



**Fernando Lopes-Graça** (Tomar, 1906, - Parede, 1994)

Compositor português, nasceu em Tomar em 1906, em uma família de meios modestos. Realizou seus estudos musicais acadêmicos no Conservatório de Lisboa a partir de 1923. Estudou piano, tendo como professores primeiramente Adriano Meira, até 1927, e, em seguida, desde 1928, por um período de três anos, o famoso pianista Viana da Mota (que vinha da escola de Liszt). Ao mesmo tempo, completou seus estudos em composição, em 1931, sob a orientação de Tomás Borba, figura de grande didata, estudioso erudito, mas também capaz divulgador, que teve muita influência sobre a formação de Lopes-Graça. Importante experiência é aquela do estudo no âmbito de um curso de Ciências Musicais com Luís Freitas Branco. Estudou História e Filosofia na Universidade de Lisboa sem concluir os estudos.

Lopes-Graça logo se apresentou como um intelectual fortemente crítico do regime do Estado Novo instaurado por Salazar. Devido a isso, foi controlado, e mesmo confrontado com violência. Fundou opúsculos, jornais de protesto, revistas, com a intenção de animar o debate artístico, cultural e político. Em 1929, fundou a revista *De Música*, vinculada ao Conservatório de Lisboa. Em 1930, fundou em Tomar o jornal de ação política, de ideias republicanas, anticlerical e socialista, *A Acção*.

Em 1931, participou de um concurso no Conservatório de Lisboa, para obter uma cátedra de piano e solfejo. No mesmo dia em que realizou com sucesso as provas do concurso, foi preso pela polícia sob a acusação de pertencer à organização comunista de Tomar. O cargo de professor, apesar de conquistado, não lhe seria confiado por razões políticas.

Em 1932, estava em Coimbra, onde expressou seu ativismo político dentro da Universidade, e onde entrou em contato com o grupo da revista *Presença*. Em 1934, venceu um concurso por uma bolsa de estudos, para ir a Paris estudar musicologia e composição, que, mais uma vez por razões políticas, não lhe seria concedida. Em 1936, foi enviado para a prisão por causa de seu ativismo político, empenhado em construir, a exemplo de outros países, como a Espanha e a França, uma Frente popular, capaz de unir socialistas e comunistas. Libertado, em 1937 viajou para Paris, refugiando-se por dois anos. Ali, entraria em contato com intelectuais e artistas, veria importantes performances,



estudaria com Charles Koechlin. Regressou a Portugal em 1939 para se estabelecer definitivamente. Seria sempre supervisionado e frequentemente censurado pelo regime.

Lopes-Graça desde os anos 30 desempenhou atividade de crítico musical e teatral para revistas e jornais. Neste papel, desde 1931, contribuiu para a revista *Seara Nova*. No ano seguinte colaborou também com a revista *Presença*, desde 1935 com a revista *Manifesto* e desde 1939 com *O Diabo*. A partir de 1941 ensinou piano, harmonia e contraponto em uma instituição privada, mas de prestígio, a Academia de Amadores de Música, em Lisboa, e teve acesso ao coro desta instituição, para o qual produziria muitas transcrições e harmonização de melodias populares portuguesas. Desenvolveu também uma importante atividade de tradutor de textos da literatura europeia.

Empenhou-se na difusão da música contemporânea. Em 1942, fundou uma associação, denominada “Sonata”, com o objetivo de promover a cultura da música de câmara e da música contemporânea. Foi nesses anos que ingressou no Partido Comunista clandestino.

A partir dos anos 40 começaram a ser publicados em volumes os seus ensaios de crítica musical, frequentemente militantes e engajados, às vezes, polêmicos. Importantes são seus escritos de aprofundamento cultural e musicológico em favor da música nova, que discutem os problemas do nacionalismo musical em Portugal, das relações com as tradições populares. A respeito deste último tema indica o patrimônio musical camponês, especialmente o das regiões periféricas, como um veículo de novas maneiras, que podem também se iluminar na relação com a pesquisa musical e composicional de caráter pós-tonal. É o sentido que, a partir dos anos 40, assume parte de sua produção, que tenta a comunhão criativa do canto popular camponês e linguagens musicais pós-tonais avançadas. Enquanto que sua polêmica atinge compositores de regime, que são expressão de um nacionalismo conservador, restaurador, privado de valores originais.

