



**S**ONS DO  
CLÁSSICO  
NO 100º ANIVERSÁRIO  
DE MARIA AUGUSTA  
BARBOSA

J. M. Pedrosa Cardoso  
Margarida Lopes de Miranda  
COORDENAÇÃO

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
2012

Gil Miranda

Conservatory of Music – Oberlin College

## **EM BUSCA DO CONTEXTO – MARIA AUGUSTA BARBOSA E EDUARDO LIBÓRIO**

### **1. Meio ambiente**

A primeira notícia de que dispomos acerca da carreira musical de Maria Augusta Barbosa consta da certidão comprovativa de ter feito, em Julho de 1930, com dezoito anos, e como aluna externa, os exames do 1.º ano de Acústica, e 3.º ano do curso geral de Piano, obtendo em ambos vinte valores (Arquivo do Min. da Ed. Nacional, Conservatório, Proc.º 1562). Em Junho do ano seguinte, ainda como aluna externa, requeria matrícula cumulativa nas disciplinas de Acústica e História da Música (2.º ano); Piano (4.º, 5.º e 6.º anos do curso geral); e Harmonia (1.º, 2.º e 3.º anos), declarando que fora leccionada nelas, respectivamente, por Maria Ana Gomes Pereira, Artur Fernandes Fão, e Mário Manique. E em Julho imediato apresentava-se a exame nas mesmas, obtendo a classificação máxima em todas, exceptuado um dezasseis em Harmonia (mesmo Arquivo, e processo).

No outono de 1931 vinha matricular-se, agora como aluna interna, nos cursos de Italiano (Virgínia Vitorino), superior de Piano (José Vianna da Motta), e superior de Composição (Antonio Eduardo da Costa Ferreira). E prestou provas finais de: 2.º ano de Italiano, em 1933, com 18 valores; 2.º ano superior de Composição, em 1934, com vinte valores; e 3.º ano superior de Piano, em 1936, com dezanove valores (ibid).

O currículo da sua passagem pelo Conservatório omite necessariamente os anos de preparação que a precederam, deixando na sombra a idade em que terá iniciado os estudos musicais. Estudos decerto bem dirigidos, que,

aliados a uma viva inteligência, lhe proporcionaram uma carreira brilhante no Conservatório.

212



Figura 1.

Diferentemente de outros estudantes que, por volta dos dez anos de idade, escolhiam o Conservatório em vez do liceu, Maria Augusta cursou o Conservatório, terminado o liceu, jovem adulta, entre os dezoito e os vinte e quatro anos (Figura 1). Com a sua inteligência, e meticulosa organização intelectual, não terá deixado de absorver tudo que a cercava no meio musical lisboeta. Os anos de 1932 a 1936 – contemporâneos da sua passagem pelo Conservatório – viram a publicação por Mário de Sampayo Ribeiro (1898-1966) dos quatro volumes iniciais das *Achegas para a História da Música em Portugal* – a primeira obra musicológica de fôlego dele. A importância e novidade do empreendimento não podia ter deixado de impressioná-la. Sampayo Ribeiro dava um passo consciente que o distanciava do trabalho dos seus antecessores, incluindo os dicionaristas Joaquim de Vasconcellos e Ernesto Vieira, e o enciclopédico Sousa Viterbo. Sem lhes negar a função meritória de salvar a música antiga do esquecimento total, esses autores, em regra, tinham-se dedicado a acumular dados biográficos e bibliográficos sobre músicos e música do passado, apoiando-se amplamente, para seus juízos, em fontes secundárias, e sem entrar no estudo das espécies musicais por eles referidas (Miranda 2011, 20, e notas 60, 63).

O projecto de S. Ribeiro reclamava-se de um intuito duplo. Em primeiro lugar, prometia abster-se de reeditar e compilar opiniões alheias. Em segundo lugar, propunha-se ultrapassar a corrente positivista reinante, e estudar as composições sob exame, o que envolveria por vezes ter de realizá-las, pondo-as em

partitura, penetrar-lhes o sentido, interpretá-las, e avaliá-las (Ribeiro 1936, Prefácio, e 15-19). Do campo da historiografia estéril passava para o da interpretação e crítica musicológicas.

Maria Augusta viria a conhecer pessoalmente Sampayo Ribeiro e sua mulher Maria Luisa. O contacto com o casal terá intensificado a sua admiração por Sampayo Ribeiro, ao dar-se conta que o grande motor por detrás do desenvolvimento dele como musicólogo se entrelaçava na ambição de enobrecer-se perante Maria Luisa, vindo assim a merecê-la, a despeito da oposição veemente do pai dela ao casamento de ambos (Miranda 2011, 5).

