁶ Carta autógrafa de Francine Benoit a Fernando Lopes-Graça, 8 de septiembre de 1963, MVE, ct: cpb_034_0346.

7.2.4. Francisco Lacerda

Su correspondencia con el compositor Francisco Lacerda solamente integra **1 carta** con fecha 21 de Diciembre de 1924. La única carta de que disponemos se nos presenta un poco descontextualizada, dado que el discurso de Francine Benoit, con Francisco Lacerda, no trata una materia concreta. Lo que podemos decir es que se trata de una confidencia personal sobre méritos y consejos que Francine le ha pedido y que no han obtenido respuesta por su parte:

Carta I

Traducción al
Castellano

*Francine Benoit
a Francisco
Lacerda*

Lisboa, 21 de Diciembre 1924¹³⁰⁷

[...]

Yo no le he reconocido verdaderamente hasta el momento en que usted bajó, ahora cuando le vea con detenimiento, fijamente como a alguien que tiene una opinión; ahora que pienso: sé que existe otro que me acompaña a veces, sé que fui asaltada por pensamientos bicéfalos sobre mi libro... sobre la persona que me acompaña.[...]

Tengo casi todo el material reunido [...] sin admitir que le hizo mirarme con otros ojos, de una forma más seria. [...] Me disculpe maestro pero no se si esto le va a doler, no le reconozco, es incurable. Yo he nacido frustrada. Es como en las composiciones de las que he hablado con usted: usted no se ha interesado una sola vez. Yo vuelvo a insistir pues pienso que encontraré con el tiempo la preparación, y cuando yo esté más cerca no lo encontraré más, y no tendré más de lo que merezco![...]

Francine Benoit

¹³⁰⁷ Carta autógrafa de Francine Benoit a Francisco Lacerda, 21 de diciembre de 1924, P-Ln-N33/177.

8. CONCLUSIONES

8. CONCLUSIONES

Finalizado este trabajo, dedicado íntegramente a la vida y obra de Francine Germanine Van Gool Benoit, es justo terminar con una serie de conclusiones, a las que hemos llegado después de un estudio exhaustivo de su persona, trayectoria y actividad artística.

Este estudio podría ser interminable si nos detuviéramos en la bibliografía, estudios, trabajos y publicaciones dedicadas a la mujer y su evolución, tanto a finales del siglo XIX, momento vivido por la madre de Francine, y que sirvió de modelo educativo a su hija, como en el siglo XX, periodo propiamente vivido por nuestra investigada. Ante estas premisas, y porque nuestro Trabajo de Grado había incidido sobre la reconstitución biográfica de Francine Benoit, hemos intentado contextualizar su postura y actitudes de lo que fue su campo de acción como mujer, conscientes de que mucha bibliografía general asociada al tema se podría examinar. No obstante, y porque nuestro estudio se centraba en la figura de Francine como compositora y crítica, pasando por el estudio de su correspondencia epistolar, fue en esos apartados donde pensamos que hemos agotado nuestro análisis.

En cuanto a la biografía, la tarea fue difícil dado que muy poco se sabe de sus primeros años. Por este motivo, toda la información fue recogida de la prensa, notas biográficas, su heredera Doña Madalena Gomes, el diario de la propia Francine, la correspondencia y los distintos diccionarios, pero todo ello a partir de su llegada a Portugal en 1906.

Hemos observado, en lo que respecta a su labor pedagógica, que a lo largo de su vida mostró un gran interés por la enseñanza de la música en general, y por los niños en particular. Para ella, la enseñanza fue un reflejo del contexto

histórico-cultural desde la República hasta la democratización de la enseñanza musical oficial en las escuelas portuguesas. Su contacto con la metodología musical del profesor Tomás Borba, tuvo gran importancia en su formación académica si bien la enseñanza musical sufrió diversas alteraciones con la introducción innovadora del método musical Borba, que posteriormente sirvió como referente a la profesionalidad de Francine Benoit.

Así se pueden asociar los dos manuales pedagógicos que escribió *Dos acordes na Arte e na Escola* y *Exposição sobre solfeo*, éste último documento inédito y que fue realizado con motivo de la presentación al concurso público, para optar a una plaza de Solfeo en el Conservatorio Nacional en 1931. Los dos estudios constituyen propuestas para la iniciación del alumno en el arte de los sonidos, defendiendo siempre que la formación debe ir al encuentro de las facultades de quien aprende, uniendo teoría y audición a la práctica:

*«Descubrir y desarrollar, las facultades del alumno alcanzando su comprensión, hacer aflorar su personalidad [...] la tarea, por no ser vistosa a pesar de no ser anodina, no es menos interesante ni menos susceptible de variedad. En la música, como en otros campos de actividad humana, la habilidad física, se considera muchas veces en desproporción flagrante con la facultad cerebral y ambas asumen los más inesperados aspectos [...]»*¹³⁰⁸

En realidad, es después de la muerte de su padre cuando tomó la decisión de matricularse en el Conservatorio nacional de Lisboa. Ahí fue consciente del papel que quería desempeñar durante toda la vida, la música. En el curso académico de 1917-1918, aconsejada por su profesor de piano, Alexandre Rey Colaço marcha a París, acompañada de su madre, con el fin de dar continuidad a sus estudios; y es allí decide ingresar en la *Schola Cantorum* dirigida por el

¹³⁰⁸ Benoit, Francine, *exposição sobre solfeo*, 1931, (doc. inédito) p. VIII.

maestro Vincent d'Indy, figura que recordaría con cariño durante toda su vida pues en sus clases, confirmó su deseo de dedicarse a la música y en especial, a la composición.

Por otra parte, se puede decir que el ostracismo cultural al que Francine Benoit y su obra fueron relegadas, en nada difiere de la orientación musicológica destinada a otros tantos músicos y sus legado, compositores e investigadores tanto portugueses como extranjeros. Su contribución al estudio del panorama musical portugués y de la enseñanza de la música, así como el papel de conferenciante, crítica musical y compositora, desarrolló en ella una conciencia crítica de gran valor, alcance e intervención en las diversas áreas de la pedagogía, compartiendo su conocimiento con la sociedad, colectividades y élites, siempre con voluntad de actualizarse.

Como mujer, nuestra investigada, no se limitó a participar en la realidad misteriosa y amenazada que era la feminidad¹³⁰⁹, antes al contrario, a pesar de sufrir grandes decepciones durante su larga vida, siempre desarrolló una cierta indiferencia femenina tan característica en su personalidad con un *espíritu avanzado y revolucionario*¹³¹⁰. Hablamos de una mujer que feliz o infelizmente vivió en un mundo de hombres y se inclinó por un eclecticismo y una modernidad reservada.

Cuestiones que hoy siguen siendo estudiadas, como el papel en el trabajo y que en los años 60 era justificado por la situación económica ya que el salario de la mujer era un refuerzo a la economía familiar, sin embargo en Francine esta “*libertad*” laboral estaba integrada en ella como parte de su personalidad, de su forma de ser y pensar. Todo lo que se esperaba de una mujer lo desempeñó su madre, Victorine Van Gool Benoit quien cumplió sus funciones

¹³⁰⁹ Beauvoir, Simone de, *O segundo Sexo*, Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.

¹³¹⁰ *Eco Musical*, Nº 513, 25 de diciembre de 1924, p. 1.

en el reducido ámbito del hogar, como esposa y madre, pero con una fragilidad interior que la llevaron a desarrollar un sentimiento trágico de la vida, «*lleno de evocación dolorosa y siempre imperfecta*»¹³¹¹ que canalizó en su hija y en la que depositó toda la responsabilidad, de una mujer actual, funcionando su madre como «*árbitro del futuro*»¹³¹², preconizados en la herencia de una buena hija.

Francine Benoit se integró en varios movimientos feministas, entre ellos, la Asociación Femenina Para la Paz y el Consejo Nacional de las mujeres Portuguesas. De la actividad desarrollada en el primero (A.F.P.P.) poco o casi nada se conoce, solamente que Francine dirigió un grupo coral de niños que tuvo una corta duración, una vez que fue cerrado por la policía del Estado Nuevo. Respecto al segundo (M.D.M.), sabemos que integró la dirección de esta asociación en los años ochenta.

Para Francine Benoit, su afirmación profesional empezó como una necesidad, pasando por un proceso de realización personal y, como afirma Lipovetsky, constituyó una «*exigencia personal identitaria, una condición para realizarse en su existencia, como medio de autoafirmación*»¹³¹³.