Do ponto de vista do empenho político, trabalhou muito para reunir as forças de oposição na comuna Unidade do Movimento Democrático, da qual, em 1945, tornou-se o dirigente. Em 1948, esteve em Varsóvia onde participou, de forma clandestina, do *1º Congresso de Intelectuais pela Paz*, e em Praga, para o *2º Congresso de Compositores e*



*Musicólogos progressistas*. Assim, entra em contato com as tendências soviéticas de caráter stalinista, voltadas ao controle da arte e da cultura segundo os princípios do realismo socialista, que lançam dúvidas sobre o significado de pesquisa inovadora e experimental na linguagem musical, rotulando tudo isso de formalismo e intelectualismo burguês.

As posições de Lopes-Graça são diversas. Ele acreditava ser importante que a arte se realizasse de forma crítica, no sentido de uma pesquisa criativa atualizada, de fôlego e aberta. Sobre os temas do realismo socialista entrou em conflito com os vértices do Partido Comunista Português, sobretudo com Álvaro Cunhal, que entretimes foi detido. Ele foi convidado a manter uma posição mais ortodoxa, e, por consequência, repudiar certa tendência ao experimentalismo e a discutir criticamente até as posições políticas internas do partido.

Naquele mesmo período o regime exerceu sobre ele uma repressão adicional. Foi-lhe impedida, por decreto, a possibilidade de ensinar privadamente junto a escola da Academia de Amadores de Música. Estoicamente continuaria como seu trabalho de sempre. Sobretudo de compor, dirigir seu coro, estudar o canto popular português.

A situação era muito problemática para ele, a ponto de considerar se transferir para o Brasil. Em 1958 foi no país sul-americano, onde teve palestras e concertos, a convite do Ministério da Educação, e graças também ao interesse de compositores brasileiros amigos.

Nos anos seguintes, o conflito político, que o levou a ser de certa forma marginalizado dentro do Partido Comunista, seria diluído. No início dos anos 60, viveu, todavia, uma crise pessoal muito dura, que o levou a um estado de depressão, que chegaria a ultrapassar a fadiga. Esta condição não o leva a parar de compor. São desta fase composições profundas, de grande interesse pelo sentido orgânico da forma, todavia flexível, aberto, com lampejos improvisativos e o gosto pelo fragmento, bem como dotado de uma grande sensibilidade para o timbre e para a cor instrumental.

O interesse pela música de Lopes-Graça agora alcança mesmo as novas gerações, que acolhem esse lado experimental de sua música. O jovem compositor Jorge Pexinho,



com experiência, na sua própria música, no caminho do serialismo radical, em 1966, escreveria significativamente sobre Lopes-Graça e sua música, indicando-o como um compositor coerente a respeito das novas instâncias de sublevação radical das linguagens musicais, uma experiência que havia antecipado os novos tempos.

Viveu uma época de reconhecimentos na pátria e no exterior. O regime continuou a vigiá-lo, mas, por causa da atenção pública que sua pessoa como intelectual atraía, bem como a sua obra musical, não podia reprimi-lo com atos diretos e explícitos.

Finalmente, quando o regime se consumiu e entrou em colapso sob os movimentos populares em 1974, a Revolução dos Cravos viria a celebrá-lo como um dos pais do novo Portugal. Foi um dos intelectuais de referência para o governo democrático. No mesmo ano, foi nomeado Presidente da Comissão de Reforma do ensino da música. Em 1975, foi candidato pelo Partido Comunista às eleições para a Assembleia Constituinte e, posteriormente, para a Assembleia da República.

Continuaria a compor por toda a vida, segundo uma continuidade de empenho e uma militância artística que constituem para ele uma missão superior que prescinde das honras e das comissões que agora chegavam oficialmente.

Morreu em Parede em 1994.