Uma componente inquestionável da época em que Maria Augusta se formou e desenvolveu foi o espírito e convicção nacionalista. Os músicos portugueses das mais variadas orientações, incluindo políticas, interrogaram-se intensamente sobre as condições e requisitos de uma música nacional. As respostas teóricas a essa interrogação variaram (v. Miranda 2011, 7, e Miranda 1992, 81, 161-163), o mesmo acontecendo no campo da prática. Logo num dos seus primeiros escritos, S. Ribeiro enunciava o cerne do seu programa: “evocar as páginas de ouro da nossa história, e suscitar o amor do povo pelos seus heróis’ ....; “ ensinar a bem-querer os nomes que se ilustraram nos demais campos, e nas letras e nas artes; e a amar e conhecer as obras que nos legaram, ou por que se immortalizaram”... (Ribeiro, 1934, 8). Entre outros músicos do passado, ele dedicava especial atenção aos polifonistas portugueses do Século xvii. Ao mesmo tempo, Manuel Joaquim (1894-1986) empregava doze anos da sua vida na decifração e edição do Cancioneiro Musical de Elvas. Por seu turno, Fernando Lopes Graça (1906-1995) recolhia, e inspirava-se na canção popular portuguesa. E Ivo Cruz (1901-1985) ia reunindo a sua biblioteca de raridades musicais, que viria a constituir, passados anos, a Colecção Ivo Cruz, na Biblioteca Nacional, integrando perto de duzentas espécies musicais de autores estrangeiros e portugueses, entre estes, Carlos Seixas, Domingos Bontempo, José Maurício, e o chamado Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional – um MS de nove cadernos in 8.vo de música vocal do Século xvi, incluindo polifonia religiosa e profana.

Um dos volumes de Seixas, e as peças profanas do Cancioneiro Musical da BN, foram objecto de publicação moderna, respectivamente por Vasconcellos 1975; e Morais, 1986.

Portanto, ao escolher o assunto da sua tese de doutoramento na Universidade de Köln – *Vicentius Lusitanus: ein portugiesischer Komponist und Musiktheoristiker des 16. Jahrhunderts*, Maria Augusta estava perfeitamente integrada no ambiente intelectual português da sua época.<sup>123</sup>

## 2. Uma herança de respeito

Entre os que entusiasticamente labutaram no resurgimento da música nacional conta-se Eduardo Libório (1900-1946), que foi o antecessor de Maria Augusta na regência da cadeira de história da música no Conservatório Nacional, para a qual fora nomeado em Outubro de 1939 (Miranda 2010, 12, e nota 3). Tal nomeação incluía as disciplinas de acústica e história da música, as quais tinham estado sem titular desde Novembro de 1937, por ter atingido o limite de idade o padre Tomaz Borba (id., 10, nota 1). A posse de Libório durou escassos seis anos, datando de 1944 os primeiros ofícios do director do Conservatório Nacional relativos a faltas suas por motivo de doença. Em princípio de Fevereiro de 1945 abandonava a cátedra para tratamento no sanatório do Caramulo, não a retomando até à morte, a 2 de Março do ano seguinte (id., 14). Maria Augusta foi então escolhida para lhe suceder em acústica e história da música, em Outubro de 1946 (N.º 4 / Livro de Posses / 1946 [do Conservatório Nacional], p. 10 v.º; v. tb. Boletim do Conservatório Nacional / 1946-1947, p. 5 – “Corpo Docente”).

Apesar da brevidade da sua passagem pelo Conservatório, Eduardo Libório deixou marca inconfundível nas áreas de história da música, e acústica.

<sup>123</sup> *Vicentius Lusitanus: ein portugiesischer Komponist und Musiktheoristiker des 16. Jahrhunderts*. Maria Augusta Barbosa, Lissabon: Secretaria de Estado da Cultura. Direcção Geral do Património Cultural. 1977. XXVIII, 502 pp. 8 ill. facsimile. Existe, igualmente, versão portuguesa policopiada (s.l; s.n.), 1977. Para além da tese de doutoramento, a autora, seguindo aliás a prática de muitos profissionais nacionais altamente qualificados do seu tempo, dedicou-se exclusivamente à tarefa docente. Identificaram-se poucos escritos seus, e esses de carácter oficial, ou de circunstância, nomeadamente: a) “Algumas palavras no dia mundial da música. 1987”, ocupando pp. 1-18 da publicação *Dia Mundial da Música 1987: Conferências pela Oradora Oficial Prof. Doutora Maria Augusta Barbosa e “Contribuição de Elvas para a História da Música” pelo Revmo Cônego José Augusto Alegria*. Elvas: Câmara Municipal, 1987, 347 pp.; e b) recensão na *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 3 (1993), p. 206, sob o título: “Gil Miranda: Jorge Croner de Vasconcellos – Vida e Obra Musical”. A propósito deste último, é de notar que, tendo-lhe submetido para crítica a versão inicial dos capítulos 2 e 5 da obra, ela me forneceu um exame tão pormenorizado, justo, e proficiente, que me serviu só por si de guia na revisão do resto do livro.

## 2.1. História da música

Muito novo, como aluno da Faculdade de Letras e presidente da Associação Académica do Conservatório Nacional, organizara conferências e concertos de intercâmbio destinados a divulgar a música de tecla portuguesa dos séculos XVII e XVIII.