Como conferenciante, el legado de Francine contribuyó a la cultura portuguesa y a la Historia de la Música, quienes son deudoras del genio de esta autora, la cual no se limitaba a un solo aspecto del arte de los sonidos, sino que valoró la obra en su contexto histórico, en relación con otras obras del mismo autor o de otros. Su temperamento inquieto hizo que llegara a establecer diálogos con el público que asistía a sus conferencias, discutiendo sobre el impacto

¹³¹¹ Duarte, María de Deus, «*Um quarto que seja só teu*, através do olhar crítico de Manuela Porto e Isabel Barreno, in *Faces de Eva: Estudo sobre a Mulher*, Nº 4, Ano 2000, pp. 105-122.

¹³¹² Vaquinhas, Irene, «*Senhoras e Mulheres*» na *Sociedade portuguesa do século XX*, Lisboa: Colibri, 2000, p. 46.

¹³¹³ Lipovetsky, Gilles, *A Terceira Mulher, permanência e Revolução do Feminino*, Lisboa: Instituto Piaget, 2000, p. 216

del fenómeno musical en la sociedad; así como el punto de vista de la visión analítica y de la forma, fabulando sobre la vida y obras de los grandes maestros de la música¹³¹⁴.

Trabajó sin descanso con el fin de desvelar nuevos horizontes, fortalecer la inteligencia de la generación de su época, propuso nuevas coordenadas en las diversas áreas, confirmando que la genialidad de un artista está en el ser común, cotidiano; es alguien provisto de sentimientos más nobles y accesibles¹³¹⁵.

Como periodista, puede decirse que desarrolló bien su labor profesional, basada desde siempre en la libertad de información, para quien los procesos modernos del periodismo llegaron tardíamente, y no provocaron grandes cambios en ella, pues se consideraba demasiado mayor para nuevas metodologías. No obstante, es posible observar (al leer una crítica suya), que en su lenguaje se reconoce a una mujer de causas, y a pesar de continuar en distintas escuelas, asociaciones, revistas y también partidos políticos, no lo vinculó a su rigor en el plano de la crítica musical, imponiéndose reglas a sí misma, que nunca coincidían con el orden panfletario y propagandista del momento. Ante la novedad musical y artística no descuidó la contextualización y la calidad de la obra, en cuanto ejercicio crítico.

Defendió una democracia en pro de la educación y de la liberación de la mujer, donde cuestiones como humanidad, fraternidad y ciudadanía fueron fundamentales en su propia conducta, revelándose una mujer moderna y aunque vivió un tanto desencantada con la civilización; sin embargo, este hecho no fue suficiente para que renunciara a la creencia en el progreso científico y

¹³¹⁴ N de A. Se ofrece en el final de este trabajo un cuadro completo de todas las conferencias escritas, proferidas y publicadas por Francine Benoit

¹³¹⁵ Benoit, Francine, *O génio artístico e as suas manifestações*, Lisboa: Livraria & Bertrand, 1925, p.8.

en la evolución artística, por eso trabajó incesantemente hasta el último día de su vida.

Francine fue una pionera en materia de trabajo femenino, en el que se formó de manera autodidacta; su actividad periodística se caracterizó por la independencia y singularidad. Este periodo de trabajo crítico duró casi un siglo, a pesar de que nunca hubo una escuela de periodismo artístico, en gran medida debido a la ausencia de un lenguaje musical, y asociado a la falta de una política para la formación musical del público y la sociedad lusa.

Procedente de un país extranjero se debatió interiormente en un contexto nacional que en nada se parecía al que le tocó vivir y donde hubo tantos cambios; así pues, la relación que cultivó en sus críticas con el público y mejor con sus lectores, fue la de la artista y la de la conciencia artística.

Como dice T.S. Eliot: “*la función de la crítica tiene un fin concreto, la aclaración y corrección del gusto*”, segura de que este trabajo podía volverse accesible si supiera distinguir cuales son las críticas útiles de las ociosas. En realidad, y en algunos momentos mas polémicos, no fue un terreno tan tranquilo y apaciguador como defiende Eliot, pues muchas veces se trató de un campo de debate con los que «*pugnan y discuten los oradores que ni siquiera llegaron a esclarecer sus discordancias*» sin contribuir a una búsqueda común de un verdadero juicio crítico¹³¹⁶.

La organización de las críticas va desde 1925 hasta 1989 y corresponden al *Diario de Lisboa*, a la *Revista de Portugal* (por presentar un resumen entre los años de 1936-1939) y *A Capital*. De las innumerables colaboraciones en los periódicos, éstas dan cuenta de la dinámica cultural que impuso durante el tiempo de la dictadura, lo que le causó algunas dificultades en esta labor. Es

¹³¹⁶ Eliot, T.S. *Ensaio de Doutrina Critica*, Lisboa: Guimarães Editores (2ª ed.), 1997, p. 37

importante destacar que sus columnas musicales tuvieron gran repercusión en los lectores que reclamaban su opinión y actualidad. Sus crónicas van desde la descripción literaria, física e intelectual de los músicos a las salas de concierto, analizando tanto al público asistente como a la arquitectura del entorno, proyectando las corrientes musicales del presente.

Su trabajo periodístico atravesó los momentos más inestables de la historia portuguesa, pasando por el Golpe de Estado de 1926, en cuyos momentos Francine había iniciado su colaboración en el *Diário de Lisboa*, viviendo también las repercusiones y políticas del estado Nuevo y culminando con la revolución de Abril en 1974.

Sus textos se inclinan hacia una visión durkeiminiana, donde prevalece el tratamiento psicológico de las mentalidades colectivas. Como mujer de Artes, desarrolló un sistema donde dictaba sus propias coordenadas de producción, convirtiéndose en un personaje del escenario cultural, denunciando el falso gusto por el arte y la cultura, mostrando cierta postura arrogante con relación a la ignorancia, siempre combativa, metamorfoseando a las clases dominantes, con una postura anticapitalista del arte y de los artistas de Portugal y en una constante denuncia del falso interés para con la causa del arte.

Su labor como compositora ha constituido para nosotros un apartado por descubrir, dado que pocas eran las obras que se conocían escritas o ejecutadas por la autora. Francine asumió muy pronto que su tarea principal estaba asociada a la crítica musical y no a la composición. No obstante, es en esta última que la autora demuestra un sueño por realizar, asumiendo que la formación en este área no le permitió mayor expansión.

Después de una investigación profunda y de la localización de sus obras musicales, hemos logrado la construcción de un catalogo con las composicio-

nes de la autora, dado que estaba por hacer. Respecto a esta faceta de compositora se nos planteaban varias cuestiones: la de saber cuándo y dónde se habían escuchado las obras así como lo que se escribió sobre ellas. Nuestro estudio se nos reveló muy interesante, dado que comprobamos que en casi todos los momentos, en que se ejecutó una obra de Francine Benoit, la crítica fue mayoritariamente positiva.

Observamos que en su labor como compositora existe una prolongación de las tendencias del pasado que se observa en las primeras manifestaciones debussystas tanto en las obras de Francisco Lacerda, Luis Freitas Branco, António Fragoso y las primeras obras de Francine Benoit.

Los procesos técnicos utilizados por nuestra investigada denotan una cierta inestabilidad, con esa fuerte tendencia hacia una mezcla lingüística del pasado y presente, ritmos y formas contenidas junto a armonías extrañas. Así, y después de dedicarnos a sus obras, hemos llegado a la conclusión de que éstas se pueden agrupar en tres periodos distintos: años veinte, de actividad pedagógica dirigida a los niños; de los años treinta a los cincuenta, su obra muestra un periodo de madurez y, por fin, de los años sesenta a los ochenta, dedicados a escribir todo lo que había idealizado en sueños con obras de mayores dimensiones, hablamos de obras de cámara y orquesta.

Así pues, los años veinte quedarían marcados por los ideales modernos, revitalizados y con alguna expresividad en la obra de Francine, en la medida en que se distingue una inspiración en el Clasicismo, en la línea de Vincent d'Indy. La tentativa de articular etnia con lenguaje nacional llevó a ciertos poetas/escriitores como el poeta Antonio Sardinha y Afonso Lopes Vieira, a preocuparse por la reintegración de los «*primitivos portugueses*» en la vida artística nacional. Son de este período las obras: *O motivo da Planície*, *Deus na Planície* y *Nocturno*, entre otras.

