

Congresso Internacional
“A música no espaço luso-brasileiro:
um panorama histórico”

Atas



**Atas do
Congresso Internacional
“A música no espaço luso-brasileiro:
um panorama histórico”**

Alberto José Vieira Pacheco

(Editor)

**Linha de investigação “Estudos Luso- Brasileiras” &
Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira,
CESEM, FCSH-UNL**

**Grupo de Pesquisa “Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais”,
UFPeI**

Lisboa, 2013

Atas do

Congresso Internacional

“A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico”

© Os autores (citados nos respectivos textos).

Lisboa, 2013

ISBN: 978-989-97732-4-0

Publicação eletrónica disponível em

<http://www.caravelas.com.pt/atas.html>

**Linha de Investigação “Estudos Luso-Brasileiros” &
Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM)
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa**

**Grupo de Pesquisa “Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais”
Universidade Federal de Pelotas**

Congresso Internacional **“A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico”**

Coordenação Geral:

David Cranmer (CESEM, UNL)

Comissão Coordenadora:

Alberto Pacheco (CESEM, UNL),

Ana Maria Liberal (CESEM, UNL),

David Cranmer (CESEM, UNL),

Luiz Guilherme Goldberg (Conservatório de Música, UFPel),

Mário Trilha (CESEM, UNL)

Conselho Científico:

Alberto Pacheco, Ana Maria Liberal, António Jorge Marques, Carlos Alberto Figueiredo, Cristina Fernandes, David Cranmer, Diósnio Machado Neto, Giorgio Monari, Luísa Cymbron, Luiz Guilherme Goldberg, Mário Trilha, Paulo Castagna, Paulo Esteireiro, Ricardo Bernardes, Rosana Marreco Brescia

Conferencistas Convidados:

Manuel Carlos de Brito (Universidade Nova de Lisboa), Ricardo Tachuchian (UNIRIO), Zak Ozmo (Diretor de L'Avventura London)

Produção:

Alberto Pacheco, Mário Trilha

Arte Gráfica:

Rodrigo Teodoro de Paula

Assistência durante o Congresso:

Francisco Pessoa, Júlia Durand, Patrícia Lopes, Samuel Martins

Apoio:



Realização:



ÍNDICE

Apresentação	1
Programa Geral	5
Concertos	17
Programa	18
Vídeos	22
Painéis	29
Comunicações	37
A questão terminológica no museu de instrumentos musicais em língua portuguesa <i>Adriana Olinto Ballesté</i>	39
A execução moderna de repertório ocasional: alguns exemplos e desafios <i>Alberto José Vieira Pacheco</i>	57
Banda de música Luís de Camões e a disciplina de Foucault	58
<i>Alexandre José de Abreu</i>	
Os métodos de solfejo de Luís Álvares Pinto: uma análise comparada da Arte de solfejar e Muzico e moderno systema para solfejar <i>Alexandre Cerqueira de Oliveira Röhl</i>	67
Entre teatros e salões, soam canções: árias de óperas e modinhas	90
em Vila Boa de Goiás e Pirenópolis – GO. (Século XIX até a década de 1930) <i>Ana Guiomar Rêgo Souza</i>	
Miguel Ângelo Pereira, “organista particular da Capela de..... S. M. o Imperador do Brasil” <i>Ana Maria Liberal</i>	112

A referência da cultura portuguesa nos teatros de Goiás	123
<i>Andrea Luísa Teixeira</i>	
Manuel de Araújo Porto-alegre e Marcos Portugal: caminhos	124
cruzados no espaço luso-brasileiro	
<i>António Jorge Marques</i>	
Reconstituição da ópera Belisário a partir dos manuscritos de	145
Vila Viçosa	
<i>Benjamin Prestes</i>	
Problemas estruturais nas fontes que transmitem o repertório	146
sacro e religioso brasileiro dos séculos XVIII e XIX e seus reflexos nas questões editoriais	
<i>Carlos Alberto Figueiredo</i>	
A criação do Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro e a construção de uma identidade brasileira para o ensino de Música	160
<i>Caroline Caregnato</i>	
Un Réquiem por las víctimas del fascismo. Sentido de lo sagrado,	161
tradiciones campesinas, religión laica de la democracia	
De Lopes-Graça hacia Brasil	
<i>Cosimo Colazzo</i>	
A viagem da música religiosa nos navios de carreira para o Brasil (séc. XVI e XVII)	190
<i>Cristina Maria de Carvalho Cota</i>	
As últimas sonoridades do Absolutismo monárquico: a actividade musical na Patriarcal de Lisboa entre 1807 e 1834	212
<i>Cristina Fernandes</i>	
A noção de “ópera portuguesa” no espaço luso-brasileiro: designações e tipologias	213
<i>David Cranmer</i>	
O primeiro movimento do quarteto de cordas nº. 3 de Heitor Villa-Lobos: aproximações estilísticas com o período clássico	225
<i>Denise Hiromi Aoki</i>	

A música no espaço luso-brasileiro na visão de Manuel de Araújo Porto Alegre: o Nativismo Romântico definindo a música brasileira pela expressão espontânea da cultura popular <i>Diósnio Machado Neto</i>	261
Antônio os Santos Cunha: comparação de fragmentos musicais <i>Edilson Rocha</i>	278
Ruy Coelho e o Brasil: as viagens de 1919 e 1922 <i>Edward Luiz Ayres d'Abreu</i>	290
Representações musicais do velho mundo nos relatos de viagens pelo Brasil dos séculos XVI a XIX <i>Elisa Maria Maia da Silva Lessa</i>	291
Sinfonia em Quatro Movimentos by Danilo Guanais: An analytical study of their armorial aesthetic language <i>André Luiz Muniz de Oliveira</i> <i>Erickinson Bezerra de Lima</i>	309
Clarinetistas Portugueses no Brasil do Século XIX: sua influência na consolidação do uso profissional e do ensino da clarineta no Brasil <i>Fernando José Silveira</i>	320
A modernização da actividade concertística no século XIX: as tournées ibero-americanas de Sigismund Thalberg <i>Francesco Esposito</i>	330
Heitor Villa-Lobos e os Tupinambás: Nacionalismo, Modernismo e Pós-modernismo em dois <i>Canide ioune – Sabath</i> <i>Giorgio Monari</i>	331
O acompanhamento segundo o <i>Compendio Musico</i> ou <i>Arte Abreviada</i> (1751), de Manoel de Moraes Pedroso <i>Gustavo Angelo Dias</i>	347
Estudo de instrumentação comparada das fontes musicais do arquivo da Banda da Polícia Militar do Ceará (1897-1932) <i>Inez Beatriz de Castro Martins</i>	362
Tomás Borba e Heitor Villa-Lobos: educação musical e modernidade nas duas margens do oceano <i>Inês de Almeida Rocha</i>	383

De partida para o Brasil – a realidade musico-teatral lisboeta oitocentista em tempos de emigração <i>Isabel Novais Gonçalves</i>	401
O paradigma da obra de Pietro Metastásio na Oratória em Portugal do sec. XVIII <i>Iskrena Yordanova</i>	402
Três peças para trombone e piano de José Alberto Kaplan: aspectos técnicos e interpretativos <i>Klênio Jonessy de Medeiros Barros</i> <i>Tarcísio Gomes Filho</i>	403
João e Maria: uma análise do processo criativo de tradução <i>Lúcia de Vasconcelos</i> <i>Adriana Kayama</i>	421
Imagens de Carlos Gomes e sua obra na decoração artística do Teatro Amazonas <i>Luciane Páscoa</i>	422
Instrumentos de percussão dos grupos folclóricos açorianos de Santa Catarina: classificação organológica e elaboração de material didático <i>Luciano da Silva Candemil</i> <i>Rodrigo Gudin Paiva</i>	438
A recepção dos concertos sinfónicos dirigidos por David de Sousa no Teatro Politeama em Lisboa (1913-1918) <i>Luís Miguel Santos</i>	482
Francisco de Sá Noronha (1820-1881): perfil de um músico português entre as duas margens do Atlântico <i>Luísa Cymbron</i>	483
Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846) <i>Luiz Costa-Lima Neto</i>	484
Artêmis: psicanálise na Belle-Epoque musical brasileira <i>Luiz Guilherme Duro Goldberg</i>	532
O uso da canção folclórica luso-brasileira na pedagogia do piano em grupo <i>Luiz Néri Pfützenreuter</i>	541

Revelando segredos da Abertura em Ré, do Pe. José Maurício	542
<i>Lutero Rodrigues</i>	
Do lundu canção dos salões portugueses ao lundu canção	558
dos cenários carioca e goiano do séc. XIX: a trajetória híbrida de uma matriz cultural <i>Magda de Miranda Clímaco</i>	
Tradições portuguesas na música de Heitor Villa-Lobos	574
<i>Manoel Aranha Corrêa do Lago</i>	
A divisão das escalas: estudo de caso do Machete	590
<i>Manuel Morais</i>	
Origens Portuguesas da Violaria Carioca	591
<i>Marcia Tabora</i>	
Restaurar e interpretar Guerras do Alecrim e Mangerona (1737),	608
Mangerona (1737), ópera de Antonio Teixeira (1707-1774) e Antonio José da Silva (1705-1739) <i>Márcio Páscoa</i>	
Simão Fernandes Coutinho: um mestre organeiro galego	623
<i>Marco Brescia</i>	
A oficina da Poesia – Modinha e poesia no contexto	625
do entretenimento doméstico <i>Marcos Magalhães</i>	
Mulheres em bandas de música: uma interlocução entre	639
Brasil e Portugal <i>Marcos Moreira</i> <i>Alexandre Andrade</i>	
A opereta com texto em português no contexto luso-brasileiro:	651
o caso do Teatro da Trindade <i>Maria José Artiaga</i>	
A obra musical de João Pedro Oliveira – uma perspectiva	663
de evolução técnica, estilística, estética e musical <i>Maria do Rosário da Silva Santana</i> <i>Helena Maria da Silva Santana</i>	