Em 1923 fundava, de parceria com Ivo Cruz, o movimento Renascimento Musical, dirigido por ele, e a que no ano seguinte se juntaria Mário de Sampaio Ribeiro. Entre outras actividades, promovia concertos históricos em que introduzia, junto do público contemporâneo, compositores portugueses inteiramente desconhecidos deste. O primeiro realizou-se em Lisboa, na Liga Naval, a 1 de Fevereiro de 1924.

O programa incluía: *Tento em ré*, do padre Manoel Rodrigues Coelho; *Capricho* (?), de José Antonio Carlos de Seixas; *Tocata*, de Francisco Xavier Baptista; “Andante” da *Tocata em lá*, de João de Sousa Carvalho; *Sonata em Si bemol*, a 4 mãos, de Joaquim Casimiro; e *Fantasia Op. 14*, de João Domingos Bontempo (Ribeiro 1924, 2, col<sup>a</sup> 1 e 2). Além de Libório, foram executantes: Ivo Cruz, Fernando Amado, e Evaristo de Campos Coelho. Outros concertos se seguiram incluindo mais compositores desconhecidos, como Policarpo Antonio da Silva, e João de Matos.

Entretanto, na Academia de Amadores de Música, fundava, de parceria com Lucila Moreira, uns Cursos de Estudos Musicais, onde regeu a primeira cadeira de música portuguesa, continuando aí então os seus concertos históricos. Em data não verificada, a convite do director do Conservatorio de Musica e Declamação de Madrid, deu aí uma conferência-concerto. E em 1936 deslocava-se à Alemanha, para um concerto na Emissora de Berlim.

Ao mesmo tempo, colaborava no programa de música de câmara da Emissora Nacional, para o qual organizou em 1942 uma série de onze concertos sob a rubrica Serões de Outono, cujas notas de programa da sua autoria integram o seu espólio presentemente na Biblioteca Nacional.

Paralelamente, exerceu crítica musical, pelo menos para o diário *O Século*, e foi colaborador permanente nas secções de crítica e musicologia da *Revue Internationale de Musique*, de Bruxelas (Miranda 2010, 11).

Os relatos dos seus colegas e alunos são unânimes em recordar a sua aula como irradiando interesse e vida, incluindo visitas ao Museu de Arte Antiga, para, por exemplo, lhes mostrar as correspondências formais entre a fuga e um tapete de Arraiolos. Vale a pena citar uma passagem de artigo seu sobre o ensino da história da música:

“No momento presente, merecem tanto aprêço ‘os compositores menores’ como os que noutro tempo prendiam a atenção do historiador. Assim, para explicar as diferenças orgânicas, constitucionais, que se notam entre os géneros musicais da primeira metade do século XVIII e os que se fixaram na Escola dos clássicos de Viena, não basta conhecer Bach e Haendel, Haydn, Mozart e Beethoven. É indispensável recorrer à obra, por vezes anónima, esquecida ou desprezada, dos que ficaram no período formativo ou de transição, e que não chegaram a representar perfeita expressão da época considerada.”

“Colocadas em plano idêntico aos dos grandes monumentos dramáticos e sinfónicos dos séculos XVIII e XIX, ou dos da época da polifonia vocal a cappella, também as formas íntimas de música, reintegradas na sua função histórica, assumem hoje excepcional importância na literatura medieval e pre-clássica. A canção trovadoresca, as formas primitivas da música instrumental da ‘Ars antiqua’, o ‘Cantus gemellus’ inglês, o ‘Rondo, a ‘Balada’ e o ‘Madrigal’ florentino, a canção franco-flamenga do século XIV, o ‘Air de Cour’ e as obras para guitarra, vihuela, e alaude do século XVI, são, por todos os títulos, essenciais para o estudo das formas da música anteriores ao nascimento da ópera, da Oratória e da Sinfonia” (Libório 1942, 2-3).

Porém, o seu interesse estendia-se aos compositores modernos. Entre 1933 e 1939 Libório participou nas sessões de divulgação musical promovidas pela cantora Emma Romero Santos Fonseca e seu marido Luís da Câmara Reis, na residência de ambos em Lisboa. Aí apresentou, em três conferências, a música do uruguaio Afonso Broqua, do hindu Kaiskhosru Sorabji, e dos franceses Georges Migot, André Caplet, Charles Koechlin, e Maurice Ravel (Miranda 2010, 19-20, nota 13).

Amplamente informado, Libório foi acima de tudo um divulgador. No respeitante à história da música portuguesa, valeu-se amiúde da investigação do seu contemporâneo, Mário de Sampaio Ribeiro.

## 2.2. Teoria acústica

Antes de prosseguir na apreciação do ensino de Libório, convém relembrar a evolução dos estudos acústicos. Se, por um lado, durante séculos, a música foi encarada sob os ângulos metafísico e matemático, por outro lado, o estudo do som em si confinou-se ao domínio da física acústica, só a pouco e pouco sendo reconhecida a contribuição dos campos da fisiologia e da psicologia (Riemann 1882, 3). E mesmo então, como adiante se verá, a tendência de privilegiar a acústica tem resistido tenazmente.