Francine Benoit, sin duda, fue una compositora destacada, aunque tan exigente consigo misma, que no se valoró suficientemente (inclinándose a la enseñanza), no obstante, su labor compositiva también fue premiada. Los años veinte confirman su gran dedicación a un programa pedagógico con las obras: *Os Ovos de Ouro, A Cigarra e a Formiga* y *A Gata Borralheira*, posteriormente publicadas en *Para a juventude Cantar e Pular*.

Durante la década de 1940-1950, Francine brindó a los niños páginas de crónicas musicales en las revistas *Gazeta Musical* y *Os Nossos Filhos*, dedicando una sección exclusivamente a *La Infancia y a la Música*. Su actividad pedagógica está bien patente en los artículos que escribió con el objetivo social de hacer que la música fuera accesible a todas las clases sociales.

De su formación, podemos afirmar que la actividad académica desarrollada en el Conservatorio constituyeron, en gran medida, las bases de su estructura musical, tomemos como ejemplo el uso de los acordes consonantes. No obstante, fue víctima de la rutina concertística basada en un creciente interés y actualización del gusto musical, lo que no fue suficiente para trazar las líneas generales emergentes de una regeneración musical y estética¹³¹⁷, que no permitió a Francine tomar contacto con otros maestros de mérito internacional, limitando fuertemente su campo compositivo.

De todas formas hay que destacar el papel que reservó a la disonancia y a los acordes disonantes en su obra, así como el ajuste de estos a las bases adquiridas en París, en la *Schola Cantorum*, asociada a su vez a una cierta rebeldía. Las primeras piezas de la compositora, revelan que las disonancias surgen como ornamentos, apoyaturas, retardos u otros recursos, posibilitando la definición armónica con acordes perfectos, lo contrario también se observa,

¹³¹⁷ Ferreira, Manuel Pedro, *Dez Compositores portugueses*, Lisboa: Dom Quixote, 2005, p. 29.

por ejemplo, en la pieza *Falla ao Coração* donde se utiliza la disonancia como estructura.

Debemos, sin embargo, recordar que el lenguaje romántico, al haber sido cuestionado abrió caminos diversos (como ya hemos dicho), en los procesos musicales. Francine introdujo varias tendencias en sus obras, pero los procesos técnicos de la *Escuela de Viena* nunca constituyeron una atracción para ella. No obstante, el cromatismo integró el proceso lingüístico en el acto creativo, pasando por diversos mecanismos hasta definir, si es que definió concretamente, su campo de gravitación musical.

Cierto es que, con el despertar del siglo XX, la disonancia fue un estímulo, pues dotó a la composición de mayor libertad no proporcionando su exigida resolución. A medida que los años avanzaban, Francine Benoit filtró y se rió los elementos que consideró fundamentales en su estilo, además de la disonancia, también el ritmo, la alternancia métrica y la complejidad melódica, en detrimento de la tonalidad.

Rápidamente, se asiste a una creciente revalorización del patrimonio nacional, fruto de la necesidad urgente de «reaportuguesar» la música, de tal forma que aquellos que tendían a probar nuevas experiencias, volvieron a integrarse en el nacionalismo. En este sentido, el contexto internacional europeo, se declaraba cada vez más distante, participando de las nuevas tendencias solamente aquellos que tenían la oportunidad de contactar con el exterior, siendo Francine una de las que no pudieron acceder a tales movimientos.

Los años treinta están influenciados por la hegemonía política de los ideales salazaristas, llevando a la artista hacia la creación de varios circuitos generadores de acción pedagógica, ideológica y cultural. Se constata la utilización de la tonalidad y de una escritura utilitaria en obras de carácter pedagó-

gico, obras que no dejan de reflejar movimientos tradicionales. Francine Benoit declaró abiertamente su gusto por la obra de Beethoven, Bach y algunos géneros musicales del pasado, como la *Sonatina*, la *Partita*, la *Variación* y el *Lied*, entre otros, sin liberarse de la barra de compás. La fascinación por el arpa, dada la abultada obra que escribió para este instrumento, surge en el contexto, ya referido del romanticismo y de su admiración por la obra de Debussy y Ravel, publicada en varios artículos en la revista *Gazeta Musical*.

En los años cuarenta resultó visible una tentativa preliminar de combatir el nacionalismo musical en la tradición del lenguaje tonal y romántico; surgen nuevas líneas de inspiración conduciéndola a abandonar un nacionalismo folclorizante. Esta oposición declarada al patriotismo, llevó a Francine a revelar un nacionalismo neoclásico y al modalismo. En las obras vocales literarias y pictóricas de la música portuguesa, de contenido extramusical, se eleva a una dimensión humana, reflejando la emoción, el sentido de la palabra con usos de pequeñas formas, subrayando la melancolía.

También son de este período, las obras musicales y las armonizaciones que reflejaron el retrato social de la época, donde la palabra dio lugar a la contestación y funcionó como un elemento interactivo de movimientos político-sociales; tal situación mereció, por parte de Francine, una gran acogida al frente de los grupos corales que dirigió.

En los años que siguieron, sesenta hasta los ochenta, se da una ruptura progresiva con el pasado, constatándose una aceleración cultural muy acentuada; hablamos de una nueva generación que cambiará las tendencias estético-musicales. Las afirmaciones de nuevos lenguajes sonoros que llevaron a otros caminos compositivos que coinciden con la *Cantata-Infantil*, la premiada obra para orquesta de cámara *Fantasía-Suite* y las últimas obras de Francine Benoit, como el *Concertino para mano izquierda* o *Poemeto*.

Al no asumir su condición como compositora, alimentó una dialéctica entre el acto de componer y toda su acción diversificada, partiendo de idiosincrasias muy extrañas en su obra musical, diferentes de las vividas, debatiéndose en un conflicto con ella y con la obra propiamente dicha en su concepción musical, de ahí, el dualismo que produce entre su identidad en cuanto artista y compositora.

Por fin, el análisis de la correspondencia epistolar supuso un importante apartado en nuestra investigación, desvelando mundos interiores, favoreciendo la constitución de pormenores, pensamientos e ideologías, inquietudes de ámbito histórico político y cultural. Todas las confesiones, hechas a Francine y por Francine, tocan, o mejor dicho, se integran en los aspectos de la vida, arte, literatura y acción, dejando fluir el «yo» de cada uno individual y colectivamente. En este apartado se utilizó un criterio al elegir cartas valorando la importancia del papel de estas figuras públicas en la sociedad cultural, política y musical portuguesa. En cuanto al número de cartas comentadas, también elegimos aquellas en las que su contenido aportó información relevante a la construcción de nuestro trabajo de investigación, constituyendo una fuente de carácter bibliográfico.

Su estudio no tuvo la pretensión de quitar lecciones ni formalizar juicios de valor, más bien, diseñar la cotidianeidad del siglo XX, preocupaciones y sinsabores que integraron su vida, y que en el ejercicio de la correspondencia tenían un sentido, una intencionalidad, hoy casi perdida en el siglo XXI, pero que nos permitió llegar a la conclusión de que Francine fue una mujer muy querida y valorada por sus discípulos por su gran dedicación, paciencia y profesionalismo; cultivó una pedagogía diferenciada, adecuada a las necesidades de cada alumno.

Fue una persona fiel a sus ideas y creencias, optando por un campo de acción socio-político de acuerdo con la visión humana, es decir, a favor de la sociedad y que sus conferencias atestiguan. Por otra parte, es importante destacar que esta mujer nunca se cohibió de expresar lo que pensaba, revelando que nunca participó en juegos políticos para lograr objetivos, de hecho como sabemos, su forma de ser hizo que le negaran funciones pedagógicas en el Conservatorio Nacional.

Como mujer, vivió momentos de cambio, donde el sexo femenino logró emanciparse y adquirir otro estatuto y otra responsabilidad, contribuyendo con esa lucha hasta el final.

Francine Benoit sin duda fue una compositora exigente consigo misma que no supo valorarse lo suficiente, escudándose en la enseñanza y en su obra musical para niños; no obstante, su labor compositiva fue reconocida con premios nacionales y con audiciones de prácticamente todas las obras que escribió.

En realidad estamos ante una mujer portadora de fuertes emociones, sensaciones y poder de transmisión, que contribuyó para fortalecer la inteligencia de la generación de su época, proponiendo nuevas coordenadas en las más diversas áreas del saber, consciente de que la genialidad de un artista está en el ser común, un personaje del cotidiano que ha de estar provisto de los más nobles sentimientos, postura que asumió en todo lo que hizo.