### **As relações com o Brasil**

As relações com o Brasil, da parte de Lopes-Graça, situam-se principalmente em finais dos anos 40 e nos anos 50, e mantêm em contato o compositor português com vários colegas brasileiros. No Brasil daqueles anos, irrompe a polêmica entre músicos nacionalistas e músicos que praticam a atonalidade e a técnica dodecafônica. É uma polêmica que inflama o próprio grupo de músicos de esquerda. Koellreuter, músico alemão formado na escola de Hindemith e Scherchen, mudou-se para o Brasil em 1937, e exerceu muita influência, criando uma escola dedicada à pesquisa atonal e dodecafônica. Reúne a seu redor um círculo de jovens músicos brasileiros de talento, basicamente seus coetâneos, como Claudio Santoro, César Guerra Peixe, Eunice Catunda, Edino Krieger,



Camargo Guarnieri. Nasce, em 1939, o grupo “Musica Viva”, que visa à renovação da cultura musical e às novas pesquisas de caráter internacional. Publica uma revista e produz também programas de rádio para a divulgação da música contemporânea.

Dentro do grupo, depois de alguns anos, se insinua um indício de crise que explode em resposta ao apelo do Congresso dos Compositores e dos musicólogos Progressistas, realizado em Praga, em Maio de 1948, por uma arte engajada nos critérios de realismo socialista, conforme estabelecidos por Stalin e seu regime. Era necessário abandonar a pesquisa formalista, que são próprios de uma arte burguesa, para voltar a uma arte que compsa ser compreendida pelo povo, a qual será de caráter nacional e deixará evidentes suas raízes populares. Para os intelectuais e músicos militantes nos vários partidos comunistas nacionais, aquilo declarado no *Manifesto* dos músicos progressistas, que será elaborado no âmbito do Congresso, torna-se um forte apelo ao ideal de uma arte engajada, compreensível e comunicativa, representativa das instâncias das massas populares.

Lopes-Graça esteve presente no Congresso. Como também outros músicos, com os quais ele estava em contato, como por exemplo o brasileiro Cláudio Santoro. Lopes-Graça, até aquele momento não acreditava que, para um intelectual português, o Brasil devesse ser um tema de interesse maior do que os outros. O campo de um pensamento político orientado para a revolução deve ser, para Lopes-Graça, toda a humanidade; ao passo que é para se manter sob suspeita a ideia de um interesse privilegiado, que ligue Portugal ao Brasil, enquanto resíduo resultante de um pensamento de caráter colonialista, que se é de evitar.

O Congresso de Praga, com tudo aquilo que lhe concerne, será catalisador de contatos e interesses mútuos, que dizem respeito a Lopes-Graça e a um grupo de músicos entre os mais promissores e comprometidos no Brasil, com uma formação sólida, com experiência de fôlego internacional, e com uma forte motivação de ordem política.

É neste contexto que se acende, no Brasil, uma polémica contra Koellreuter. Camargo Guarnieri publica em 1950 um texto que causa grande agitação entre os músicos, professores, críticos e musicólogos, a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do*



*Brasil*, na qual é muito violenta a condenação da técnica dodecafônica, em favor de uma música que se reporte às raízes nacionais do Brasil.

Eunice Catunda, por sua vez, escreve um artigo na revista “Fundamentos”, em 1952, na qual evidencia como a linguagem dodecafônica é abstrata, fechada em si mesma, sem correlação com o plano perceptivo, onde recusa sistematicamente a repetição e os graus conjuntos.

Guerra Peixe contesta Koellreuter, destacando também como alguns de seus argumentos mais decisivos são tomados de um texto de Lopes-Graça, *Musica e musicos modernos*, que vem, neste sentido, plagiado e aparelhado.

Lopes-Graça é incluído dentro deste debate cultural, pois aparece, no Brasil, como o caminho traçado a seguir. Desta forma o encara Guerra Peixe, que enfatiza, em Lopes-Graça, o sentimento de nacionalismo, a ser realizado em novos termos, descobrindo repertórios populares, a serem apreendidos na sua condição de mundo vital, que transmitem estruturas próprias e visões específicas.