Três períodos principais avultam no estudo físico do som: 1) desde os gregos até Jean Philippe Rameau; 2) depois de Rameau; 3) desde o uso de instrumentos de precisão na análise acústica. O primeiro é marcado pelo uso do monocórdio que consistia de uma corda vibrante, cuja extensão variável permitia estudar a relação entre extensão e a frequência das vibrações obtidas; o segundo é marcado pela descoberta dos sons harmónicos parciais; o terceiro pela utilização de instrumentos electrónicos na medição dos elementos sonoros componentes.

No primeiro destaca-se a figura de Gioseffo Zarlino (1517 ?- 1590), que terá sido o primeiro a expressamente legitimar a terceira menor, e o acorde menor, ao dizer: “Ma perche gli estremi della Quinta sono invariabili,...peró gli estremi delle Terze si pongono differenti tra essa Quinta. Non dico però differenti di proportione; ma dico differenti di luogo: percioche ... quando si pone la Terza maggiore nella parte grave, l’Harmonia si fà allegra; & quando si pone nella parte acuta si fà mesta. .... Se dunque noi vorremo variar l’ harmonia ... è di bisogno, che noi poniamo le Terze differenti in questa manera; che havendo prima posto la Terza maggiore, che facia la mediatione Harmonica, potremo dipoi porre la minore, che farà la divisone Arithmetica” [Porque enquanto os extremos da Quinta são inalteráveis, porém os das Terceiras podem variar dentro da Quinta. E não digo variar de proporção, mas de posição ... Quando se põe a Terceira maior na posição inferior, a Harmonia resulta alegre; e quando

se põe na posição superior resulta triste ... Portanto, se quisermos variar a harmonia, devemos pôr as Terceiras diferentes deste modo: que tendo primeiro posto a Terceira maior, como mediante Harmónica, ponhamos depois a menor, que constituirá a divisão Aritmética] (Zarlino 1561, III, Cap. 31, 181-2).

Na teoria musical do século XVI designava-se harmónica (ou geométrica) a divisão do monocórdio em fracções de denominador variável: 1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6; e aritmética a divisão em fracções de denominador constante: 6/6, 5/6, 4/6, 3/6, 2/6, 1/6. A primeira produzia secções de extensão variável, a segunda secções de extensão constante. O interesse teórico (e prático) destas divisões residia na circunstância de a primeira dar origem ao acorde maior, a segunda ao acorde menor:

<b>Divisão harmónica</b>							
1/1			1/2	1/3	1/4	1/5	1/6
DÓ			dó	sol	dó'	mi'	sol'
<b>Divisão aritmética</b>							
6/6	5/6	4/6	3/6	2/6		1/6	
DÓ	MI bemol	SOL	dó	sol		sol'	

Figura 2 – (Harvard 1958, 12; Harvard 2003, 56)

Conquanto os ensinamentos de Zarlino tenham tido seguidores imediatos em Itália, e sido traduzidos ou adaptados em França, na Flandres, e na Alemanha, cedo foram esquecidos e obliterados pela prática do baixo cifrado, e das tablaturas, espécie de estenografias musicais, em que o signo tendia a distrair do conteúdo significado (Grove 2001, XXVII, 753; Riemann 1882, 7 ss.).

Passado mais de século e meio, Jean-Philippe Rameau (1683-1764), no seu *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels* (1722) chamou de novo a atenção para a realidade musical velada pelas cifras, abrindo novo capítulo nos conhecimentos da acústica musical. A ele se deve a emancipação da fundamental do acorde, da tirania do baixo todo poderoso, o conceito da inversão dos acordes perfeitos, e o da série dos sons harmónicos superiores, isto é, a descoberta que uma corda vibrante, produz naturalmente, sobreposta ao som fundamental, a série que resultaria da sua efectiva divisão harmónica,

embora de intensidade menor que a do som fundamental, e que se vai desvanecendo à medida que mais se distancia daquele.

À semelhança da divisão harmónica, os primeiros seis sons da série produzem o acorde perfeito maior. Mas haveria maneira de encontrar acusticamente base para o acorde menor? Quando Rameau verificou que uma corda vibrante desencadeava a vibração simpática de outra de extensão dupla da primeira, admitiu a hipótese da existência de uma série inferior espelhando a dos harmónicos superiores, e que produziria o acorde perfeito menor. Porém, o físico Jean-Baptiste D'Alembert (1717-1783) dissuadiu-o, ao fazer-lhe notar que a corda posta a vibrar em simpatia “não vibrava em toda a sua extensão”, reproduzindo apenas, sem o alterar, o som que lhe era fornecido pela outra (Riemann 1882, 12).

As descobertas de Rameau foram o ponto de partida para novos desenvolvimentos da ciência acústica. D'Alembert, (nos seus *Éléments de musique théorique et pratique, suivant des principes de M. Rameau*), e o violinista Tartini (1692-1770) notaram que a série dos harmónicos não parava no som 6, continuando indefinidamente, com intensidade decrescente (Riemann 1882, 15-17):

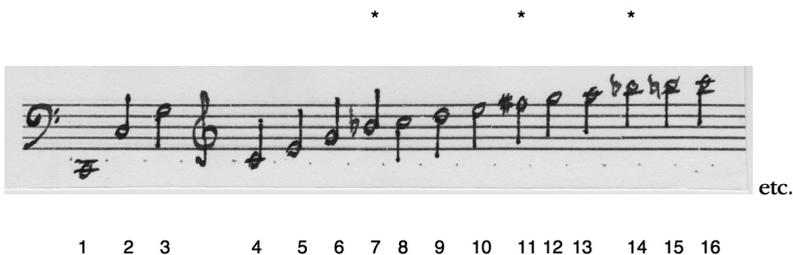


Figura 3 – (\*) assinala sons mais baixos do que os da escala temperada.