Cantares para versos de Fernando Pessoa	686
de Estércio Marquez Cunha <i>Marina Machado Gonçalves</i> <i>Adriana Giarola Kayama</i> <i>Maria José Carrasqueira Dias de Moraes</i>	
Solfejos de Acompanhar. José Joaquim dos Santos	700
<i>Mário Marques Trilha</i>	
O decoro musical no universo litúrgico luso-brasileiro:	723
um estudo de caso das intersecções de canto solo no repertório da primeira metade do séc. XVIII <i>Mítia d’Acol</i> <i>Diósnio Machado Neto</i>	
Retórica e Partimento na música sacra de André da Silva	741
Gomes <i>Ozório Bimbato Pereira Christovam</i> <i>Diósnio Machado Neto</i>	
Projeto de banco de dados para pesquisas musicológicas em	757
periódicos: um estudo de caso para os jornais da cidade de Rio Grande <i>Pablo Palácios</i>	
Danças no Espaço Atlântico (1821-1930):	776
o caso da Ilha da Madeira <i>Paulo Esteireiro</i>	
Gastão Fausto da Câmara Coutinho:	777
Pensando a ópera, entre polêmicas e poéticas <i>Paulo M. Kühl</i>	
O ensino do Contraponto de André da Silva Gomes:	801
uma visita a Portugal <i>Rafael Registro Ramos</i>	
Música no Teatro do Poder: a Aclamação de D. Maria I em 1777 ...	819
<i>Ricardo Bernardes</i>	
Missa de São Sebastião de Heitor Villa-Lobos, referências	839
do cantochão ao candomblé <i>Roberto Votta</i>	
Giuseppe Ottavio Pitoni “Maestro di Maestri”, representante	840
da música litúrgica no contexto europeu e sua influencia na	

música luso-brasileira

Robson Dias

A introdução da Sacabuxa em Solo Brasileiro	841
<i>Rodrigo Santos</i>	
As Matinas de Semana Santa de David Peres e Antonio Galassi	842
presentes no Acervo da Sé de Braga - Portugal	
<i>Rodrigo Teodoro de Paula</i>	
O Real Teatro de São João (1813): representação e poder na velha	843
cidade de São Sebastião	
<i>Rosana Marreco Brescia</i>	
A música em manchete: tipologias jornalísticas	844
<i>Ruthe Zoboli Pocebon</i>	
<i>Luiz Guilherme Goldberg</i>	
Proposta de edição crítica e análise de Gli Eroi Spartani de	860
Antonio Leal Moreira (1758-1819)	
<i>Silvia R. de Souza Lima</i>	
A música da Semana Santa de São João del-Rei e de Braga:	861
influências e trajetórias recíprocas	
<i>Suely Campos Franco</i>	
Entre teatros e salões, soam canções - Rio de Janeiro e Lisboa	876
(1860 -1930)	
<i>Vanda Bellard Freire</i>	
<i>Ângela Celis H. Portela</i>	
As contribuições da análise rítmico-prosódica para a	899
Interpretação da linha melódica em uma canção	
estrófica luso-brasileira	
<i>Wladimir Mattos</i>	

Un Réquiem por las víctimas del fascismo. Sentido de lo sagrado, tradiciones campesinas, religión laica de la democracia.

De Lopes-Graça hacia Brasil

Cosimo Colazzo

Conservatory of Music “F.A. Bonporti” - Trento (Italy)

CESEM Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical Universidade Nova
Lisboa (Portugal)

info@cosimocolazzo.it

Resumen

Cuando se tratará de erigir un monumento musical a las víctimas del fascismo, después de la Revolución de los Claveles, Lopes-Graça utilizará el rito reconocido de la Misa en latín, cruzándolo con una lectura del mundo contemporáneo. Por esta razón, en el *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal* (1979), las pronunciaciones de lo sagrado se acoplan con los lenguajes post-tonales.

Con respecto a estos contenidos, de un laicismo que sigue una orientación histórica y antropológica, se ha determinado una relación entre el contenido del pensamiento artístico y político de Lopes-Graça, hacia Brasil, hacia un grupo de compositores, músicos e intelectuales, que, en los años 50, sentía la necesidad de un contacto con las identidades populares, en las peculiaridades de la historia de Brasil.

En el contexto de una forma diferente de sentir el laicismo y el compromiso político, es importante la polémica que surge en Brasil, contra los defensores de la música dodecafónica, del serialismo. Se afirma la idea que el serialismo representa la opción de un internacionalismo, de una globalización, de una mitología del progreso y del desarrollo, que provoca la dispersión de un compromiso necesario, sobre todo en dimensión post-colonial, para estudiar e investigar el asunto de la identidad local, como construcción histórica.

Palabras Clave: Lopes-Graça; democracia; Brasil.

A Requiem for the victims of fascism. Sense of sacred, peasant traditions, secular religion of democracy. From Lopes-Graça to Brazil.

Abstract After the Carnation Revolution, when Lopes-Graça builds a musical monument in favour of the victims of fascism, he uses the Latin Mass in a contemporary way. In the *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal* (1979) the sacred expressions are grafted with post-tonal languages.

This vision of Lopes-Graça, of a historical and anthropological perspective in laicism, influences a strict relationship with a group of intellectuals in Brazil. In the 50's their aim was to tend to a contact with popular identity in the peculiarities of the Brazilian history.

Inside a different way of feeling toward secularism and political engagement acquires a polemical approach importance in Brazil against the proponents of the twelve-tone music. Following this idea the serialism may convey to an international globalism and mythology in progress and

development. In post-colonial dimension, an engagement is necessary: to study and investigate an historically local built identity.

Keywords: Lopes-Graça; democracy; Brazil.

MILITANCIA ARTÍSTICA Y POLÍTICA

Fernando Lopes-Graça (1906-1994) es joven, proyectado con todas sus energías hacia los estudios y la composición, cuando la política en Portugal se endurece, a partir de 1926, en sentido autoritario. El siente fortalecerse decididamente, junto con la vocación por la música y la cultura, también su sentimiento político. En su ciudad natal, Tomar, se propone como un opositor de los más belicosos⁸⁷.

Desde el punto de vista cultural tiende a cuestionar las posiciones oficiales del nacionalismo musical. Un representante importante de esta cultura es Viana da Mota (1868-1948), con quien Lopes-Graça se perfeccionará para el piano. Su música tiende a incorporar algunos caracteres de la música popular, como color local, en estructuras de lenguaje que son las del sinfonismo y de la música instrumental de raíz alemán. Discute Lopes-Graça:

[...] o nacionalismo musical de Viana da Mota sofreu [...] de uma contradição que lhe diminuiu o alcance estético e, digamos, pedagogicamente propulsivo: a contradição entre a matéria e a linguagem, aquela extraída do nosso fundo musical popular, esta continuando subsidiária de uma sintaxe tradicional - mais especificamente: de uma linguagem harmónica de raiz germânica (LOPES GRAÇA, s.d., p. 252)⁸⁸.

⁸⁷ Con respecto a las cuestiones del compromiso político de Fernando Lopes-Graça, contra el régimen fascista portugués, de sus posiciones, de su papel en el contexto de la resistencia clandestina a través de sus actividades intelectuales, son esenciales los estudios de Mário VIEIRA DE CARVALHO (2006, 2011, 2012).

⁸⁸ Fernando Lopes-Graça, *A música portuguesa nas suas relações com a cultura nacional*, en LOPES GRAÇA, s.d., p. 243-255. Sobre las consideraciones de Lopes-Graça relativas a Viana da Mota, véase también : Fernando Lopes-Graça, *Viana da Mota. Subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor*, en LOPES GRAÇA, 1984, p. 9-94.

Se trata, en este sentido, de un nacionalismo citatorio, que no encuentra el desarrollo de una definición morfológica específica y psicológica - como diría Lopes-Graça - que pueda referirse propiamente a la cultura nacional portuguesa.

[...] o problema [...] não reside e, ‘harmonizar’ mais ou menos segundo o natural, a canção popular, mas sim em descobrir-lhe as suas virtualidades artísticas e, no caso especial da ‘musica portuguesa’, descobrir-lhe e estudar-lhe as suas virtualidades psicológicas e morfológicas, como possíveis informadoras de uma linguagem musical autónoma, individualizada, que não possuímos (LOPES GRAÇA, 1989, p. 142)⁸⁹.

En el siglo XIX, las mentes y las intelectualidades artísticas más advertidas buscaban el contacto con el mundo popular, como depósito rico de imágenes, emociones, sentimientos, en su autenticidad original, todavía no reducida a un orden.

Lo que Lopes-Graça cuestiona es que este contacto, por como se experimenta, no cambia el código: lo mueve, lo anima de nuevos colores, pero no lo reconstituye en profundidad. Por esta razón, Lopes-Graça, que plantea su propia investigación y su propio lenguaje hacia la experimentación post-tonal, lo rechaza.

Las primeras obras de Lopes-Graça están animadas por la necesidad de estar en contacto con las puntas de la investigación avanzada, como se van individuando en toda Europa⁹⁰.