En la actualidad su obra musical y su persona han sido rescatadas en éste trabajo de investigación, satisfechas de que hemos podido hacer justicia y colocar a Francine Benoit en el lugar artístico que le corresponde.

Como la propia autora nos confirmó, su vida se resumió así:

«[...]a una pieza de cristal cocida en un horno, pero que no va a ser comercializada como si fuera de lujo porque tiene un defecto. [...] Si es verdad que siempre viví conforme a mis principios, también es verdad que siempre viví con principios [...]»¹³¹⁸

En suma, y según la afirmación del musicólogo portugués, João de Freitas Branco que de los músicos portugueses casi nada se sabe, y da «*la sensación de que no están conectados con hombres, sino con fichas documentales*»¹³¹⁹ esperamos que la vida de Francine Germaine Van Gool Benoit tenga, a partir de ahora, pruebas contrastadas de su identidad personal y de individualidad, según sus líneas de pensamiento, ligada a la cultura musical portuguesa.

¹³¹⁸ Vieira, Alice, «Francine Benoit: a fala fascinante de uma mulher de 86 anos a quem a educação musical deste país tanto deve» in *Diário de Notícias*, N° 39.831, pp. 7-8.

¹³¹⁹ Branco, João de Freitas, *História da Música portuguesa*, (3° edição), Lisboa: Publicações Europa-América, p. 41.

GRÁFICOS E ICONOGRAFIA

ÍNDICE DE CUADROS

	Pág.
Nº 1 – Matrículas de Francine en el Conservatorio Nacional	161
Nº 2 – Cursos realizados por Francine en la <i>Schola Cantorum</i>	163
Nº 3 – Programa de Oposición al CNL para impartir clases de solfeo	181
Nº 4 – Registros de la PIDE	185
Nº 5 – Contenidos y tipos de información sobre Francine, solicitados por la PIDE/DGS	186
Nº 6 – Organización del estudio por décadas	283

ÍNDICE DE *FACSÍMILES*

	Pág.
<i>Facsímil I</i> – Informaciones Biográficas ms., 1938, p.1,	187
<i>Facsímil II</i> – Conferencia ms., <i>Um quarto de hora a César Franck</i> , p.1.	190
<i>Facsímil III</i> – Programa Musical con notas ms. de Francine <i>Concerto</i> <i>Pholifonia III</i> , 1943.....	266
<i>Facsímil IV</i> – <i>Caçador e a Princesa</i> , canto y piano ms.	541
<i>Facsímil V</i> – Ms. de Eduardo Libório a Francine Benoit,	935

ÍNDICE DE IMÁGENES

	Pág.
Nº 1 – Marie Victorine Van Gool Benoit	147
Nº 2 – Paul Théodore Clement Benoit	147
Nº 3 – Francine Benoit con apenas tres años de edad... ..	148
Nº 4 – Francine (seis años), Madrid	149
Nº 5 – Francine y su madre	148
Nº 6 – 1ª Comunión de Francine, 11 Años	150
Nº 7 – Francine Benoit con 14-15 años.....	153
Nº 8 – Padre de Francine, 1923 (?), APMG	157
Nº 9 – Francine Benoit poco tiempo antes de su padre fallecer.....	160
Nº 10 – Dedicada por Francine a su madre 3 Agosto 191	164
Nº 11 – Francine Benoit, 25 Años	167
Nº 12 – Francine Benoit, Junio 1923.....	170
Nº 13 – Francine Benoit, 22 Septiembre 1928	173
Nº 14 – <i>Octubre 1946</i> , Senhor da Serra	177
Nº 15 – Francine, Coimbra 1930	179
Nº 16 – Francine profiriendo una Conferencia, Enero 1957	195
Nº 17 – Salón de la Universidad Popular	198
Nº 18 – <i>Francine en A Voz do Operário</i>	208
Nº 19 – Francine trabajando en la Cantata	213
Nº 20 – Sepultura de Francine Benoit, Cemitério de Benfica, Lisboa	214
Nº 21 – Francine y su grupo coral A.F.P.P, 19 de Julio 1947	229
Nº 22 – Francine (1923?)	236
Nº 23 – Homenaje de 90 años, Casa do Alentejo, Lisboa	242
Nº 24 – Francine Benoit, 28 de Julio 1984.....	243
Nº 25 – Francisco Lacerda	837
Nº 26 – María da Graça Amado da Cunha.....	877

Nº 27 –	María da G. A. Cunha, Francine Benoit, Arminda Correia (esq) .	878
Nº 28 –	Alexandre Rey Colaço	967

ÍNDICE DE GRÁFICOS

	Pág.
Nº 1 – Crítica Musical del mes de Diciembre (1925-1989)	280
Nº 2 – Crítica Musical con Balance Anual	281
Nº 3 – Compositores destacados en 1927	304
Nº 4 – Compositores destacados en 1933	305
Nº 5 – Géneros musicales más destacados de la década 1925-34	307
Nº 6 – Balance de los compositores de la 1ª década	308
Nº 7 – Compositores destacados en 1936	311
Nº 8 – Compositores destacados en 1937	314
Nº 9 – Compositores destacados en 1938	317
Nº 10 – Compositores destacados en 1939	318
Nº 11 – Compositores destacados en 1943	319
Nº 12 – Compositores destacados en 1944	324
Nº 13 – Géneros musicales más destacados de la década 1935-1944	327
Nº 14 – Balance de los compositores de la 2ª década	329
Nº 15 – Compositores destacados en 1951	331
Nº 16 – Compositores destacados en 1953	334
Nº 17 – Géneros musicales más destacados de la década 1945-1954	338
Nº 18 – Balance de los compositores de la 3ª década	339
Nº 19 – Compositores destacados en 1955	345
Nº 20 – Compositores destacados en 1957	349
Nº 21 – Compositores destacados en 1958	353
Nº 22 – Compositores destacados en 1959	358
Nº 23 – Compositores destacados en 1960	362
Nº 24 – Compositores destacados en 1961	365
Nº 25 – Compositores destacados en 1962	371
Nº 26 – Compositores destacados en 1963	375
Nº 27 – Balance de los compositores de la 4ª década	380

Nº 28 – Géneros musicales más destacados de la década 1955-1964	381
Nº 29 – Compositores destacados en 1965	388
Nº 30 – Compositores destacados en 1966	393
Nº 31 – Compositores destacados en 1967	396
Nº 32 – Compositores destacados en 1969	402
Nº 33 – Compositores destacados en 1970	410
Nº 34 – Compositores destacados en 1971	413
Nº 35 – Compositores destacados en 1974	418
Nº 36 – Balance de compositores de la 5ª década	422
Nº 37 – Géneros musicales más destacados de la década 1965-1974	423
Nº 38 – Compositores destacados en 1979	435
Nº 39 – Géneros musicales más destacados de la década 1975-1984	441
Nº 40 – Géneros musicales más destacados 1925-1984	445
Nº 40 – Compositores más citados entre 1925-1984	445

ÍNDICE DE REPRODUCCIONES

	Pág.
Reprod. nº 1 – Programa musical Pasión S. S. Mateo, Junio de 1931.....	97
Reprod. nº 2 – Concierto de Presentación del grupo coral <i>Polyphonia</i> ..	107
Reprod. nº 3 – Primer Programas de Inauguración de los trabajos de la SCDL, 4 Diciembre 1937, Sala Sindicato Nacional dos Músicos.....	113
Reprod. nº 4 – Solfeos autógrafos de compositores portugueses, Tomas Borba, 1921.....	156
Reprod. nº 5 – <i>Eco Musical</i> , 1 enero 1920	169
Reprod. nº 6 – <i>De Música y Sonoarte</i>	178
Reprod. nº 7 – <i>Diário de Lisboa</i> , 16 diciembre 1921	193
Reprod. nº 8 – 1º Concurso Marcos Garin.....	212
Reprod. nº 9 – Homenaje a Francine Benoit después de su muerte.....	214
Reprod. nº 10 – <i>Eva</i> , Enero 1943.....	250
Reprod. nº 11 – <i>Os Nossos Filhos</i> , noviembre 1942.....	251
Reprod. nº 12 – <i>Ilustração</i> , 16 noviembre 1947.....	253
Reprod. nº 13 – <i>Vértice</i> , enero 1948.....	254
Reprod. nº 14 – <i>A Batalha</i>	255
Reprod. nº 15 – <i>O Século</i>	256
Reprod. nº 16 – <i>A Voz</i>	256
Reprod. nº 17 – <i>Fradique</i> , marzo 1934.....	257
Reprod. nº 18 – Crítica de Francine Benoit, <i>Diário Lisboa</i> , 1925.....	300
Reprod. nº 19 – Crítica musical del año 1927, <i>Diário de Lisboa</i>	302
Reprod. nº 20 – <i>Revista de Portugal</i> , 1936-1939.....	309
Reprod. nº 21 – Crítica musical del año 1943.....	321
Reprod. nº 22 – Crítica musical del año 1944	325
Reprod. nº 23 – Crítica musical del año 1953.....	333