Tartini, e, simultaneamente, o organista alemão Sorge descobriram o fenómeno da existência de sons criados pelo ouvido, i. e. independentes da produção por uma fonte sonora. Pertencem a esse número os sons diferenciais, resultantes da combinação de dois sons da série harmónica. Assim, tocando num violino a diade sol e mi' (sons 3 e 5 da série) o ouvido percebe a presença também do som 2 (dó), cuja frequência é sensivelmente igual à diferença entre as dos sons 5 e 3 e que, como é sabido, está fora do âmbito do instrumento (Jeans 1961, 237). E, surpreendentemente, o grande físico Hermann

Helmholtz (1821-1892) ao estudar os sons diferenciais, verificou que, contra a opinião de muitos, eles tinham existência objectiva, pois pôde captá-los e medi-los experimentalmente (Jeans 1961, 238-240). O trabalho de Helmholtz caracterizou-se pela sua extensão e rigor científico, cobrindo não só a acústica mas a fisiologia da percepção dos sons. Quanto ao acorde menor, ele viu a sua fundamentação nos n.ºs 10, 12, e 15 da série harmónica (Fig. 3).

Com Helmholtz, o centro do estudo científico do som deslocou-se para a Alemanha, onde recebeu, pelo menos de início, a influência do dualismo de Hegel, bem marcada na obra de Moritz Hauptmann (1792-1868), Arthur von Oettingen (1836-1920), e Hugo Riemann (1849-1919).

Hauptmann distinguiu-se, principalmente, pela especulação metafísica sobre as estruturas dialécticas em música, abrindo caminho para as especulações acústicas de Oettinger e Riemann (Harrison 1994, 232).

Oettingen preocupou-se especialmente com encontrar um fundamento mais satisfatório para o acorde menor do que o de Helmholtz. Aplicando a lógica dualista, estabeleceu a hipótese seguinte:

- 1) Dois sons parciais [da série harmónica] possuem em comum a mesma fundamental.
- 2) Dois sons fundamentais possuem em comum um mesmo som parcial.

A primeira relação ele qualificou como “tónica”; a segunda como “fónica” (Harrison 1994, 247). A fim de provar a sua hipótese, Oettinger procurou aplicá-la praticamente. Tomem-se os sons 3 e 5 da série harmónica cuja fundamental comum é DÓ, e considerem-se agora eles mesmos como sons fundamentais: verifica-se que possuem um som parcial comum – o “fónico” b” que pertence ao acorde menor de mi:



Figura 4.



“Com efeito, é provável que cada som produza sempre não só uma série harmónicos superiores, como também de harmónicos inferiores, de amplitude decrescente na razão inversa da sua distância, e mais difíceis de ouvir e separar, na massa de sons na nossa mente, do que os harmónicos superiores. Tenho coligido diligentemente toda a informação possível sobre este tópico e, tanto quanto pode observar-se, não encontro nada que contrarie esta hipótese....

E adiante:

“Independentemente do que se pense acerca da minha opinião, uma coisa é certa: Os acordes maior e menor são, do ponto de vista matemático e acústico, polos opostos entre si” (sublinhado de Riemann cit., 20).

Com efeito, para Riemann o acorde menor era a inversão do acorde maior: naquele, também a uma 3.<sup>a</sup> maior se seguia uma 3.<sup>a</sup> menor, mas contando de cima para baixo. Consequentemente, no acorde menor em estado fundamental era a quinta, não o baixo, que ocupava o lugar da fundamental. Mais uma vez, ele se serviu de uma leitura ahistórica da passagem de Zarlino (acima) para corroborar a sua opinião, ao afirmar que

“segundo Zarlino, o acorde menor era matematicamente o oposto exacto do acorde maior” (sublinhado de Riemann cit., 7).

Deve notar-se que, paralelamente à via acústica, Riemann permaneceu aberto à hipótese de justificação puramente psicológica dos modos maior e menor. Assim, após ter procurado provar a génese do acorde menor através da ressonância inferior, ele afirma:

“Que nós possamos imaginar um som como pertencendo a um acorde menor, tão facilmente como a um acorde maior, quando nem um nem outro estejam [a ser tocados], isso constitui um dado científico sobre o qual podemos construir com tanta segurança como sobre fenómenos acústicos. Uma vez que tenhamos reconhecido isso, torna-se irrelevante que o acorde menor possa ou não basear-se em dados acústicos” (Riemann cit., 27-28).