⁸⁹ Fernando Lopes-Graça, *Sobre a canção popular portuguesa e o seu tratamento erudito*, en LOPES GRAÇA, 1989, p. 135-144.

⁹⁰ Véase, por ejemplo, *Preludio, Cena e Danza* para dos pianos, una obra del 1929, que revisa muchos años más tarde. Es una obra que se destaca por su originalidad. El *Preludio* con su andamio absolutamente geométrico, que se mueve por traslaciones de estructuras acordales, sobre todo tríadas aumentadas y acordes de séptima mayor a través de andamios muy abstractos y con figuraciones neutras y secadas en dibujos de arpegio. La *Cena*, también ella está llena del sentido de la disonancia proyectada por el material, en sus aspectos objetivos, fuera de evasiones románticas. Y la *Danza*, llena de ritmo perfectamente perfilado, y aquí también, de la disonancia-ruido, como sucede, por ejemplo, con la evidencia de aglomerados muy graves, apretados en mini-cluster, que se desplazan, y luego tratados como objetos en sí.

Lopes-Graça es también – desde joven - un comunista. Liga su batalla contra el nacionalismo tradicional, de raíz burguesa, a la lucha política. Lo nuevo que persigue en el espacio de compromiso estético tiene que ver también con la política. Poner en crisis el lenguaje tonal significa discutir radicalmente un mundo establecido de valores, un mundo de relaciones en el sistema de la producción musical, del espectáculo y del público.

UN NACIONALISMO ESENCIAL Y POST-TONAL

En 1937, después de una detención durada varios meses (a partir de agosto del 1936), Lopes-Graça deja su Portugal. De hecho, se va en exilio a París. Aquí entra en contacto con los ambientes intelectuales y políticos vinculados a la izquierda, al Partido Comunista y al Frente Popular francés. La capital le da la oportunidad de vivir un ambiente muy férvido de actividad artística y musical. Conoce Béla Bartók, quien, con su música, le inspira la posibilidad de una forma diferente del nacionalismo musical, no reaccionaria, sino revolucionaria (VIEIRA DE CARVALHO, 2006, p. 147-150).

Bartók es un autor crítico y constructivo, lúcido y racional, y en conjunto capaz de una comunicación inmediata, convincente. Además, Bartók muestra cómo el arte pueda estar en contacto con el mundo popular sin reducirlo a cliché, colocándose fuera de la cultura tonal y exaltando su propio impulso hacia los nuevos lenguajes (LOPES GRAÇA, s.d., 231-235)⁹¹.

En París se vuelve importante también el estímulo derivado de la cantante Lucie Devinsky, que aquí conoce, y que en su repertorio vocal tiene varias obras de cámara inspiradas en el patrimonio popular. Ella pidió a Lopes-Graça de trabajar compositivamente sobre canciones populares portuguesas. A partir de este estímulo empieza una obra importante que concluirá unos años más tarde,

⁹¹ Fernando Lopes-Graça, *A arte de Béla Bartók*, en LOPES GRAÇA, s.d., p. 231-235.

en 1942, las *24 Canções Populares Portuguesas* (primera serie) para voz y piano (LOPES GRAÇA, 1989, p.138-139).

El conocimiento profundo de Bartók, el contacto con la Devinsky, y el estudio de los repertorios portugueses recogidos por Rodney Gallop y Kurt Schindler, lo llevan a probar su lenguaje artístico en el contacto con el repertorio popular.

El interés que mueve a Lopes-Graça en la dirección de la canción popular es de tipo estético:

não fiz, nem pretendi fazer, trabalho de folclorista: procurei fazer obra de compositor, para o que me servi do material já recolhido e compendiado pelos especialistas (LOPES GRAÇA, 1989, p. 39-40).

Se alimenta, sin embargo, de la idea, también política, de un nacionalismo diferente, que él define esencial (LOPES GRAÇA, 1942, p. 74-90), porque se presenta liberado de la retórica del régimen.

Para Lopes-Graça, hay que descubrir los repertorios populares en su raíz más arcaica y originaria. Por esta razón hay que elegir el Portugal rural y marginal.

A canção popular portuguesa [...] é realmente a crónica viva e expressiva da vida do povo português - quer dizer: da vida rústica do povo português, visto que por canção popular portuguesa se deve entender, antes da mais nada, e acima de todo, a nossa canção rústica. Come efeito, só as populações dos campos, serras, lugares e aldeias de Portugal são depositárias de um tesouro inexaurível de melodias, que na sua pureza, na sua frescura, na sua autenticidade étnica, na variedade e naturalidade das suas formas, nas suas surpreendentes características estéticas, enfim [...] têm jus a ser consideradas como espelhando inequivocamente a nossa psique (LOPES GRAÇA, 1991, p. 21).

La canción popular campesina del Portugal sabe ponernos en contacto con estructuras culturales que han sido presionadas y marginadas por el mundo burgués. El Portugal y el nacionalismo de postal (LOPES GRAÇA, 1989, p. 138), apreciado por el público burgués, es, musicalmente, el de cierta música popular domesticada, que ofrece una pintoresca imagen de las distintas regiones de Portugal (LOPES GRAÇA, 1991, p. 20-21). O tiene que ver con el fado, que musicalmente es pobre y reducido a unas pocas fórmulas banales: una producción propiamente urbana, ahora alterada por la intervención de la música ligera, del mercado del disco, de la radio, que transmite la música comercial.

Não é na cidade que o iremos encontrar, não. A canção urbana é pobre e incaracterística, banal e incolor, sem força sugestiva nem originalidade de contornos. Ou é o execrando fado, produto de corrupção da sensibilidade artística e moral, quando não industria organizada e altamente lucrativa, como se verifica hoje em dia, ou è a banal copla revisteira, a insulsa marcha bairrista, a desengraçada cançoneta radiofónica (LOPES GRAÇA, 1991, p. 23).⁹²

Lopes-Graça se acerca al repertorio popular campesino como compositor, no como un etnomusicólogo. No tiene la intención de averiguar la versión auténtica y original de una canción. Considera esta afirmación ilusoria. No existe el original popular de una canción, sino una práctica que está determinada históricamente y ve la aparición de diferentes versiones de un mismo origen. Por lo que es importante entrar en relación con el repertorio popular integralmente, con su propio gusto estético, para elegir aquellas canciones que se muestran significativas desde el punto de vista expresivo y de las formas.

Não sendo folclorista, não me interessou saber qual seria a 'versão autentica' das canções - coisa que, aliás, me parece absolutamente mítica e paradoxal: se a canção é, de facto, popular, todas as suas versões são autenticas, como documento folclórico: sob o

⁹² Véase también: Fernando Lopes-Graça, *Variações sobre o fado*, en LOPES GRAÇA, 1978, p. 221-228; Fernando Lopes Graça *O fado*, en LOPES GRAÇA, 1974, p. 55-61.

ponto de vista estético é que podem ser umas preferíveis às outras -, mas, neste caso, estimo logo em face de um critério seletivo, que è já, propriamente, do domínio artístico, e não folclórico. È pois natural, que, em presença de varias versões da mesma canção, eu não inquirisse de saber qual era a ‘mais autêntica’ (!!), mas sim qual era a mais bela, qual era a que maiores possibilidades de tratamento oferecia, para as explorar sem atraçoar, sem alterar o seu carácter primitivo, aquilo a que eu chamo a pureza e a identidade da canção, apresente-se esta na sua primeira (?) o una sua milésima (?) versão (LOPES GRAÇA, 1989, p. 139).

En cuanto a la música, la canción popular puede hablar al compositor que hace investigación avanzada, ya que ella puede expresarse en estructuras tonales muy simplificadas y reducidas, o incluso a través de estructuras que están más allá del mundo de la tonalidad, hacia la modalidad y hacia sistemas más primitivos, como los pentatónicos. Puede exponer otras estructuras rítmicas, y seguir otras formas de concebir y expresar la entonación y el canto.

Como compositor, vim a concluir que o tratamento artístico da canção popular portuguesa é perfeitamente compatível com todos os recursos e conquistas da moderna técnica e gramática musicais; e direi mesmo que só aplicando-lhe, com o devido discernimento, está bem de ver, esses recursos e conquistas, è que ela se poderá valorizar completamente (LOPES GRAÇA, 1989, p. 140).

Las canciones populares elegidas son, en su mayoría, monofónicas o expresan estructuras polifónicas muy simplificadas. En el caso de las directrices tonales son muy simples, en la relación reiterada tónica-dominante (LOPES GRAÇA, 1989, p. 140). Al nivel de la armonización, o de la elaboración compositiva más ampliada, se pueden introducir, según Lopes-Graça, operaciones compositivas que tienden a extender el original hacia nuevas posibilidades. Es como si el compositor observara el original en latencias que le son propias, y las revelara compositivamente por medio de sus elecciones. He aquí, pues, que la armonía se espesa, adquiere armonías por cuartas y quintas. O, ciertos acordes tonales se alimentan de disonancias a través de la adopción de

apoyaturas que permanecen en sí mismas, sin resolución. O se introducen pedales internos, líneas de obstinado (LOPES GRAÇA, 1989, p. 140).

Las canciones que tienen que ver con el sistema sonoro modal entran en contacto con una dimensión de la investigación que hace tiempo la composición está practicando y sondeando, la de la modalidad, que puede derivar del conocimiento del folclore o de sugerencias que pueden venir de la recuperación de la música antigua, antecedente con respecto a la tonalidad. Emergen, de esta manera, modalidades arcaicas, que pueden inspirar a una escritura libre de la retórica tonal, que apoya estructuras post-tonales. Incluso algunas melodías populares arcaicas, pentatónicas, resultan fértiles para producir una construcción de lenguaje post-tonal (LOPES GRAÇA, 1989, p. 141).