Reprod. nº 24 – Crítica musical del año 1955.....	346
Reprod. nº 25 – Crítica musical del año 1957.....	350
Reprod. nº 26 – Crítica musical del año 1958.....	354
Reprod. nº 27 – Crítica musical del año 1959.....	359
Reprod. nº 28 – Crítica musical del año 1960.....	363
Reprod. nº 29 – Crítica musical del año 1961.....	367
Reprod. nº 30 – Crítica musical del año 1962.....	372
Reprod. nº 31 – Crítica musical del año 1963.....	376
Reprod. nº 32 – Crítica musical del año 1964.....	379
Reprod. nº 33 – Crítica musical del año 1965.....	389
Reprod. nº 34 – Crítica musical del año 1966.....	394
Reprod. nº 35 – Crítica musical del año 1967.....	397
Reprod. nº 36 – Crítica musical del año 1969.....	403
Reprod. nº 37 – Crítica musical del año 1970.....	411
Reprod. nº 38 – Crítica musical del año 1971.....	414
Reprod. nº 39 – Crítica musical del año 1976.....	431
Reprod. nº 40 – Crítica musical del año 1979.....	436
Reprod. nº 41 – Transcripción de un fragmento del <i>Cuartetto en Fa menor</i> , 1916.....	468
Reprod. nº 42 – Fragmento de la obra <i>Deus na Planicie</i> , 1916.....	470
Reprod. nº 43 – Anverso y reverso, Programa del Concierto de Música de Cámara, 1917.....	472
Reprod. nº 44 – <i>Algumas Palabras</i> , Francine Benoit, 1930.....	476
Reprod. nº 45 – Programa de su primera presentación como compositora, 1930.....	477
Reprod. nº 46 – Anverso y reverso <i>Tarde Musical de homenaje al</i> <i>poeta Antonio Nobre</i>	483
Reprod. nº 47 – Programa Musical Concerto Universitário, 1954.....	484
Reprod. nº 48 – Programa Musical <i>Nova Geração</i> , 1947.....	486
Reprod. nº 49 – Programa Musical <i>9 Peças Infantis</i> , 1951.....	490

Reprod. nº 50 – <i>Concerto Gratuito promovido por la CML, 1961</i>	491
Reprod. nº 51 – <i>Audición de los discípulos de Campos Coelho</i>	493
Reprod. nº 52 – Programa Musical, estreno del 3º Movimiento de <i>Partita</i> .	497
Reprod. nº 53 – Programa de Recital <i>Collegium Musicum</i> , 1949.....	503
Reprod. nº 54 – <i>Recital de Canto Laurino Garcia</i> , 1948.....	508
Reprod. nº 55 – Programa Musical <i>Academia de Amadores de Música</i>	512
Reprod. nº 56 – Partitura ms <i>Oração a Santa Bárbara</i> , Claudio Carneyro.	514
Reprod. nº 57 – Programa Musical da obra <i>Poemeto</i>	519
Reprod. nº 58 – Pieza: <i>Pingas de Chuva</i>	520
Reprod. nº 59 – Arreglos musicales de Francine Benoit.....	533
Reprod. nº 60 – Libro: <i>Bichos, Bichinhos e Bicharocos</i>	539
Reprod. nº 61 – Anverso y reverso, Programa musical 257º Concierto, 12ª temporada JMP	545
Reprod. nº 62 – Caricatura de Francine Benoit, APMG.....	940
Reprod. nº 63 – Carta de Wanda Landowska a Francine Benoit.....	960

ANEXOS

ANEXO A

Cuadro Cronológico de Conferencias

CUADRO CRONOLÓGICO DE CONFERENCIAS

Nº	AÑO	MES/DIA	Sessão/Exposição	Título da Conferência	Lugar	Nº de fólios	ObservaCIONES
1	1920	s.d.	s.i	<i>O Cantochão e a literatura musical dos séculos XV, XVI, XVII a que deu origem</i>	s.l.	s.n.	Conferência publicada na <i>Eco Musical</i> Nº, 385 -394 de 1920.
	1920	s.d.	<i>Liga Naval</i>	<i>César Franck</i> : [vida e obra]	Liga Naval	s.n.	O Século, 10 de Abril, Ano 40º, Nº 13.751, p 2.
2	1925	05/01	s.i.	<i>O génio artístico e as suas manifestações</i>	AAML	22 [livro]	Conferencia publicada em 1952. <i>P-Ln-S.A.</i> 21 739 8 P; com critica no <i>Diário de Lisboa</i> , 16-12-1925, p. 3.
3	1928	01/19	[Sessão de arte]	<i>Arquitectura Musical</i> ¹³²⁰	UPP	s.n.	Descrição do programa no jornal <i>Diário de Notícias</i> . Para piano: « <i>Prelúdio e fuga</i> », J.S.Bach; « <i>Polonaise op. 26 nº 1</i> » de Chopin; « <i>Le Coucou</i> » Daquin; « <i>Au soir</i> », Schumann; « <i>Allegro da Sonata op. 31 Nº2</i> », de Beethoven. Para piano e canto, com o concurso de D. Arminda Correia - « <i>Trilogia Camoneana</i> » de Rui Coelho; « <i>Soneto de Camões</i> », « <i>Intermezzo</i> », « <i>Cantar de Inês</i> »; « <i>Coral</i> (para piano), César Franck. AIHE-Ct: 1046

¹³²⁰ Esta conferencia mereció una apreciación por parte de la crítica en *A Voz*, Nº 345, 21 de Enero de 1928, p. 4.

4	1928	01/23	1ª Conferencia -Concierto	<i>A música e as suas índoles: "romântica, impressionista y mística"</i> ¹³²¹	CNML	s.n.	Livro de Registro de pedidos de aluguer do Salão do Conservatório. AIHE-Ct: 2383.
5	1928	03/20	2ª Conferencia -Concierto	<i>A Alma da Música</i>	CNML	s.n.	Conferência publicada a Revista <i>Ilustração</i> », 1928.
6	1928	06/26	[« 40 minutos de palestra»]	<i>A Arte Musical Comparada com as outras Artes, o seu passado, o seu futuro, o seu alcance</i>	CNML	s.n.	Conferência publicada na Revista <i>Ilustração</i> », 1 de Agosto 1928
7	1929	02/06	155 Sessão: Uma Hora de Arte	<i>Franz Schubert</i>	AEAFC	s.n.	Periódico <i>O Diário</i> , 05/08/1984
8	1930	01/27	1ª Apresentação de Francine Benoit como compositora	<i>Algumas Palavras</i>	CNML	26 [livro]	Conferência publicada, Fevereiro de 1930.APMG
9	1934	03/18	Conferência	<i>A Voz e o Drama: Ópera e Lied</i>	AAML	10	Conferência ms APMG. Programa musical da <i>P-Ln-N33/1731</i>

¹³²¹ Conferencia anunciada en: *Diário de Lisboa*, Nº 2079, 18 de Enero 1928, p. 4 y en el periódico *A Voz*, Nº 347, 23 de Enero 1928, p. 6.

10	1934	06/17	<i>Programa de radiofónico</i>	<i>O Órgão</i>	CNML	11	Conferência ms APMG. Programa musical. AIHE-Ct: 2082/729.
11	1936	03/16	<i>Conferência -Concerto</i>	<i>Dos Acordes na Arte e na Escola</i> ¹³²²	SNACC	32 [livro]	Conferência publicada. Pronunciada na EN, Secretariado da Propaganda Nacional. <i>P-LN-N33/1744</i> .
12	1938	03/31	<i>1º Congresso Pedagógico</i>	<i>Conferência pedagógica sobre o método João de Deus à luz da fonética experimental</i>	MJD	s.n.	6º Dia, 6ª Sessão. AMJD
13	1938	05/01	<i>Homenagem</i>	<i>Discurso de homenagem a Vianna da Motta</i>	[CNML]	8	Discurso proferido em representação do Sindicato da Crítica, APMG. Programa musical, 9 de Abril de 1938, AIHE- Ct: 2086/729.