Riemann foi extremamente prolífico, exercendo considerável influência nos teóricos que lhe sucederam, uns seguindo-o fielmente, outros adaptando ou reformando as suas posições (Harrison 1994, 293-320). A sua interpretação do acorde menor, considerando a quinta como fundamental do acorde, era puramente intelectual, e desmentida pela experiência dos músicos (incluindo Zarlino!), para quem maior e menor eram duas faces da mesma medalha, e foi logo abandonada pelo seu discípulo, Max Reger (Harrison cit., 296-297).

Também a existência da série de harmónicos inferiores foi debatida. Em 1931, ainda o Prof. do Conservatório Nacional, Luiz de Freitas Branco a dava como certa, e comprovada pela verificação (já antes feita por Rameau), que uma corda vibrante desencadeava a vibração simpática de outra de extensão dupla da primeira. Argumentava F. Branco que, pondo “fragmentos de papel, dobrados e colocados” sobre a corda “de um piano de cauda” cuja extensão fosse dupla de uma corda percutida, eles caíam ao percutir-se a corda mais curta, “levantados os abafadores”. Coerentemente, ele oferecia no seu texto ambas as séries de harmónicos, ascendente e descendente, geradoras respectivamente, do acorde maior e menor (F. Branco 1931, 11-12; 65).

Simplesmente, a mesma experiência realizada com maior rigor científico viria a revelar que os fragmentos de papel dobrados cairiam todos menos um – o colocado exactamente no centro da corda de extensão dupla da primeira, porque a vibração por simpatia fá-la vibrar em duas metades, com um nó no centro, que permanece imóvel (Jeans 1961, 74-75). D’Alembert já disso avisara Rameau, o que infirma a hipótese aventada por Riemann, da vibração por múltiplos da extensão inicial, fazendo cair por terra, definitivamente, a teoria da série dos harmónicos inferiores.

### **2.3. As lições de Libório**

Por morte de Libório, o seu amigo, o compositor Jorge Croner de Vasconcellos, recolheu os apontamentos das lições de harmonia daquele; e por morte deste, finalmente, vieram a integrar, por doação, o espólio de Eduardo Libório presentemente na Biblioteca Nacional. Contêm os apontamentos cerca de 31 folhas, sendo dez dedicadas a uma apresentação sucinta da evolução da teoria acústica, cobrindo uma breve introdução à teoria no século XIV, seguida

de Zarlino; Rameau; Tartini; Auguste Barbereau (1799-1879); Camile Durutte (1803-1881); Moritz Hauptmann; Hermann Helmholtz; Arthur von Oettingen; e Hugo Riemann.

Durando o curso dois semestres apenas, é notável a atenção prestada à teoria acústica, tendo Libório sentido também a necessidade de prover uma nota biográfica sobre cada autor citado. Essa atenção justificava-se: não só focava um problema essencial da música ocidental – a fundamentação teórica do modo menor – como permitia tratar (embora obliquamente) da *vexata questio* dos harmônicos inferiores.

Depois da exposição acima sobre a evolução da teoria acústica, bastará agora uma breve resenha sobre os apontamentos de Libório.

No tocante a Zarlino, Libório parece ter-se atido à interpretação de Riemann do texto das *Istitutioni Harmoniche*, talvez por não ter acesso ao texto original. Só assim se compreende que tenha atribuído ao italiano a defesa da ressonância inferior, de todo ausente daquela obra.

Mais interessante é o ter-se debruçado sobre dois teóricos franceses pouco lembrados – Barbereau e o seu continuador Durutte. A passagem seguinte sobre Durutte explica o interesse de Libório na sua obra:

“Durutte mostra que a série de harmônicos é insuficiente para a gênese da nossa escala, e afirma a necessidade duma base de construção lógica para o sistema musical moderno.”

Embora Libório acredite no dualismo da ressonância superior e inferior, não parece ter sustentado a existência da série de sons harmônicos inferiores. Por um lado, não a inclui na sua exposição, por outro lado, trata Riemann de forma muito abreviada. Pelo contrário, adopta as ideias de von Oettinger sobre a gênese dos acordes maior e menor, traduzindo-as no diagrama da Figura 7. Acerca de von Oettinger afirma:

“Muito mais importante para a formação da moderna teoria da harmonia foram os estudos do físico russo Arthur von Oettingen.... [que propõe] uma explicação lógica do fenómeno harmónico, confirmada pelas investigações posteriores e que constitui o desenvolvimento das antigas ideias de Tartini relativas ao terceiro som.”

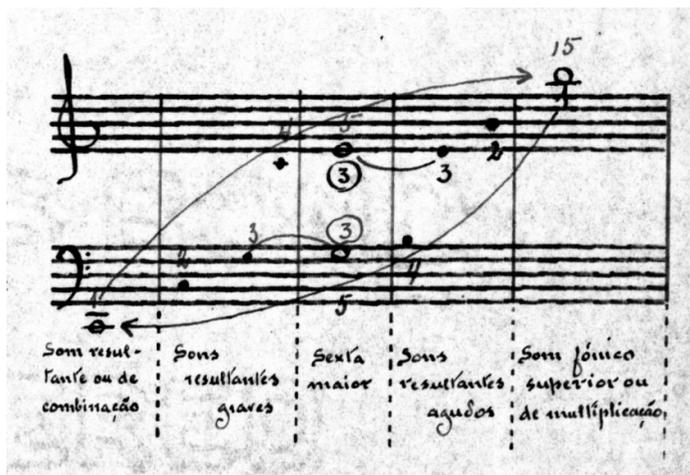


Figura 7 – Dedução dos acordes maior e menor.