Muchos aspectos de la música popular se pueden integrar de forma productiva y coherentemente dentro de un universo artístico de tipo post-tonal, de acuerdo a las tendencias que persigue Lopes-Graça. Vieira DE CARVALHO (2006, p. 43) indica la investigación de la disonancia como anti-clímax, hacia el cual Lopes-Graça empuja el material popular, a través de estrategias de evitación de la norma tonal y la aceptación de una entonación y pronunciaciones de la original, que tiene una presentación no suave, sino tosca. Indica, además, las discrepancias rítmicas del original, que se incorporan como un material artísticamente útil, en el sentido de desplazamientos y asimetrías. Y así también algunos errores o imprecisiones de la prosodia, que pueden encontrar una recepción y una transformación en sentido artístico.

Al mismo tiempo, Lopes-Graça no deja de señalar que la canción popular no es belleza simple atada y colgada en sí misma, sino expresión colectiva, que transmite el sentido de la afiliación socio-comunitaria, también a través de este lenguaje. Participa del folclore, que es un capítulo esencial de la etnografía.

Será necessário lembrar, insistir, em que o folclore é, no fundo, um capítulo da etnografia, e, implicitamente, da antropologia, - portanto, um modo de conhecimento do homem nas suas

manifestações artísticas, literárias, e culturais tradicionais (além de outro), não sendo assim a canção popular senão um aspecto, na verdade dos mais ricos, sugestivos e reveladores, desse conhecimento? (LOPES GRAÇA, 1991, p. 20).

Se está enfrente de un mundo social, con sus funciones, creencias, su propia visión del trabajo, de la solidaridad, de la comunidad, de la diversidad, de la familia, de la relación entre los sexos, de la infancia, de la religión, del juego, de la fiesta, con respecto al cual la música juega un papel.

La cuestión de Lopes-Graça es cómo entrar, por lo tanto, en contacto con este mundo, integrarlo en su propio arte, sin explotarlo. Y al mismo tiempo, hacer que crezca en su investigación artística.

Para Vieira DE CARVALHO (2006, p. 139), Lopes-Graça ha adoptado, en la relación artística con la música popular, un “método crítico”, es decir, “una atitude de problematização, uma espécie de balanço entre identificação e distancia”.

Lopes-Graça aprecia ese mundo capaz de interactuar con su universo de investigaciones. La música moderna se libera de la idea de la música como símbolo que hace referencia a otro, que es constantemente un punto de fuga lejos, un sueño al cual el arte, con sus materiales, se refiere metafóricamente. La música moderna pone atención a sus materiales y trabaja con ellos. Se libera de las brumas del sueño sentimental. Es ágil y geométrica, está plantada en la tierra, actúa sobre los parámetros musicales, los analiza con mente clara, los estructura, los dota de un orden bien pensado.

Pode dizer-se que a música moderna possui uma feição nitidamente anti-romântica. Já de certo modo apontando no impressionismo, pelo seu amor do som, na matéria sonora em si [...], o anti-romantismo da música moderna vai-se afirmando posteriormente: [...] afeta mais ou menos toda a mentalidade musical contemporânea, per la sua reabilitação dos princípios construtivos e pela sua nova concepção do som, da matéria sonora.

Em contraposição a música do século passado, para a qual o som era um sinal ou símbolo, a música moderna reintegrou o som na sua realidade material, concreta, por assim nos exprimirmos. Para o Romantismo, o som era um meio, a música um pretexto, o compositor um medianeiro, um profeta, um inspirado. Para o modernismo o som é, antes de mais nada, um material, a música uma realidade em si mesma, o compositor um obreiro (LOPES GRAÇA, 1942, p. 92).

Lopes-Graça mira a la música popular como un mundo adulto, que sabe observarse e individuarse, también en sentido proyectual. La cultura popular anima sus repertorios de variantes y los hace evolucionar. La actitud de Lopes-Graça, como compositor, no es absolutamente paternalista. Él siente que puede entrar en una relación de diálogo con ese mundo, como compositor, y en términos de las investigaciones avanzadas que está produciendo.

Es una noción que hoy podemos decir muy avanzada, la del arte que se propone en una dimensión, en una capacidad, en una vocación intercultural.

Lopes-Graça introduce la posibilidad de ajustar la relación según dinámicas diferentes de la relación cientificista buscada de la etnología y de la etnomusicología modernas⁹³. Son dinámicas para las que se construye en la evolución de la experiencia, de ambos lados. Y no se lleva a una dimensión única y objetiva del conocimiento, pero propiamente a un camino de experiencia, que corresponde a ese observador y a ese objeto conocido. Se capitaliza así algo que puede ser comunicado también de manera más amplia, en la forma del ejemplo, que es otro de la verdad objetiva, y sin embargo, puede tener igualmente relevancia de conocimiento y servir socialmente⁹⁴.

⁹³ Lopes-Graça ha acompañado, a partir de los años 60, el etnomusicólogo y amigo Michel Giacometti en su trabajo de campo y en sus campañas de investigación, a través de una actividad de consulta musical sobre las transcripciones, históricas o elaboradas a partir de las grabaciones realizadas. En este caso, la contribución fue en la perspectiva del músico y de una experiencia, ya de algunas décadas, de estudio y conocimiento del material popular. Lopes-Graça ha asumido un papel de colaboración y consulta, no ha tomado una función de etnomusicólogo. La relación fue llena de resultados y dio lugar a la publicación de una colección de canciones populares ordenadas en referencia a los contextos funcionales de la sociedad campesina. Ver GIACOMETTI-LOPES GRAÇA, 1981.

⁹⁴ Los años 40 y 50 fueron años de gran creatividad, en este sentido. Tomemos, por ejemplo, la serie de las *Melodias rústicas portuguesas* para piano, o *Viagens na minha terra* o *Glosas*. Son

Hay, en Lopes-Graça, por lo tanto, una convergencia del compromiso artístico y del compromiso político hacia la posibilidad de un lenguaje nuevo, que sepa entrar en un diálogo sustantivo, incluso transformador, mutuamente transformador, con el mundo rural.

COMUNISTA HETERODOXO. LA ACUSACIÓN DE FORMALISMO

Lopes-Graça recuerda cómo, desde niño, en la casa de sus padres, asistía a discursos políticos, todos referidos a la Rusia, la cuna de la revolución, por la cual se esperaba la completa reconstitución del mundo. La Rusia soviética se convierte, para él, desde niño, como algo familiar, cercano, una patria esperada, querida, deseada (VIEIRA DE CARVALHO, 2006, p. 138).

Su compromiso fue constante, contra el régimen fascista, tanto en el perfil cultural, como político. Sufrió la prisión en dos momentos de su vida, la exclusión de los puestos de enseñanza, primero en ámbito público y después en dimensión privada, y siempre fue objeto de censura.

Su militancia en el Partido Comunista, sin embargo, en un período, en los años 50, se convirtió como problemática. Junto con otros activistas fue acusado de desviación con respecto a la línea del partido, por rechazar los dictados del realismo socialista, y por colaboraciones con grupos intelectuales heterodoxos.

La crisis se abre después del 1948, tras las tesis de Zdanov, sobre el arte, la literatura, la música. La consigna es aquella del realismo socialista, mientras hay que contrastar, como producto de las sociedades capitalistas, el formalismo del

continuas investigaciones que se desarrollan en este umbral, entre búsqueda de la identidad en el análisis de la canción popular portuguesa, y investigación compositiva, en una atención mutua, que sirve mucho al desarrollo del conocimiento y de la sensibilidad (COLAZZO, 2012, p. 24). En relación a la vasta producción compositiva de Lopes-Graça es útil la sistematización del catálogo de las obras iniciada por el compositor, y luego finalizada y publicada por PINTO DA SILVA (2009). El texto propone un mapa cronológico y segundo géneros y orgánicos de la producción de Lopes-Graça.

arte de vanguardia, encerrado en un aislamiento que cada vez lo hace más lejos de la gente.

El Congreso de los Compositores y Musicólogos Progresistas, que se celebró en Praga en mayo del 1948, fue un evento internacional de gran aclamación. Transmitió la apelación ideológica hacia los músicos militantes comunistas. Lopes-Graça estuvo presente. Así también otros músicos, con los que estaba en contacto, como, por ejemplo, el brasileño Claudio Santoro. A partir de entonces, quien milita en el partido, tendrá que tener en cuenta los dictámenes del realismo socialista, en la elaboración de lo que se ha determinado en el Congreso de Praga, que produjo un manifiesto de músicos progresistas, con precisas prescripciones, destinadas a evitar las tendencias subjetivistas en el arte, la investigación referida a sí misma, la separación del pueblo y de las tradiciones nacionales, la fractura del artista con respecto a su contexto social de referencia⁹⁵.

Es un paralelo sorprendente lo que concierne Lopes-Graça, con respecto a lo que ocurrió a Shostakovich⁹⁶. También Lopes-Graça sufrió la acusación de formalismo.