¹³²² Conferencia reproducida en 17,18 y 20 de Enero 1936 en la Emisora Nacional. Cfr. *Boletim Emissora Nacional*, Nº 6, Enero 1936, pp. 63-91.

14	1938	06/12	<i>Homenagem</i>	<i>Discurso de homenagem a Elisa Sousa Pedroso</i>	s.l.	12	Discurso proferido em representação do Sindicato da Crítica, APMG
15a	1939	06/18	<i>Três Lições de Música:</i>	<i>1ª- Música Francesa</i>	UPP	14	As 2 primeiras pertencem ao APMG A 3ª conferência ao <i>P-Ln-N33/2</i>
15b		06/21		<i>2ª- Beethoven</i>		13	
15c		06/25		<i>3ª- Conceito de Música Moderna</i>		15	
16	1940	03/27	<i>340 Sessão: Uma Hora de Arte</i>	<i>Schumann e o Destino</i>	AEAFC	12	Apresentação dedicada aos Operários de Lisboa. Programa e conferência pertencentes ao APMG.

17a		02/25		1ª- <i>Estilo frívolo, caprichoso e descritivo da música em torno de 1700</i>		19	
17b		03/10	Seis Lições:	2ª- <i>Estilos austeros e o Estilo em João Sebastião Bach.</i>		17	As 5 primeiras lições pertencem ao
17c		03/03		3ª- <i>Estilo pomposo, Estilo galante e estilo dramático pelo século XVIII fora, até Mozart e o seu Estilo</i>		17	<i>P-Ln-N33/4;</i> <i>P-Ln-N33/4/2;</i> <i>P-Ln-N33/4/3;</i> <i>P-Ln-N33/4/4</i> <i>P-Ln-N33/4/5</i>
17d	1940	03/31	O Estilo e os Estilos na Música	4ª- <i>Estilos gerais absorvidos pelo ímpeto romântico. Alguns estilos pessoais</i>	UPP	18	
17e		04/07		5ª- <i>Contribuição do Patético, do Poético e do Lírico nos Estilos</i>		9	A última Lição ao APMG, assim como os respectivos programas musicais.
17f		04/14		6ª- <i>Contribuição do elemento popular nos Estilos. Resumo acerca dos Estilos. Possíveis características de um estilo peculiar à música moderna</i>		20	

18	1941	11/04	<i>Um quarto de hora</i>	<i>César Franck: Os Três aspectos da música</i>	s.l.	9	APMG
19	1941	06/11 07/28	<i>Conservatório Música Porto e Sindicato dos Músicos de Lisboa</i>	<i>Amores do Poeta</i>	Porto/Lisboa	s.n.	Interpretes: Ofélia Diogo Costa e Adelaide Diogo Gonçalves. César Leira, <i>Arquivo Musical 1941</i> , pp. 90-91
20	1941	12/27	<i>Ateneu Comercial</i>	<i>Natal Acelista</i>	Lisboa	s.n.	César Leira, <i>Arquivo Musical 1945-46</i> , pp. 45
21	1942	01/14	<i>A Voz Operário</i>	<i>A música popular e o fado</i>	Lisboa	s.n.	César Leira, <i>Arquivo Musical 1942</i> , p.79
22	1942	01/25	<i>14ª Serão da Emissora Nacional</i>	s.i.	EN	6	APMG
24	1942	02/01	<i>Ciclo de Cultura</i>	[Vida e obra de Chopin, César Franck y Stravinsky]	Rádio Nacional	s.n.	<i>Jornal Rádio Nacional</i> , 1/02/1942, Nº236, p. 4.
25	1942	05/25	<i>Conferência promovida pela A.F.P.P.</i>	<i>A criança e a música.</i>	MJD	s.n.	AMJD
26	1944	21/12	<i>Instituto de beneficência Amigos do Bem</i>	<i>Amigos do Bem</i>	Lisboa	s.n.	César Leira, <i>Arquivo Musical 1944</i> , p.78
27	1943	08/12	<i>A Música, suas Modalidades e sua História: I- Sessão</i>	<i>A Música de Hoje, suas correntes, suas predominantes, seus problemas, seus mentores</i>	UPP	12	Abertura do Curso de Iniciação Cultural da UPP. Desconhece-se a existência de mais lições, embora o programa registre 12 Sessões. APMG

28	1944	12/15	II Sessão	<i>Percursos da música de hoje e Debussy em especial. Generalização dos nacionalismos</i>	UPP	s.n.	----
29	1944	01/05	III Sessão	<i>Origens da nossa música. A monodia cristã e a canção popular. O requinte do Canto Gregoriano e a barbárie do início da polifonia. Trovadores e a «Ars Nova de Trezentos». Da polifonia medieval à polifonia palestriniana. Um pouco de história da grafia musical</i>		s.n.	----
30	1944	01/12	IV Sessão	<i>Outra vez os Trovadores e a «Ars Nova de Trezentos». O madrigal primitivo e o madrigal quinhentista. A canção polifónica. Práticas instrumentais. O Renascimento: criação da ópera e estilos afins, a sua floração em seiscentos</i>		s.n.	----

31	1944	01/19	V Sessão	<i>Um pouco de história dos instrumentos. Vihuelistas. Virginalista., Cravistas. Organistas. Caracterização das formas instrumentais</i>	UPP	s.n.	----
32	1944	01/26	VI Sessão	<i>O Protestantismo na música e a sua influência. Evolução da ópera, da oratória e da música de concerto</i>		s.n.	----
33	1944	02/02	VII Sessão	<i>Fixação dos instrumentos de arco. A. Corelli e a sua Escola. Definição da nossa música de câmara e de orquestra</i>		4	APMG

34	1944	02/15	VIII Sessão	João Sebastião Bach. Universalismo Musical.	UPP	5	APMG
35	1944	02/17	IX Sessão	A Escola de Manheim. Haydn e Mozart.		5	APMG
36	1944	03/01	X Sessão	Beethoven. A dinâmica e a Síntese Beethovenianas		4	APMG
37	1944	08/03	XI Sessão	Panorama musical do século XIX. Romantismo, neo-classicismo e neo-romantismo. Wagner e o dogma Wagneriano.		s.n.	----
38	1944	03/15	XII Sessão	Outra vez a música de hoje.		5	APMG
39	1944	02/06	Ateneu Comercial	A música e a sua influencia na mulher	Lisboa	s.n.	César Leira, <i>Arquivo Musical</i> 1944, p.77
40	1944	30/10	Centro Cultural	De Bach a Stravinsky	Algarve	1-15 1-8	Interprete: Maria Vitória Pacheco Quintas
41	1946	14/06	----	Harmonia e seus problemas	---	---	César Leira, <i>Arquivo Musical</i> 1945-46, p.63

42	1946	7/16	67º Aniversário de A Voz do Operário: órgão de manipuladores de tabaco	Algumas palavras a propósito de 'A Portuguesa'	VO		P-Ln-N33/1731.
43	1947	06/14	Viveiro Musical (Instituto da Música)	Alocução	SCNL	s.n.	Programa del AIHE-Ct:1044
44	1953	18/12	Conferência	Um pouco da História da Música Coral	VO	s.n.	Audição-conferência. Conferencia publicada em A Voz do Operário, 1 de Fevereiro 1954, pp. 1-4.
45	1954	07/20	Brevíssima alocução	Coral- J.S. Bach	VO	s.n.	Programa de Concerto comentado. Ms desconhecido. APMG.
46	1956	01/02	Programa radiofónico	Cultura Musical: Notas a Margem das Actividades Musicais	Rádio Voz de Lisboa	s.n.	Nota publicada em A Voz do Operário, 1/2/1956, p. 3.
47	1956	07/28	Serão de Música Portuguesa	Língua Portuguesa e a Música	AAML	s.n.	Programa Musical. AAML. Gazeta Musical, 1956, nº 71-72
48	1957	12/02	Sessão Fonográfica	Ravel	PQ	s.n.	AAML
49	1958	05/29	Breve Comentário	Serão de Música Moderna, obras de Ravel, Dallapiccola, Servais Tiago, Venâncio da Fonseca	AAML	s.n.	Programa musical do AAML.