No âmbito da importante iniciativa de promoção e difusão da música contemporânea, que é a Associação “Sonata”, fundada em 1942 por Lopes-Graça, e ativa por muitos anos, são executados autores representativos de várias tendências da música contemporânea, e dentre esses também estão autores brasileiros (como Heitor Villa-Lobos, Francisco Paulo Mignone, César Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri, Claudio Santoro). Essas participações estão concentradas principalmente em finais dos anos 40, quando os contatos com músicos brasileiros se tornam mais intensos, e no decorrer dos anos 50, quando a experiência de Lopes-Graça ganha relevo, no campo intelectual e musical no Brasil, como exemplar de um nacionalismo evolutivo e revolucionário, contra a perspectiva intelectualizada e burguesa do atonalismo e do dodecafonismo.

Também no contexto de uma iniciativa cultural importante de Lopes-Graça, que é a publicação do periódico *Gazeta Musicale*, no decorrer dos anos 50, determinam-se intercâmbios e contatos com músicos brasileiros, que são convidados a colaborar na forma de artigos e intervenções.



No Brasil não se percebe, em toda sua concepção, a articulação da posição político-cultural de Lopes-Graça, pelo que é heterodoxa mesmo em relação ao realismo socialista. Nestes termos, por outro lado, é entendida e denunciada, em pátria, por parte de alguns líderes do partido. Lopes-Graça é criticado por Álvaro Cunhal, em um artigo publicado na revista *Vértice*, em 1954, assinado com o pseudônimo de António Vale. A música de Lopes-Graça é estigmatizada por Cunhal, como formalista, não enraizada no tecido cultural e social das massas proletárias.

Para Lopes-Graça é inaceitável a ideia de uma arte reduzida à ideologia. A arte está comprometida lá onde não renuncia à própria capacidade crítica, à própria vocação problemática e criativa. Não se pode renunciar, segundo Lopes-Graça, aos frutos da revolução pós-tonal, no campo da música, como não é possível renunciar às conquistas do pensamento que têm afetado todas as outras áreas do conhecimento.

Em pátria, no período, que está entre os mais difíceis de sua vida, Lopes-Graça sofre uma dupla pressão. Da parte do regime recebe um endurecimento da censura: em 1954, sofre a proibição de ensinar música também nas instituições privadas, pelo que deve deixar seu cargo de professor na Academia de Amadores de Música. Do partido chega até ele, sob diversas formas, um chamamento para retornar à linha oficial e para evitar o contato com grupos intelectuais heterodoxos, como aquele da revista *Ler*.

É essa situação difícil que o leva a refletir, especialmente com Guerra Peixe, sobre a possibilidade de se transferir para o Brasil, para escapar da então quase insuportável pressão da ditadura.

Lopes-Graça visitou o Brasil, oferecendo conferências e concertos, em 1958. Foi Camargo Guarnieri a pessoa determinante para a realização do projeto. Ele, naqueles anos, era muito considerado no Ministério da Educação. Mostrou-se interessado o ministro Clóvis Salgado, que apoiou o projeto, de forma que Lopes-Graça, em fins de 1958, pôde ir ao Brasil, por um período no qual realiza concertos e conferências em várias cidades.



Lopes-Graça retornará ao Brasil alguns anos mais tarde, para uma estadia curta, em 1969, devido o interesse de um outro músico do grupo, Edino Krieger, que solicita sua presença no Rio de Janeiro, para o Festival de Música da Guanabara.

Guerra-Peixe tem uma longa correspondência com Lopes-Graça, concentrada principalmente nos anos 50, ainda que tenha durado cerca de 30 anos, desde o final dos anos 40 até os anos 70. Inicialmente é focada no desenrolar da polêmica contra o dodecafonismo, mas depois que se preocupa mais particularmente com as questões de trabalho compositivo. Emerge a ideia de Guerra Peixe da necessária adesão à música popular brasileira, também nas suas raízes africanas, privilegiando o parâmetro rítmico e dando um forte relevo à percussão. Guerra-Peixe se compara a Lopes-Graça no que diz respeito ao trabalho que ele vai conduzindo na área da etnomusicologia, com pesquisas de campo, realizadas em várias regiões do Brasil, sobretudo no Nordeste.