Lopes-Graça había empezado a colaborar con la revista *Ler*, que había sido fundada al final de los años 40, con la idea de reunir a un amplio espectro de ideas y culturas democráticas, en contraste con el régimen, que abarcaban un

⁹⁵ Las controversias y las separaciones se pueden encontrar en todas partes. En Francia, por ejemplo, Serge Nigg, compañero de Boulez en el Conservatorio de París, abandonó el método serial en la composición. Mientras LEIBOWITZ (1950, p. 184) lo criticó, señalando el objetivo principal de la investigación, como un antídoto contra las posiciones reaccionarias y conservadoras (CARROLL, 2002, p. 593). En referencia a nuestro análisis, es útil citar el caso de Nigg, porque en una correspondencia del brasileño Claudio Santoro en dirección de Lopes-Graça, Santoro cita el caso de Nigg, como de un compositor que ha tomado conciencia de la necesidad de una conversión, del formalismo hacia los nuevos asuntos de la música para el pueblo, de acuerdo con las normas establecidas por el Congreso de Praga. Diversas cartas que Santoro ha enviado a Lopes-Graça se recogen en el Fondo Lopes-Graça, custodiado por el Museo de la Música Portuguesa. Con respecto al caso de Nigg, ver: Santoro a Lopes-Graça, Fazenda Estado de São Paulo 24/XII/1949, MMP/FLG/cps-015-004.

⁹⁶ Shostakovich, como resultado de las disposiciones de la Unión Compositores, debe hacer una disculpa pública por su tendencia formalista, y durante un período limitará sus actividades sólo a la composición de música aplicada, mientras tendrá que abandonar la enseñanza a los Conservatorios de Leningrado y Moscú.

área extensa, de la izquierda comunista hasta posiciones más moderadas. La revista se nutre de la idea de un proceso abierto y no ideológico. Es una revista heterodoxa, que el Partido Comunista considera problemática, ya que ofrece la posibilidad de una relación de diálogo entre las diferentes culturas, diluyendo o excluyendo del horizonte el proyecto revolucionario en su radicalidad. Nace de una idea de Francisco Lyon de Castro, que en 1945 abandonó el Partido Comunista, y está dirigida por Fernando Piteira Santos, que había expulsado del Partido.

Lopes-Graça se convierte en un colaborador de *Ler*. Entre el 52 y el 54 recibe algunas críticas y demandas de alineación con la línea cultural del partido. Junto con Lopes-Graça, también Mário Dionísio e João José Cochofel, sus amigos muy cercanos, reciben presiones para abandonar la colaboración a *Ler*. Se rehúsan, y por esto se considerarán fuera del Partido. En la revista *Vertice*, que es la revista más cerca del Partido, en el número de agosto-septiembre 1954, aparece un artículo titulado "Cinco Notas sobre Forma e Conteúdo", firmado por Antonio VALE (1954), que critica los intelectuales y los artistas que han abandonado la línea del realismo socialista en el arte, es decir del arte comprometido, militante, para las masas, persiguiendo en cambio una idea formalista, que piensa el arte en sí mismo, como un ámbito separado de ejercicio intelectual. Lopes-Graça es citado como ejemplo de esto arte, que vive en la ilusión de sus propias especulaciones formales, considerándolas como un camino significativo hacia el futuro. Las corrientes modernas que conciben la idea de un arte "puro", que encuentra su culminación en el abstraccionismo, son conservadoras.

El ataque a Lopes-Graça, en este caso, viene de la dirección del Partido. De hecho, Antonio Vale es seudónimo de Álvaro Cunhal, legendario líder del Partido Comunista clandestino, que se encontraba en prisión desde 1949. El artículo lo describe como un modelo del formalismo en música, que necesariamente debe ser revisado. Lopes-Graça debe arrepentirse. La apelación es para un arte que debe ser simple, dejar elucubraciones anti-tonales, hacerse

comprensible, y renunciar, prácticamente, a toda voluntad autorial. Lo que se pone en crisis es propio el proyecto de Lopes-Graça, en su significado central⁹⁷.

Frente a la consolidación del canon del realismo socialista, la valoración de la experiencia moderna de la vanguardia se propone como problemática. La música nueva tiene un sentido, para Lopes-Graça, justo en su estar concentrada sobre los aspectos formales del lenguaje musical. Esto constituye un avance de la conciencia del lenguaje, de acuerdo con las adquisiciones culturales que se están produciendo en todos los campos del conocimiento. La ortodoxia del partido tiene dificultad a colocar también su idea por la cual un espacio de contacto con la música tradicional campesina se realiza propio a través de unos elementos que provienen de la experiencia de la música post-tonal.

Su modelo de diálogo intercultural con el pueblo campesino, en la clave de la música y del arte, es problemático, ya que no puede estar de acuerdo con una proyección exclusivamente ideológica de la intervención política. Apela, sin embargo, al espíritu crítico y a la disponibilidad a la flexibilidad, a la creatividad.

Tal como DE CARVALHO (2011, 185; 192) ha señalado correctamente, con Lopes-Graça, nos acercamos a otro y diferente sentido del compromiso intelectual, que tiene que ver con el perfil de intelectual, como ha sido diseñado por Antonio GRAMSCI (1977)⁹⁸.

Lopes-Graça tiene claro que el proceso revolucionario es complejo, y no corresponde simplemente al choque de los intereses materiales en la

⁹⁷ Más tarde la rotura será reparada y se reconocerá en artistas como Dionísio y Lopes-Graça un recurso, con su libertad de ideas y con su arte comprometido, en función del proyecto revolucionario. Lopes-Graça volverá a militar en el PC. Sólo después de la Revolución aprenderá que el artículo que lo ponía en cuestión era en realidad del Secretario del Partido Comunista Portugués, Álvaro Cunhal. Las relaciones, sin embargo, seguirán siendo respetuosas. El antiguo conflicto permanecerá confinado al clima de contraste político, que se vivía durante esos años, con las políticas estalinistas que se proyectaban hacia los partidos comunistas a nivel internacional, y los condicionaban en sus opciones y orientaciones. Álvaro CUNHAL (1996), durante su larga vida política, ha elaborado y ampliado su pensamiento político, frente a los temas del compromiso artístico y cultural, pero siguen siendo bastante ligado a las posiciones de la ortodoxia comunista.

⁹⁸ Antonio Gramsci, *Arte e cultura*, en GRAMSCI (1977).

contraposición de las clases. Contribuye mucho al éxito del proceso revolucionario, la posibilidad de constituirse como visión hegemónica y prevalente capaz de influir y persuadir. Se trata de penetrar en los mundos culturales, a través de algunas claves de acceso, que no pueden ser las de la ideología, sino otras, más sensibles. La ideología es pesada, aplasta a los objetos, siempre de la misma manera. Hay que observar, sin embargo, los actores sociales, comprenderlos en su perfil específico. De esta manera se puede entrar dentro de las dinámicas sociales y actuar críticamente, para visionar los componentes internos por muchos lados y en todos los aspectos, a fin de comprenderlos. Sólo así se puede activar, desde el interior, el sentido del cambio y de la participación concreta en el cambio.

No se puede prescindir de la lucha revolucionaria, pero en ella una tarea importante y esencial, de modo que se constituya un proyecto revolucionario dirigido y actuado sistemáticamente, se lleva a cabo, en la visión de Gramsci, por los intelectuales, que, teniendo en cuenta el objetivo que se persigue, saben cómo interactuar con las específicas situaciones, y poner en marcha un movimiento de agregación y consenso, que constituye tejido necesario para que el proceso revolucionario comience, tome forma, se consolide y logre el éxito.

RELACIONES HACIA BRASIL

Es en los años 50 que se colocan muchos intercambios con músicos e intelectuales en Brasil. Los temas de la confrontación tienen que ver tanto con las cuestiones políticas, como con las cuestiones artísticas, y por lo tanto con las urgencias que implican el sentido del compromiso intelectual (CASCUDO, 2000; 2003).

En Brasil, la investigación musical se ha orientado hacia la música dodecafónica, con el empuje de un músico de origen alemán, formado en la escuela de Hindemith y Scherchen, y que después se ha instalado en Brasil desde el 1937: Hans Koellreuter. Es un músico que está en contacto, por lo tanto, con las

investigaciones atonales. Él conoce en vivo la poética y la técnica de Schonberg, desde las obras atonales hasta el viraje dodecafónico. En el 1938 fue profesor en el Conservatorio de Río de Janeiro. Pronto asumió una gran influencia. Creó una verdadera escuela, dedicada al dodecafonismo y el pensamiento serial. Reunió a su alrededor un círculo de talentosos músicos brasileños, como Claudio Santoro, Guerra Peixe, Eunice Catunda, Edino Krieger, Camargo Guarnieri. El grupo se dio una forma de asociación con el nombre de “Música Viva”. Con este mismo nombre también nació una revista de compromiso intelectual, para debatir los temas de la investigación musical, del rejuvenecimiento de la cultura musical, del necesario diálogo y de la coordinación con las vanguardias internacionales.

Guerra Peixe, Santoro, Catunda son intelectuales alineados a la izquierda. A la fin de los años 40, el imperativo del realismo socialista, los pone en crisis. Santoro siempre se quejará de que todas las premisas del pasaje del 1948 y del Congreso de Praga ya estaban en su música anterior. No son algo que se ha tomado como una orden recibida de la jerarquía del partido. Proprio con Lopes-Graça tendrá que quejarse de que el viraje hacia la simplificación y el rechazo de la abstracción dodecafónica, ya se encuentran en trabajos anteriores⁹⁹. Y también es cierto que Guerra-Peixe en las obras atonales o dodecafónicas, introduce referencias a algo popular, ya antes, entonces, de la opción contra el serialismo, para una música que tenga en cuenta los contextos nacionales y sepa cómo interactuar con la dimensión étnica de la música en Brasil (ASSIS, 2007; 2010).