50	1959	01/26	<i>Comemoração do 40^a aniversário da Sociedade Coral 1^o Concerto</i>	<i>Algumas palavras alusivas à comemoração</i>	SCNL	s.n.	Programa musical AAML.
51	1968	s.d.	<i>Homenagem</i>	<i>Tomás Borba</i>	MJD	s.n.	AMJD
52	s.a.	s.d.	<i>Uma Hora de Arte</i>	<i>O Sonho e a Música. Centenário de Schubert</i>	AEAFC	s.n.	Ms APMG
53	s.a.	s.d.	s.i.	<i>O Lied e a Ópera</i>	AAML	s.n.	
54	s.a.	s.d.	s.i.	<i>Debussy e a intelectualidade</i>	FLC	s.n.	
55	s.a.	s.d.	s.i.	<i>Educação pela Arte</i>	ANBA	s.n.	
56	s.a.	s.d.	s.i.	[Ars Nova]	s.i.	s.i.	
57	s.a.	s.d.	[40 minutos]	[Beethoven]	s.i.	s.i.	

ANEXO B

Catálogo de Correspondencia

Cartas estudiadas

B.1. CATÁLOGO¹³²³ DE CORRESPONDENCIA RECEBIDA POR FRANCINE:¹³²⁴

Remitente	Fecha	Nº de cartas	<i>P-Ln</i>
A., Elizabeth	s.f.	1	N33/183
Abreu, Margarida	1950	1	N33/184
Adelino, José M.	1918	1	N33/185
Almeida, Francisco V.	1941	1	N33/186
Almeida, Lourenço Chaves de	1936	1	N33/187
Almendra, Júlia de	1958	1	N33/188
Backausen, Nelly	1948	1	N33/189
Balté, Teresa	1987	1	N33/190
Barbosa, Luís	1938	1	N33/191
Ginno, Bechi	1946	1	N33/192
Benoit, Marie Victorine V.G.	1923-1954	140	N33/193-334
Bohet, Irene José	1947 (?)	1	N33/335
Borba, Tomás	1932	1	N33/336

¹³²³ Este catálogo de fue construido con base en el inventario de la Biblioteca Nacional, Lisboa, 1994. *P-Ln-N/33*.

¹³²⁴ En este catálogo de correspondencia no fueron tenidas en consideración las cartas de homenaje a cuando de la conmemoración de sus 90 años, pues se tratan de pequeños sudaciones. *P-Ln-N33/1661-1705*.

Botelho, Carlos	1965-1974	2	N33/337-338
Branco, João de Freitas	1957-1984	4	N33/342
Branco, Luis de Freitas	1921	1	N33/343
Branco, Pedro de Freitas	1954	1	N33/344
Brázio, José Manuel	1980-1989	4	N33/345-348
Cabral, Fernando	1936-1938	2	N33/349-350
Cadaval, Olga	s.f.	1	N33/351
Calisto, María Fernanda	1941-1958	29	N33/352-380
Câmara, Leal da	1929	1	N33/381
Caminha, Condessa de	1942-1964; s.f.	15	N33/382-397
Caraça, Bento de Jesus	1939-1940	4	N33/398-401
Carneyro, Claudio	1936-1954	11	N33/402-412
Caruso, Maríano	1955	1	N33/413
Ceia, Júlio Cesar	1921-1924, s.f.	21	N33/414-434
Cochofel, João José	1940-1963	17	N33/435-453
Cochofel, María Albina,	1946; s.f.	2	N33/454-456
Cochofel, María da Graça Dória	1951-1961	2	N33/457

Coelho, Campos	1937-1955; s.f.	5	N33/458-462
Coelho, Rui	1969	1	N33/463
Colaço, María Rey	1918; s.f.	4	N33/464-467
Correia, Arminda	1929-1950	37	N33/468-503
Costa, A. Celestino da	1936	1	N33/504
Costa, Madalena Moreira de Sá e	1938-1960	5	N33/507-511
Costa, Luís Moreira de	s.f.	1	N33/512
Cruz, Gastão	1958-1961	15	N33/513-534
Cruz, Ivo	1928-1936	7	N33/535-541
Cruz, Noémia	1951-1958	28	N33/542-568
Cunha, Guilhermina de Macedo	s.f.	1	N33/569
Cunha, María da Graça Amado	1934-1966	99	N33/570-669
Cunhal, Álvaro	1984	1	N33/670
Deraymaecker, Gérard. H.	1940-1988	35	N33/672-703
Deraymaecker, Margarite	1935	7	N33/704-710
Diehe, M.	1961	1	N33/740

D'Indy, Vincent	1919-1920	2	N33/741-742
Dinis, Loureiro	1950	1	N33/743
Ereira, María Carlota	1937-1961	22	N33/766-767
Farinha, António Costa	1984-1989	2	N33/766-767
Feijó, Rui	1947	1	N33/768
Fernandes, Armando José	1957	2	N33/769
Ferreira, António Eduardo da C.	1918	3	N33/770-772
Ferreira, José Gomes	1948-1949	2	N33/773-774
Freitas, Frederico de	1939-1965	6	N33/775-780
Freitas, José de	1986	1	N33/781
Gersão, Virgínia F.	1925-1943	20	N33/783-801
Gomes, David Francisco	1934-1926	11	N33/802-812
Gomes, Francisco	1925-1926	4	N33/813-816
Graça, Fernando Lopes	1936-1947	32	N33/817-848
Guerra, Oliva	s.f.	1	N33/849

Guilbert, Gilles	1937	1	N33/850
Henry, Marcelle	1930-1988	11	N33/851-862
Holstein, Helena María Domingues de Sousa	1918-1932	10	N33/863-872
Husson, Jean	1959	1	N33/873
Kastner, Santiago	1934-1968	10	N33/874-883
Lacerda, Francisco	1924-1928	15	N33/884-898
Lamas, María	1934	1	N33/899-900
Landowska, Wanda	1931	2	N33/901-902
Lapart, Lisette	1984-1987	5	N33/903-907
Laurens, Charlotte Suzanne	1926-1943	74	N33/908-981
Leal, María Helena	1925-1936	23	N33/982-1004
Lefebvre; Marie Françoise	1988	1	N33/1005
Lefebvre-Camus, J.	1984-1988	3	N33/1006-1008
Leite, M. da Câmara	1946	1	N33/1009
Libório, Eduardo	1924; s.d.	3	N33/1010-1012
Lioncourt, M. Guy	1917-1937	3	N33/1013-1015

Lisboa, Irene	1940-1956	20	N33/1016-1035
Lisboa, María Helena	1929.1936	9	N33/1036-1044
Lopes, Francisco Fernandes	1926-1927	8	N33/1045-152
Lopes, Norberto	1977	1	N33/1053
Lopes, Teixeira	1939	1	N33/1054
Maissa, Nella	s.f.	1	N33/1055
Manso, Joaquim ¹³²⁵	1927-1938	3	N33/1058
Martinho, António Vicente	s.f.	1	N33/1059
Masereel, Anne	1984-1988	8	N33/1061-1067
Menano, Alice Rey Colaço	s.f.	1	N33/1068
Meneses, António de	1919-1920	12	N33/1069-1081
Monteiro, Adolfo Casais	1938	3	N33/1082-1084
Morais, Palmira Tito de	1936-1977	12	N33/1085-1096
Moreira, Ilda	1951-1962	5	N33/1097-1101
Mota, José Viana da	1931	3	N33/1102-1104
Nemésio, Gabriela	1913-1965	133	N33/1105-1204

¹³²⁵ Director do *Diário de Lisboa*.

Nemésio, Georgina Monajardino	s.f.	4	N33/1241-1244
Nemésio, Jorge	s.f.; 1954	2	N33/1245-1246
Nemésio, Vitorino	1925-1939	42	N33/1247-1289
Nunes, Emanuel	1964-1965	2	N33/1290-1291
Oliveira, Carlos de	s.f.	1	N33/1292
Oliveira, Lopes	1938	1	N33/1293
Oulmont, Charles	s.f.	1	N33/1294
Pacheco, Faria Carneiro ¹³²⁶	1936	1	N33/1295
Palmela, Ana de Sousa	1920-1921	4	N33/1296-1299
Palmela, Luísa de Sousa	s.f.	2	N33/1300-1301
Passos, João	1927-1928	13	N33/1302-1314
Pedroso, Elisa de Sousa	1937-1954	4	N33/1315-1318
Perdigão, José de Azeredo	1965	1	N33/1319-1320
Perdigão, María Madalena de A.	1965-1967	7	N33/1321-1328
Pereira, António José	1920	1	N33/1330

¹³²⁶ Ministro da Educação Nacional.