Claudio Santoro é um outro interlocutor brasileiro assíduo no contato com Lopes-Graça, por longos anos desde 1948, e também neste caso até os anos 70. Santoro, no ápice da polêmica contra Koellreutter, em 1949, explica à Lopes-Graça a sua opção (na linha de uma arte engajada) por uma simplificação da linguagem e por uma redução de todo intelectualismo. Para Santoro, trata-se de ir além dos termos da atual polêmica. A nova arte será a arte da classe proletária, que propõe uma nova visão das coisas, e isso vai além do contraste entre a tonalidade e atonalidade.

As posições encontrarão, de acordo com os diferentes protagonistas, uma evolução a respeito da chama polêmica e ideológica de finais dos anos 40 e dos 50. É todavia nessa fase que se propõe um centro de interesse, para os músicos brasileiros, concernente à experiência composicional e aos escritos de Lopes-Graça, que apoiam uma concepção diferente e nova de nacionalismo musical, na relação que a música moderna pode realizar com a cultura e com a música popular e rural. Nos músicos nacionalistas de esquerda, no Brasil, com o seu trabalho que chama a atenção para as músicas étnicas do país, para a necessidade de pesquisá-las e mantê-las, para a importância de integrá-las em seu próprio trabalho de composição, de uma forma não pitoresca mas sim estruturado, segundo o modelo que encontraram em Lopes-Graça, está a vontade política de valorizar





as classes mais baixas, as culturas marginais, as periferias, os povos indígenas devastadas pelo colonialismo.

[Tradução a partir do original italiano por Alberto José Vieira Pacheco]

### **Bibliografia:**

Apelo votado por unanimidade pelo II Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga. In: *Fundamentos*, v. 1, n. 2, jul. 1948, p. 154-156.

Alves, R., Cascudo T. Cur. 2013. *Fernando Lopes-Graça e a Presença: correspondência*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, Câmara Municipal de Cascais, Cascais.

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

\_\_\_\_\_. 2010. “César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944-1949)”. In: *Revista do Conservatório de Música* (UFP), online, v. 3, p. 58/79.

\_\_\_\_\_. 2010. “Conversa com Fernando Lopes-Graça: trânsitos culturais na música brasileira”. In: *Música Hodie*, V. 13, n. 2, 168-180.

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

Branco Weffort, A. 2006. *A Canção Popular Portuguesa em Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Caminho.

Carroll, M. 2002. “Commitment or abrogation? Avant-garde music and Jean-Paul Sartre’s idea of committed art”. In: *Music & Letters*, 83/4, p. 590-606.

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

\_\_\_\_\_. 2003. “À luz do presencismo: uma leitura da *Introdução à música moderna* (1942), de Fernando Lopes-Graça”. In: *Lecturas: revista da Biblioteca Nacional*, 12-13, 107-124.