Sin embargo, la apelación a todos los artistas de tendencia política comunista, fue explosiva. La nueva generación de músicos siente que debe liberarse de lo que se practicaba antes, porque políticamente inactivo y por algunas evidentes fatales contradicciones.

¿Cuáles son las ideas avanzadas? La necesidad de buscar un núcleo nacional para la música brasileña, que se pueda encontrar en el mundo de la

⁹⁹ En estos términos Santoro se expresa en una carta que envía a Lopes-Graça de París. Santoro a Lopes-Graça, Paris 02/VIII/1948, MMP/FLG/cps-015-001.

música popular, con sus rasgos específicos, que se expresan principalmente en la concepción rítmica. La necesidad de simplificar las estructuras del lenguaje para encontrar un nivel de comunicación amplia con las masas. Esto va unido al rechazo del lenguaje dodecafónico, que, sin embargo, se elabora en un sentido abstracto. De hecho, este lenguaje es formalista, se resuelve sólo en los aspectos formales y técnicos de la construcción, a través de definiciones y normas de sistema, que tienden a ser creadas en contraste con el lenguaje común: rechazo de los intervalos de grado conjunto, rechazo de la repetición, y así sucesivamente. Luego existe la idea, que se debe rehusar con decisión, con la cultura de la dodecafonía y del serialismo, que la investigación artística tenga que desarrollarse prescindiendo del público: la vanguardia como misión heroica, casi contra el público, que no puede comprender.

Las consideraciones son muy pertinentes. Eunice CATUNDA (1952) en un artículo publicado en "Fundamentos"¹⁰⁰, pone de relieve las contradicciones del pensamiento serial.

Lopes-Graça viene considerado en esta controversia porque aparece, a partir de Brasil, como el camino trazado a seguir. En este sentido lo representa Guerra Peixe, que destaca en Lopes-Graça el sentido del nacionalismo, a realizarse de un modo nuevo, descubriendo los repertorios populares como mundos vitales, que transmiten sus propias estructuras y sus específicas visiones¹⁰¹.

En este sentido, estos repertorios tienen que ser incluidos en la obra de arte. A partir de Brasil no se percibe en todas sus implicaciones la articulación de la posición de Lopes-Graça, que es heterodoxa también con respecto al realismo socialista. Y así, de hecho, es vivida y denunciada, en patria, por parte de algunos dirigentes del partido, y por lo tanto de una porción importante del partido.

¹⁰⁰ Hoy legible también en KATER, 2001, p. 63-71.

¹⁰¹ Véase, en este sentido, la intensa correspondencia de Guerra Peixe dirigida a Lopes-Graça, disponible en el Fundo Lopes-Graça en el Museu de la Música Portuguesa.

En patria, en el período, entre los más difíciles de su vida, Lopes-Graça sufre una doble presión. Por parte del régimen recibe un endurecimiento de la censura, por lo que ahora sufre también la interdicción de la enseñanza de la música en instituciones privadas. Por parte del partido, recibe una apelación hacia la línea oficial del realismo socialista.

Por esta condición de dificultad, medita, tal como aparece en la correspondencia con Guerra Peixe, sobre la posibilidad de trasladarse en Brasil, para escapar de la presión casi insoportable de la dictadura. Tal vez cree que en ese país existan las condiciones para que sus razonamientos y sus prácticas, que conciernen la música popular como depósito de una posibilidad diferente del pensamiento, puedan obtener consenso y puedan llegar a ser un movimiento más amplio y culturalmente revolucionario.

Hay un interés evidente, en los interlocutores brasileños de Lopes-Graça, para los repertorios populares. Todos ellos son apasionados con la idea de profundizar el conocimiento de la música de un país tan vasto y abigarrado como Brasil.

Guerra Peixe tiene una larga correspondencia con Lopes-Graça. Inicialmente se centra en lo que está ocurriendo en la controversia entre los músicos, a los que pertenece, que tienen como objetivo de profundizar la posibilidad y los caracteres de una música arraigada en la cultura brasileña y en relación con el pueblo, y el ala de los modernistas dodecafónicos, que tiene su referencia en Kollreutter¹⁰². Lopes-Graça llega a ser uno de los modelos a seguir para los músicos brasileños ligados a la idea de una música nacional, arraigada en el folclore y para el pueblo. Guerra Peixe es despreciativo contra su antiguo maestro¹⁰³, que denuncia también por un plagio que cree de poder documentar, con respecto a cuanto Lopes-Graça trata en su libro *Música e músicos modernos* (LOPES GRAÇA, 1986).

¹⁰² Guerra Peixe a Lopes-Graça, Recife 9/X/1951. MMP/FLG/cpg-052-003.

¹⁰³ Guerra Peixe a Lopes-Graça, Recife 15/IX/1952. MMP/FLG/cpg-052-005.

La correspondencia, que tiene una cierta continuidad durante más de dos décadas, desde el 1947, trata de cuestiones relativas a la composición. Guerra Peixe actualiza el compositor portugués, que admira como modelo, acerca de su nueva producción, que evidencia claramente su voluntad de un injerto estructural de caracteres de la música popular brasileña. A partir de aquí, por ejemplo, el uso extensivo de la percusión, que puede sorprender a un público europeo: ella, sin embargo, es paisaje sonoro conocido en Brasil, porque la escucha tiene familiaridad con cierta música popular donde se siente la fuerte influencia de los ritmos africanos nativos que impregnan la identidad musical brasileira, con el uso de un potente equipo de percusiones. El debate también se extiende a la situación cultural de Brasil, que, para Guerra Peixe, es muy incómoda. Se trata solo de cultura de importación, convencional, sin proyecto, para un público que se mantiene en la ignorancia¹⁰⁴.

Con el avance de la correspondencia, Guerra Peixe se quejará del hecho de que los antiguos solidarios, compositores como Santoro o Camargo Guarnieri, han optado por un compromiso con el poder para desarrollar su propia profesión. En cambio, él sigue rutas alternativas, trabajando en la radio, en el campo de la música de cine, produciendo discos¹⁰⁵.

Guerra Peixe también ofrece actualizaciones sobre sus actividades etnomusicológicas, que conciernen la música en varias regiones de Brasil, especialmente en el Noreste. El considera que la música brasileña tiene una doble raíz, fundamentalmente, una, muy antigua, de área ibérica, que se encuentra en muchas huellas que hacen referencia a un área amplia portugués y gallega, y otra que es de origen africana. El intercambio es importante sobre estas cuestiones, que afectan los tránsitos de la música portuguesa hacia la música brasileña¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Guerra Peixe a Lopes-Graça, São Paulo, 22/IV/1957. MMP/FLG/cpg -052-011.

¹⁰⁵ Guerra Peixe a Lopes-Graça, São Paulo, 28/V/1958, MMP/FLG/cpg -052-014.

¹⁰⁶ Guerra Peixe a Lopes-Graça, Recife 9/X/1951, MMP/FLG/cpg-052-003); São Paulo 1/XII/1953, MMP/FLG/cpg-052-007; São Paulo, 22 aprile 1957, MMP/FLG/cpg-052-011; São Paulo, 9/I/1958, MMP/FLG/cpg-052-012.

Lopes-Graça visitó Brasil, dando conferencias y conciertos, en 1958. El que fue fundamental para la realización del proyecto, que interesaba muchos músicos brasileños del grupo de los nacionalistas, fue Camargo Guarnieri. El era muy escuchado, en aquellos años, en el Ministerio de Educación. Fue interesado, por Camargo Guarnieri, el ministro Clovis Salgado, que apoyó el proyecto, de modo que Lopes-Graça, en el final del 1958, se fue a Brasil. Todos los gastos cubiertos, y un pago total de 100.000 cruzeiros. Buenas condiciones, por una serie de intervenciones. El proyecto consistió en sus conciertos y clases magistrales en Río de Janeiro, Sao Paulo, Bel Horizonte¹⁰⁷.

Camargo Guarnieri, en la polémica con Kollreutter, había publicado, en 1950, un texto, que había causado un gran revuelo entre los músicos, profesores, críticos y musicólogos, la *Carta Aberta aos Musicos y Críticos de Brasil*¹⁰⁸, donde es muy violenta la condena de la técnica dodecafónica, en favor de una música vinculada a las raíces nacionales de Brasil.

Lopes-Graça puede volver a Brasil en 1969, gracias a otro músico del grupo, Edino Krieger, que requiere su presencia en Río de Janeiro, para el festival de Guanabara. Krieger ya ha alertado a la TAP para su viaje. Lopes-Graça pide noticias más precisas con respecto al festival, que no conoce. Se tiene cuidado de explicar que, concluido el festival, que se extiende del 25 de mayo al 1 de junio, volverá inmediatamente en Portugal, ya que el 6 de junio está en marcha la

¹⁰⁷ Es interesante seguir la correspondencia de Camargo Guarnieri dirigida a Lopes-Graça. El proyecto del viaje de Lopes-Graça, que Camargo Guarnieri considera de gran importancia para los músicos brasileños, comenzó a madurar en 1957. Durante ese año y el siguiente se establecen las condiciones que permitan que el proyecto se materialice. Véase a este respecto las cartas de Camargo Guarnieri: São Paulo, 20/II/1957, MMP/FLG/cpg-048-001; São Paulo, 13/III/1957, MMP/FLG/cpg-048-002; São Paulo, 08/II/1958, MMP/FLG/cpg-048-003), São Paulo, 4/III/1958, MMP/FLG/cpg-048-004.