E recapitula:

“Von Oettingen chama som de combinação ao som resultante ao Dó grave que serve de prima à ressonância maior, e som de multiplicação ao Si agudo (resultante da multiplicação dos dois harmônicos 3 e 5 um pelo outro) som que serve de prima à ressonância menor, e que von Oettingen também denomina som fônico superior. A perfeita simetria das duas ressonâncias torna-se assim evidente.”

### 3. Perspectiva e paralelo

Eduardo Libório era um estudioso entusiasta: no tempo em que a maioria das casas em Lisboa não era aquecida – e ele era friorento – inventara um sistema de águas quentes que lhe permitia estudar na banheira, com os livros assentes sobre uma prancheta móvel. Porém, foi acima de tudo um músico prático, um divulgador de música e de ideias novas para os seus contemporâneos. A investigação científica demorada não parece ter sido o seu chamamento. Era também um poeta com o hábito de ilustrar os seus próprios poemas (Libório 2010). As suas lições de harmonia são profusamente ilustradas com diagramas coloridos, como o da Figura 8.

Por seu lado, Maria Augusta Barbosa tinha o estofado de investigadora paciente. Embora apenas doze anos mais nova do que Libório, pertenceu já a uma geração para quem a senha era a busca documentada e rigorosa. Dotada para a investigação científica, viveu a maior parte da sua carreira guiando no Conservatório músicos práticos sem ambições académicas. O seu horário (1948-49) andou pelas doze horas semanais (o dos seus colegas de composição era de dezoito).

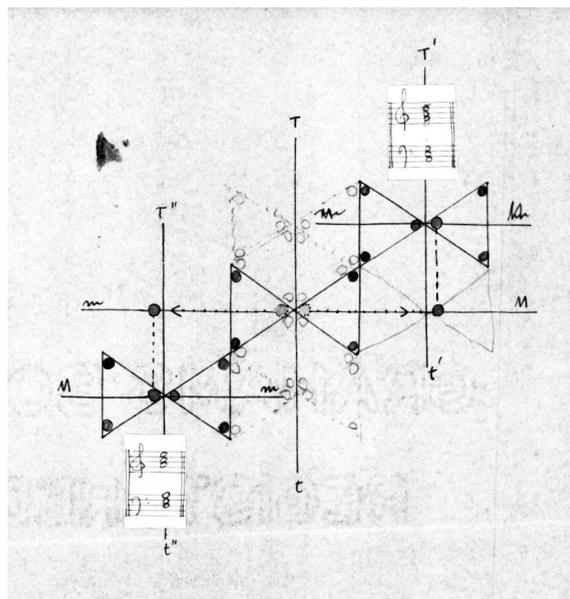


Figura 8 – Outra dedução dos acordes maior e menor

Conquanto a sua disciplina fosse Acústica e História da Música, não conseguiu registo da maneira como abordava a primeira. Em história da música, segundo os seus alunos, tinha um ponto de vista enriquecedor, convidando os alunos a encontrar ligações, por vezes inesperadas, com a literatura, a filosofia, as outras artes, e mesmo outras culturas. Não contente com os limites do programa oficial, ofereceu durante anos um curso livre aos sábados, em sua casa, àqueles estudantes que desejassem aprofundar os seus conhecimentos. E quando a Universidade de Coimbra criou na Faculdade de Letras, em 1986, um mestrado em ciências musicais, ela lançou-se de corpo e alma no novo empreendimento, que dirigiu durante anos. Levantava-se cedíssimo, tomava um taxi, de Paço D'Arcos, onde vivia, para a estação de Santa Apolónia a fim

de apanhar o rápido para Coimbra. Fazia-o por inteiro amor à arte, pois apenas aceitava ajudas de custo para as despesas de transporte.

A música e a investigação tornaram-se-lhe, não em modo de vida, mas na própria vida. Quando um dia, de passagem por Lisboa, compareceu na cerimónia de registo do nascimento de uma afilhada sua, filha de um antigo aluno, e o oficiante lhe indagou acerca da sua residência, olhando em volta disse-nos, jocosamente – “as bibliotecas de todo o mundo”. Descontando uma parte de ingénuo orgulho, havia naquela resposta uma grande dose de verdade.