Pereira, María (‘) Marques	1939	1	N33/1330
Pierrot (Pseudónimo) ¹³²⁷	1964-1965	22	N33/1331-1355
Pinheiro, Pedro Bordalo	s.f.	1	N33/1356
Pinto, Jorge Serpa	s.f.	2	N33/1357-1358
Pires, María João	1959-1985	75	N33/1359-1433
Porto, César	1926-1939	4	N33/134-1437
Porto, Manuela	1939-1946	3	N33/1440
Prado, Pedro de	1936-1941	3	N33/1441-1443
Quintanilha, A.	1925	2	N33/1444-1445
Quintas, María Vitória	1943-1963	41	N33/1446-1486
Ramos, Fernando	s.f.	1	N33/1487
Ramos, João de Deus	1938	1	N33/1488
Raposo, María Letícia	1939	2	N33/1489-1490
Relvas, Jaime M.	1914	2	N33/1491-1492
Ribeiro, César Augusto	1916	4	N33/1493-1497

¹³²⁷ Pintora y poetisa canadiana.

Ribeiro, Lourenço Alves	1958	1	N33/1498
Ribeiro, Mário Sampayo	1939-1956	2	N33/1499-1500
Rosa, Berta	1943-1946	14	N33/1501-1514
Rouvrog, Youki (?)	1983	1	N33/1415
Santos, Arquimedes da Silva	1950-1951	2	N33/1516-1517
Santos, Florinda	1926	1	N33/1518
Sequerra, Moses	1985	1	N33/1519
Sérgio, António	s.f.	1	N33/1520
Serpa, Alberto de	1937-1951	7	N33/1521-1527
Silva, Agostinho da	1942	1	N33/1528
Silva, Óscar da	1936	1	N33/1529
Silva, Pedro	1925	2	N33/1530-1536
Sousa, Francisco de Andrade	1946	1	N33/1537
Sousa, José Carlos de	1928	1	N33/1538
Sousa, Júlio de	1934-39	19	N33/1539-1557

Sousa, Leonor de	s.f.	1	N33/1558
Szilard, Paul	1946	1	N33/1559
Szőnyi, Elizabeth	1956-1963	8	N33/1560-1567
Tavares, Diogo Ivens	1946	1	N33/1568
Van Gool, Joseph	1933-1937	6	N33/1569-1574
Van Gool, Paul	1952-1957	6	N33/1575-1580
Vargas(?), Roasália A.	1944-1945	2	N33/1581-1582
Vasconcelos, Jorge Croner	1946-1962	5	N33/1583-1586
Vaz (?), María Luísa	s.f.	1	N33/1587
Vermeeren, Alice	1987	2	N33/1588-1589
Vieira, Eugénio	1919-1927	55	N33/1590-1643
Vieira, João L.	1989	1	N33/144
Violante, Olga	1939	1	N33/1645
..., Edméa	1945	1	N33/1646
..., Germaine	s.f.	1	N33/1647

..., María Eugénia	1944-1952	2	N33/1648-1649
..., Samuel	1942	1	N33/1650
..., Teresa	1965-1968	6	N33/1651-1656
Ampanteista (pseudónimo)	1906-1910	4	N33/1657-1660

B.2. CATÁLOGO DE CORRESPONDENCIA ESCRITA POR FRANCINE:

	Año	Nº	Archivo
Irene Lisboa	[1940-1956]	23	<i>P-Ln-E24/70-93</i>
Vitorino Nemésio	1938	1	<i>P-Ln-E11/683</i>
João Cochofel	1941-1973	40	<i>P-Ln-E23/70-93</i>
Adolfo Casais Monteiro	1938-1946	5	<i>P-Ln-E15/485-489</i>
Fernando Lopes-Graça	1926-1984	55	MVF – cpb_034_001/034_055

ANEXO C

Partitura *Deus na Planície* (1916)

(primera partitura escrita por Francine Benoit)

PARTITURA DEUS NA PLANÍCIE (1916)

Francine Benard *Deus na Planície* *Letra de Antônio Sardinha*
Op. 1 - N.º 1 *(Antônio de Vas)*

Deus flutu - a - er - na pa - todo or - te con - coo per - fun - do. Al - sim - e - ra - a - so - bra

1

ser - ne per - do - pa - na - a - ção do mun - do. - na - te. Al - qui não ha - mar, a -

ser - ra. Ha o in - fi - ni - to, o na - go. Ce - mo - fudo - mui - al - ma que se ex - ce - de - ca -

2

Handwritten musical score for page 3. The score consists of two systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Portuguese.

System 1:
 Vocal: *te - ra, - ó. Hábito se fui me en - me - i - nem do.*
 Piano: Accompaniment with chords and moving lines.

System 2:
 Vocal: *Hábito se fui - mo! ó, no - to - ra bo - tu - a - dor na en - le - va - m - os - na - la - go do - m - na - com*
 Piano: Continuation of the accompaniment.

3

Handwritten musical score for page 4. The score continues from page 3, with a vocal line and piano accompaniment. The key signature remains one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

System 3:
 Vocal: *ful - ga a - lu - a - ce - a - tu - ra!*
 Piano: Accompaniment.

System 4:
 Vocal: *Lu - a - m - os - na - o - do - ro - u - do - do - re - co - mo - no - Pa -*
 Piano: Accompaniment.

System 5:
 Vocal: *ci - fu - so - bu - ra - go - se - fu - ito - de - Je - us - flu - tu - a - e - ra!*
 Piano: Accompaniment.

System 6:
 Vocal: *cu - to*
 Piano: Accompaniment, ending with a repeat sign.

AAM
Reg. n 2322/95

4

ANEXO D

Partitura *Pingas de Chuva* (1983)

(última partitura escrita por Francine Benoit)

PARTITURA PINGAS DE CHUVA (1983)

PINGAS DE CHUVA

"com o som dum contrabasso"

Poesia de Adolfo Casais Monteiro
Música de Francine Benoit

The musical score is written for piano and double bass in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems, each with a vocal line (treble clef) and a double bass line (bass clef). The first system includes dynamic markings *mp* and *mf*. The second system contains the lyrics: "Ca-em, gor-das, so-no-ras, mo-nó-to-nas pin-gas de". The third system contains the lyrics: "chu-va es-pa-ça-das e'in-do-len-tes". The fourth system contains the lyrics: "vão ba-ten-do uma to-a-da! ping pang, ping". The double bass line features prominent triplet patterns throughout the piece.

mp mf

mp mf

Ca-em, gor-das, so-no-ras, mo-nó-to-nas pin-gas de

chu-va es-pa-ça-das e'in-do-len-tes

vão ba-ten-do uma to-a-da! ping pang, ping

First system of a musical score. It consists of three staves: a treble staff, a vocal staff, and a bass staff. The vocal staff contains the lyrics: "pang, as pin - gas de chu - va de'Ou-to-no par - do." The bass staff features a triplet of eighth notes in the first measure and another triplet in the fifth measure.

Second system of the musical score. It consists of three staves. The vocal staff has the lyrics: "Espa -". The bass staff continues with triplet eighth notes in the first three measures.

Third system of the musical score. It consists of three staves. The vocal staff has the lyrics: "pa - ça - da'a ter-ra mo-le'ab-sor - ve as va - gas de chu - vaden - sa". The bass staff features triplet eighth notes in the first measure and another triplet in the fifth measure.

Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The vocal staff has the lyrics: "que len - ta vai ca - in - do, em pin - gas gros - sas, so - no - ras...". The bass staff includes the instruction "pizz. arco" above the final two measures.

First system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a melody starting with a half note, followed by eighth notes, and then a half note. The middle staff has a vocal line with the lyrics "E'ao ca - ir a chu - va ba-te'o com-". The bottom staff has a bass line with a half note, followed by eighth notes, and then a half note. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).

Second system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a melody starting with a half note, followed by eighth notes, and then a half note. The middle staff has a vocal line with the lyrics "pas - so com o som dum con-tra - bas". The bottom staff has a bass line with a half note, followed by eighth notes, and then a half note. Dynamics include *cresc.* (crescendo).

Third system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a melody starting with a half note, followed by eighth notes, and then a half note. The middle staff has a vocal line with the lyrics "so ping... pang... ping... pang...". The bottom staff has a bass line with a half note, followed by eighth notes, and then a half note. Dynamics include *dim.* (diminuendo) and *pizz. arco* (pizzicato arco).

Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a melody starting with a half note, followed by eighth notes, and then a half note. The middle staff has a vocal line with the lyrics "pizz...". The bottom staff has a bass line with a half note, followed by eighth notes, and then a half note. Dynamics include *pizz.* (pizzicato).