¹⁰⁸ La carta abierta de Guarnieri, escrita el 07/XI/1950, fue enviada inicialmente a destinatarios seleccionados, compositores, músicos, musicólogos, críticos, y luego se publicó en varios periódicos y revistas, como «Estado de São Paulo» y «Mundo Musical». Sobre las relaciones entre Koellreutter y Camargo Guarnieri, y la polarización del contraste cultural de las dos posiciones, ver PEAKS-LIVERO DE SOUZA (2011/2012).

primera ejecución en Lisboa, por Rostropovich, de su *Concerto de Câmara para violoncelo obrigado*¹⁰⁹.

Claudio Santoro es otro contacto brasileño de Lopes-Graça. Se desarrolla una correspondencia bastante regular a partir del 1948. Santoro explica la posición asumida también en referencia a las tesis del Congreso de Praga. Notifique Lopes-Graça que está profundizando su labor en la dirección de la simplificación, de la reducción de todos intelectualismos. En esta línea se produce una ruptura con respecto al sistema dodecafónico, que, en Brasil, significa contra Koellreutter. Se queja con Lopes-Graça, que es continuamente atacado. Si antes lo atacaban por su vanguardia, ahora por la nueva fase, que es considerada, por algunos críticos, como una subordinación a Moscú¹¹⁰.

La situación es complicada y problemática, refleja Santoro, porque Koellreutter introduce elementos de confusión y de ambigüedad. El sistema dodecafónico, para Koellreutter, es vanguardista y revolucionario, y encuentra puede integrarse con las ideas marxistas¹¹¹.

Koellreutter puede tener razón al creer que el formalismo no se refiere a una técnica en particular, sino a una actitud. Se puede ser formalistas utilizando el lenguaje dodecafónico, o también la tonalidad. Pero, para Santoro, es el momento de dar un salto, a través de una representación sonora y musical de lo que la clase del futuro, es decir la clase obrera, siente. El artista debe establecerse como la voz de esta clase. Se debe proponer la tarea de aquella obra progresiva, que esta nueva clase revolucionaria quiere. El proletariado es la clase del futuro, aunque en la actualidad sometida y dominada. Esta nueva clase trae consigo nuevas ideas, un nuevo modo de sentir. Es otro, algo radicalmente distinto de la clase burguesa¹¹².

¹⁰⁹ Lopes-Graça a Krieger, Parede, 30/IV/1969, MMP/FLG/N.I. 015-/1 (2).

¹¹⁰ Santoro a Lopes-Graça, Paris, 02/08/1948, MMP/FLG/cps-015-001.

¹¹¹ Santoro a Lopes-Graça, Fazenda Estado de São Paulo, 24/XII/1949 MMP/FLG/cps-015-003.

¹¹² Santoro a Lopes-Graça, Fazenda Estado de Sao Paulo, MMP/FLG/cps-015-004.

Para volver a los términos generales de la polémica, que en Brasil involucró dodecafonistas y nacionalistas, hay que subrayar la importancia de las cuestiones políticas que van a surgir. Los nacionalistas vinculan su opción al sentido de un activismo político, orientado fuertemente hacia la izquierda. A través de su trabajo, que llama la atención sobre las músicas étnicas de Brasil, sobre la necesidad de investigarlas y mantenerlas para no dispersarlas, sobre la importancia de hacer un injerto de ellas, en su propia actividad compositiva, que no debe ser pintoresco, sino estructurado, según el modelo que se encuentra en Lopes-Graça, existe la voluntad política para apoyar las clases bajas, las culturas marginales, los barrios, los pueblos indígenas torturados por el colonialismo.

Lopes-Graça, con su trabajo, exalta artísticamente el sentido de la tierra, de la simplicidad, del pensamiento cíclico, de la reducción de la retórica, del anti-clímax. No ha renunciado a un proyecto político de cambio, que también tendrá que involucrar el mundo rural, con el objetivo político de la revolución en sentido socialista y comunista. El mundo rural no puede ser simplemente el mundo mágico hacia el que dirigirse. El objetivo de la lucha política también implica ese mundo, que debe ser elevado a un nivel de conciencia, en pleno cumplimiento de lo que es, para promover la liberación social y la libertad.

Esto es el que en Lopes-Graça constituye una visión divergente del comunismo, separada del realismo socialista, dirigida, sin embargo, a un modelo de compromiso dinámico, que reduce mucho el condicionamiento de la ideología, y está cerca, entonces, a una declinación del compromiso intelectual en sentido gramsciano.

En Brasil, también, ve la posibilidad, quizás, de un contexto intelectual en el cual estas ideas puedan encontrar un mejor agarre.

REQUIEM PELAS VITIMAS DEL FASCISMO. UN RITUAL COLECTIVO Y SAGRADO

El proyecto cultivado de Lopes-Graça, de dejar Portugal para trasladarse a Brasil, decaerá. A principios de los años 60, cuando ciertos problemas que lo aquejaban quedan atrás, será también el momento de algunas cuentas, y sentirá fuerte el desaliento. Se sabe como la depresión, en el período, lo llevó próximo al suicidio. Incluso su música se vuelve diferente. Más directamente ataca el problema de la crisis y del dolor, proponiéndose en el sentido de la construcción máximamente abstracta, reducida a bases mínimas, de la articulación interválica que se proyecta generativamente, en diversas formas, en toda la composición.

A esta condición de la escritura se refiere Jorge PEIXINHO (2005), en su análisis de *O canto de amor e de morte* (1961), donde evidencia la trama de las constantes conexiones en la obra, debida a una matriz interválica de base, destacando así un pensamiento compositivo máximamente analítico, fuertemente constructivo. Peixinho propone, de este modo, un vínculo del arte de Lopes-Graça hacia las generaciones posteriores, de las que es parte, marcadas por la investigación de tipo serial. La traza analítica de Peixinho es relevante porque da representación de una fase de la producción de Lopes-Graça, al final de los años 50 y al principio de los años 60, cuando se intensifica el interés en un lenguaje que es capaz de penetrar los materiales en las constituciones y en las articulaciones internas, para activarlos en planos constructivos con un alto grado de abstracción.

Todo esto coincide con el proyecto de Lopes-Graça, siempre seguido, de una forma autónoma, críticamente liberada de los esquemas retóricos de la tradición. El discurso musical también sigue siendo muy sensible y musical. Como ha identificado VIERA DE CARVALHO (2006, p. 15; p. 20), un aspecto del lenguaje y de la poética de Lopes-Graça es de tender como a estados de suspensión del material, que se propone por sí mismo, en sus cualidades de materialidad y resonancia sonora.

Son una fuente de liberación y alivio adicional, ciertas divergencias improvisadoras de la forma, ciertas aberturas “a capriccio”, que son adicional motivo de plegadura o suspensión de la línea temporal. En esta disponibilidad al encanto de una materialidad sonora elaborada críticamente se encuentra el sentido de la composición de Lopes-Graça, sobre todo en su último período.

Después de la Revolución de los Claveles, que justamente lo celebra como uno de los Padres del nuevo Portugal, Lopes-Graça puede crear una obra para la que ya se había tomado notas, dibujado bocetos en los años 60: el *Requiem pelas vítimas del fascismo*. No una obra retrospectiva, entonces, sino una obra que ya se ha ido formando, mientras las víctimas estaban sufriendo, esas filas se formaban: se era testigos de nuevas entradas, pero, por desgracia, también se daban saludos extremos, a los compañeros que habían luchado a lo largo de toda la vida, que habían pasado una vida entera en la cárcel¹¹³.

Y aquel *Réquiem*, que es celebración en el vivo del sufrimiento, incluso si fue compuesto después de la Revolución, fue escrito por Lopes-Graça como un réquiem católico, en el canon de la Iglesia. No un réquiem secular.

¿Por qué? Porque, a pesar de ser ateo y de convicciones laicas, Lopes-Graça tenía la cultura y la inteligencia para comprender el sentido humano de la religión, el fundamento antropológico de la misma, y el sentido histórico de la religión católica en Portugal. Lo había aprendido al asistir a la música campesina y a lo religioso, lo místico, lo ritual en ella. Las canciones de las *romarias*, las hermosas melodías populares de inspiración sagrada saben decir el sentido de la visión religiosa popular, que constituye una abertura al mundo, una manera de tejer lingüísticamente y ritualmente, también a través de la música, la relación con la naturaleza, con el otro, con el Otro absoluto, con la comunidad.

¹¹³ Es el caso de Guilherme da Costa Carvalho, escritor, de quien Lopes-Graça pone en música algunos textos (*Duas canções* para voz e piano), que permanecerá en la cárcel durante treinta años (VIEIRA DE CARVALHO, 2006, 178-179).

Él siente que un Réquiem tiene que ser creado en los términos de lo sagrado, que sabe unir a todas las facciones, en cuanto tejido de base común a todos. Laicamente comprendiendo el sentido histórico de la religión, que activa identidad, crea tejido conectivo en la comunidad.

La música del dolor, por las víctimas del fascismo y contra las décadas del régimen, será una música que integra el canon católico, pero nada hará de litúrgico en sentido oficial. Será música integralmente de Lopes-Graça, austera del sentido de la reducción de toda retórica, de la formación que se produce a partir del análisis precisa del material.