### Bibliografia citada

- F. Branco 1931 – *Elementos de Ciências Musicais* por Luiz de Freitas Branco, Prof. do Curso Superior de Composição, do Conservatório de Lisboa, Vogal do Conselho Superior de Instrução Pública. Obra aprovada para o Ensino Oficial, Diário do Governo de 4 de Fevereiro de 1931. 1.º Volume / Acústica. Edição do autor. Leipzig, Pp. 72.
- Grove 2001 – The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, 2.ª ed, Edited by Stanley Sadie, 29 vols.
- Harrison 1994 – *Harmonic Function in Chromatic Music – A Renewed Dualistic Theory and an Account of its Precedents*, Daniel Harrison. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994. Pp. 337.
- Harvard 1958 – *Harvard Dictionary of Music*, by Willi Apel. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1958. Pp. 831.
- Harvard 2003 – *The Harvard Dictionary of Music*, 4<sup>th</sup> ed. Edited by Don Michael Randal, Cambridge, MA, and London, England, The Bellknap Press of Harvard Univ., 2003. Pp. 978.
- Jeans 1961 – *Science and Music*, Sir James Jeans, Cambridge at the Univ. Press, 1961 Pp. 258.
- Libório 1942 – “O Ensino da História da Música em Portugal”, Separata da *Arte Musical*, Março de 1942. Lisboa, Imprensa Ideal. Pp. 7.
- Libório 2010 – Eduardo Libório, *Poesias, Desenhos e Correspondência* – Prefácio, introdução, organização e notas de Gil Miranda, “Coleção arte e artistas” Lisboa, INCM 2010. Pp. 239.
- Miranda 1992 – *Jorge Croner de Vasconcellos (1910-1974) – Vida e Obra Musical*, Gil Miranda Lisboa, Musicoteca, 1992. Pp. 276.
- Miranda 2010 – Gil Miranda Ed. *Eduardo Libório, Poesias, Desenhos e Correspondência* (acima).
- Miranda 2011 – *Relembrando Mário de Sampayo Ribeiro*, por Gil Miranda, Lisboa, AvA Musical Editions, 2010. Pp. 47.
- Morais 1986 – *Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI*, por Manuel Morais, ed. Transcrição e Estudo de... Lisboa, Fundação C. Gulbenkian – Serviço de Música, “Col. Portugaliae Musica”, Vol. 47, Pp. CCXVII +113.

- Ribeiro 1924 – *Republica*, 2/II/1924, “1.º Concerto histórico na Liga Naval”, Crítica a uma conferência/concerto ... M. de Sampayo Ribeiro sob pseudónimo “Ego”.
- Ribeiro 1934 – “Luisa Todi”, Conferência [por Sampayo Ribeiro] realizada ao ar livre, na rua Luisa Todi, em Lisboa, na tarde do dia 8 de Julho de... Separata de *Anais das Bibliotecas e Arquivo Municipais*, Ano IV, n.º 12 (Abril a Junho de 1934).
- Ribeiro 1936 – *A Música em Portugal nos Séculos XVIII e XIX (Bosquejo de História Crítica)*, N.º III de Achegas para a História da Música em Portugal, esparata da *Revista HISTÓRIA série a*, Lisboa 1936. Pp.145 + Erratas.
- Riemann 1882 – *The Nature of Harmony*, by Hugo Riemann, of Hamburg (A conference given at the Hamburg Conservatory of Music, February 4<sup>th</sup>, 1882), translated by John Comfort Fillmore. Philadelphia, PA, Theodore Presser, 1887. Pp. 32.
- Vasconcellos 1975 – *Carlos Seixas, Tocatas e Minuetes*, – Jorge Croner de Vasconcellos e Armando José Fernandes, Revisão e Realização de... Lisboa, Biblioteca Nacional, 1975. Pp. 117 + Índice.
- Zarlino 1561 – Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, Venezia 1561. *Saggi introdutivi di/ Introductory studies by Iain Fenlon e Paolo Da Coi. Varianti dell'edizione del 1589 e indice a cura di/ Variants of the 1589 edition and index by Paolo Da Coi.* Roma, “Bibliotheca Musica Bononiensis” Sezione II n.º 39, Arnaldo Forni Editore. 1999. Pp. 101+ 347 pp. (facsimile).

## Agradecimentos

É com prazer que consigno aqui a minha gratidão pelo concurso recebido de Helena Celestino da Costa que me facilitou os contactos em Lisboa; Dr.<sup>a</sup> Luisa Marques, da Escola Superior de Teatro e Cinema, pelo auto de posse da Prof.<sup>a</sup> Maria Augusta Barbosa, e o Boletim do Conservatório Nacional; Dr.<sup>a</sup> Françoise Le Cunff, do Arquivo do Ministério da Educação Nacional, pelos dados sobre a carreira escolar da mesma Prof.<sup>a</sup>, e horários dos docentes; Dr.<sup>a</sup> Sílvia Sequeira, do Centro de Estudos Musicológicos da Biblioteca Nacional, pelos apontamentos de Eduardo Libório; o meu colega Brian Alegant, do Oberlin Conservatory of Music, pela indicação do excelente trabalho de Daniel Harrison contendo uma história da Teoria Dualista; os discípulos da Prof.<sup>a</sup> Maria Augusta, Armando Santiago e Janine Hilton de Moura, pelo testemunho vivo acerca do ensino dela recebido; o Dr. José Maria Cardoso, e Dr.<sup>a</sup> Helena Quaresma da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, que me forneceram os dados da conferência da Prof.<sup>a</sup> M. Augusta Barbosa referida na nota 123.