En el *Introitus* todo se refiere a un núcleo interválico de base, que aparece en los perfiles melódicos, tanto en posición prominente, como en el contexto de la textura, compuesto de semitono y tercera menor. También la curvatura del perfil melódico es importante, favoreciendo un movimiento ondulante, de arriba y compensación descendiente. Los intervalos encuentran redefiniciones, sin embargo en el sentido de similitud con respecto al núcleo generativo: prevalece el grado conjunto (semitono o tono) junto a la tercera (mayor o menor). Son importantes, también, los horizontes definidos por largas pedales que constituyen un contexto entorno al cual se forma la articulación melódica y la integración contrapuntística de las partes.

Una misma sencillez y economía en el uso de los materiales se encuentra en la *Sequentia* del "Dies irae" y del "Tuba Mirum". Aquí, donde el texto habría podido empujar hacia subrayadas iracundas de la música, todo se mantiene en unos gestos precisos, no exorbitantes o exfoliados. Es una gestualidad que sabe contener el texto y sus proyecciones, y lo expresa en una forma y en una construcción, que significa también un Dios de la reconciliación, una proyección hacia el futuro. La súplica a Dios, que "conceda la paz", "Dona eis réquiem", asume tonos de ternura, introspección, de reducción radical de todo clamor, resolviéndose hacia el silencio.

El *Sanctus* presenta tonos de aclamación en el “Hosanna”, precedidos por arcos melódicos amplios con el “Pleni sunt coeli et terra gloria tua”. Pero el “Benedictus” es místico, recogido, íntimo, en la articulación de grado conjunto y tercera menor. Un análisis exhaustivo sabría probablemente encontrar las razones de unidad a lo largo de toda la obra, sobre la base de mínimas articulaciones interválicas y de las analogías que conciernen el gesto vocal, muy natural y sensible, también formado por una prosodia siempre muy controlada.

En el *Agnus Dei*, que sigue, el perfil de grados conjuntos y terceras sustancia constantemente el desarrollo de las melodías y los contrapuntos. Así también en el *Communio*.

El estilo de Lopes-Graça, en el *Requiem*, llama a su método de composición, por lo cual mínimas células de articulación de intervalos simples saben proyectarse en construcciones formales también amplias. Además, la forma sabe articularse, desde el punto de vista de la arquitectura, en algunas partes, que son como respiraciones que se abren al agotarse de zonas expresivas, dibujando no saltos, sino tránsitos. Se determina un sentido general, de una música que se expresa en su calidad de ser refinada, elaborada, filtrada, con el objetivo de ser no retórica y, al mismo tiempo, expresiva. Desde aquí cierta condición de encanto suspensivo, donde el material musical quiere mostrar su belleza inmanente. En Lopes-Graça encontramos el gusto por la materia musical autónoma, pero también la experiencia que esta belleza material tiene que ver con la belleza estética, en un estrecho vínculo mutuo, gobernado por el proceso compositivo. Su trabajo elaborativo activa redes de relaciones a través de procesos complejos, que pueden ser generativos de eventos o provenir de opciones sustractivas, que no menos crean forma o producen estados de equilibrio. Todo esto con el objetivo de irradiar, hacia la escucha, la cualidad inmanente del material sonoro.

Esta dimensión dialéctica, de escritura y escucha, está siempre presente en Lopes-Graça, y también determina un proceso compositivo, que, con el tiempo,

se ha convertido cada vez más preciso y eficaz, sensible y liberado de toda redundancia.

Ya lo había escrito en el 1940. La música debe ser entendida

não tanto na sua ciência como na sua essência, não tanto na sua técnica como na sua linguagem, não tanto nos seus processos como na sua mensagem (LOPES GRAÇA, 1978, p. 218).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, A.C. Compendo a cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na música dodecafônica de César Guerra Peixe. *Per Musi* (UFMG), online, v. 16, p. 33-41, 2007.

_____. César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944-1949). *Revista do Conservatório de Música (UFPel)*, online, v. 3, p. 58/79, 2010.

BISPO, A. (ed). Brasil-Europa 500 anos: música e visões. In *Actas do congresso internacional celebrado em Colónia, em Setembro de 1999*. Academia Brasil-Europa, Colonia, 2000.

CARROLL, M. Commitment or abrogation? Avant-garde music and Jean-Paul Sartre's idea of committed art. *Music & Letters*, 83/4, p. 590-606, 2002.

CASCUDO, T. Brasil como espelho, Brasil como argumento, Brasil como tópico: as relações de Fernando Lopes-Graça com a cultura portuguesa. In António Bispo (ed. 2000), p. 258-272, 2000.

_____. Fernando Lopes-Graça e os compositores brasileiros: a polémica 'dodecafonismo vs. nacionalismo' entre 1939 e 1954 numa perspectiva comparativa. In Manuela Tavares Ribeiro (ed. 2003), p. 269-284, 2003.

CATUNDA, E. Atonalismo, dodecafonía e musica nacional. *Fundamentos*, p. 31-33, 1952.

COLAZZO, C. Modernisme, avant-garde et traditions populaires. *Recherches artistiques et musicales en Espagne et au Portugal: la synthèse militante de Fernando Lopes-Graça*. In: N. Fourtané, M. Guiraud (cur.), p. 13-25, 2012.

CUNHAL, Á. A arte, o artista e a sociedade. *Caminho*: Lisboa, 1996.

FERREIRA, M.P. (cur.). Dez compositores portugueses. Percursos da escrita musical no século XX. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

FOURTANE, N., GUIRAUD, M. (cur.). Emprunts et transferts culturels : du monde luso-hispanophone vers l'Europe. Nancy: Editions Universitaires de Lorraine - Presse Universitaires de Nancy, 2012.

GIACOMETTI, M., LOPES-GRAÇA F. Cancioneiro popular português. Lisboa: Círculo de leitores, 1981.

GRAMSCI, A. Quaderni dal carcere, ed. Valentino Gerratana. Torino: Einaudi, 1977.

KATER, C. Eunice Katunda musicista brasileira. Annablume: São Paulo, 2001.

LEIBOWITZ, R. (1950), L'Artiste e sa conscience. Esquisse d'une dialectique de la conscience artistique. Paris: L'Arche, 1950.

LOPES-GRAÇA F. Páginas escolhidas de crítica e estética musical, notas preambulares de João de Freitas Branco e João Gaspar Simões. Prelo. Lisboa: s.d.

_____. Introdução à música moderna. Lisboa: Cosmos, 1942.

_____. Um artista intervém. Cartas com alguma moral. Lisboa: Cosmos, 1974.

_____. Reflexões sobre a música. Lisboa: Cosmos, 1978.

_____. Opusculos (3). Lisboa: Caminho, 1984.

_____. A Música Portuguesa e os Seus Problemas I. Lisboa: Caminho, 1989.

_____. A canção popular portuguesa. Lisboa: Caminho, 1991.

PEIXINHO, J. O canto de Amor e de Morte. Introdução a um ensaio de interpretação morfológica. In M. P. Ferreira, p. 191-198, 2005.

PICCHI, A., LIVERO DE SOUZA, I.V. Koellreutter e Guarnieri: aproximações e afastamentos entre dois polos. Da Pesquisa (UDESC), online, 9, p. 366-379, 2011/2012.

PINTO DA SILVA, R. (cur.). Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes-Graça, iniciada pelo compositor, concluída e acrescentada com informação e documentação várias por Romeu Pinto da Silva. Lisboa: Caminho, 2009.

TAVARES RIBEIRO, M. (ed.). Portugal-Brasil: Uma visão Interdisciplinar do Século XX. In: Actas do Congresso Universidade de Coimbra, 2-5 de Abril de 2003. Coimbra: Quarteto, 2003.

VALE, A [Cunhal, Álvaro]. Cinco notas sobre forma e conteúdo. *Vértice*, Vol. XIV, p. 466-484, 1954.

VIEIRA DE CARVALHO, M. *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto: Campo das Letras, 2006.

_____. Between Political Engagement and Aesthetic Autonomy: Fernando Lopes-Graça's Dialectical Approach to Music and Politics. *Twentieth-century music*, 8, p. 175-202, 2011.

_____. Politics of Identity and Counter-Hegemony. Lopes-Graça and the Concept of 'National Music'. *Music & Politics*, 6/1, 2012. Article DOI: <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0006.104>

Cosimo Colazzo is Professor of Composition at the Conservatory of Trento (Italy), Faculty Member of Italian School of Middlebury College (U.S.A.), and member of CESEM, Universidade Nova de Lisboa.

He earned his degree in Piano at the Conservatory of Lecce (Italy), in Composition at the Conservatory of Roma (Italy), and Conducting at the Conservatory of Milano (Italy). He also holds a degree in Philosophy from the University of Lecce. After his specialization in composition with maestro Sciarrino (1985-88), he has attended the Ferienkurse in Darmstadt. He has taken classes on conducting with Pierre Boulez (Avignon, 1988) as well as with Peter Eötvös (Szombathely, 1988), and on composition with Luigi Nono (Avignon, 1989).

Colazzo is an appreciated composer and his works have been featured at various Festivals and they have been performed in Italy, Europe, United States, South America and Japan. Rai Trade, one of the most prestigious Italian venues of musical compositions, publishes his musical works. As a pianist, Colazzo has participated successfully to many competitions.

Normally, he performs piano recitals whose programs consist of his own works as well as those by less known masters of the 20th century. He is a contributor to musicological and philosophical journals, and has authored books and many essays dealing with issues of composition, contemporary creativity and the relationship between music and cinema. He has attended and read papers at many international conferences, more recently, amongst others, at the Université de Lorraine de Nancy, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade Nova de Lisboa.

From 2005 to 2011 he was director of the Trento Conservatory.