- \_\_\_\_\_ 2003. “Fernando Lopes-Graça e os compositores brasileiros: a polémica ‘dodecafonismo vs. nacionalismo’ entre 1939 e 1954 numa perspectiva comparativa”. In: Manuela Tavares Ribeiro (cur.), 269-284.
- \_\_\_\_\_ 2003. “Música e identidade na obra de Fernando Lopes-Graça: Uma abordagem entre a história e a crítica”. In: Manuela Tavares Ribeiro (cur.), 545-560.
- Cascudo, T. 2005. “Uma interpretação do ciclo ‘As Mãos e os Frutos’ de Fernando Lopes-Graça”, in M. P. Ferreira (2005), 169-189.
- Cascudo, T. 2010. “A configuração do modernismo musical em Portugal a través da acção de Fernando Lopes-Graça”, in P. Maia (2010), 37-73.
- \_\_\_\_\_ 2012, *A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça. Um estudo no contexto português*, Sevilha: Editorial Doble J.
- Catunda, E. 1952. “Atonalismo, dodecafonía e musica nacional”. In: *Fundamentos*, 1952, 31-33.
- Cochofel, J.J. (1961), “Novas obras de Lopes-Graça, Stockhausen em Lisboa”. In *Gazeta Musical e de todas as artes*, 128/9, 356.
- Colazzo, C. 2012. “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.), 13-25.
- \_\_\_\_\_ 2013. “Un Réquiem por las víctimas del fascismo. Sentido de lo sagrado, tradiciones campesinas, religión laica de la democracia. De Lopes-Graça hacia Brasil”. In: Alberto José Vieira Pacheco (cur.), 161-189.
- \_\_\_\_\_ 2013. “Il linguaggio compositivo di Fernando Lopes-Graça: materiali e forma, innesti e stratificazioni”. In: *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, XIX/3, 33-56.
- Cunhal, Á. 1996. *A arte, o artista e a sociedade*. Lisboa: Caminho.
- De Freitas Branco, J.M. 2008. “Música e transfiguração: estudo filosófico sobre a função social da arte musical. O exemplo de Fernando Lopes-Graça”. In: *Nova Sintese*, 2/3, 275-343.
- Egg, A. “A carta aberta de Camargo Guarnieri”. In: *Revista científica / FAP*, v. 1, jan/dez 2006, 1-12
- Ferreira M.P. Cur., 2005. *Dez compositores portugueses. Percursos da escrita musical no século XX*. Lisboa: Dom Quixote.



- Fourtane, N., Guiraud, M. Cur. 2012. *Emprunts et transferts culturels : du monde luso-hispanophone vers l'Europe*. Nancy: Editions Universitaires de Lorraine – Presse Universitaires de Nancy.
- Giacometti M., Lopes-Graça F. 1981. *Cancioneiro popular português*, Lisboa: Círculo de leitores.
- Gouveia Boura, A.I. 1992. “Fernando Lopes-Graça tradutor literário: a versão portuguesa da novela Tristan de Thomas Mann”. In: *Linguas e literaturas: revista da faculdade de letras do Porto*, II Serie/Vol. IX, 227-269.
- Gramsci, A. 1977. *Quaderni dal cárcere*. Torino: Einaudi.
- Kater, C. 2001. *Eunice Katunda musicista brasileira*. São Paulo: Annablume.
- \_\_\_\_\_ 2001. *Música Viva e H.J.Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Atravez/Musa.
- Leibowitz, R. 1950. *L'Artiste et sa conscience. Esquisse d'une dialectique de la conscience artistique*. Paris : L'Arche.
- Lopes-Graça, F. s.d. *Páginas escolhidas de crítica e estética musical, notas preambulares de João de Freitas Branco e João Gaspar Simões*. Lisboa: Prelo.
- \_\_\_\_\_ 1942. *Introdução à música moderna*. Lisboa: Cosmos.
- \_\_\_\_\_ 1953. “Carta Aberta de Fernando Lopes Graça ao compositor brasileiro Guerra Peixe”. In: *Ler*, Lisboa, maio de 1953. In: Fernando Lopes-Graça (1974), *Um artista intervém. Cartas com alguma moral*. Lisboa: Cosmos, 255-60.
- \_\_\_\_\_ 1973. *Disto e daquilo*. Lisboa, Cosmos.
- \_\_\_\_\_ 1974. *Um artista intervém. Cartas com alguma moral*, Lisboa, Cosmos.
- \_\_\_\_\_ 1976. *A caça aos coelhos e outros escritos polémicos*, Lisboa, Cosmos.
- \_\_\_\_\_ 1978. *Reflexões sobre a música*, Lisboa, Cosmos.
- \_\_\_\_\_ 1984. *Opusculos (3)*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ 1986. *Música e Músicos Modernos*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ 1989. *A Música Portuguesa e os Seus Problemas I*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ 1990. *A Música Portuguesa e os Seus Problemas II*. Lisboa, Caminho.



- \_\_\_\_\_ 1991. *A canção popular portuguesa*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ 1992. *Musicália*. Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ 1992. *Nossa Companheira Música*, Lisboa, Caminho.
- Maia, P.J., Cur. 2010. *Fernando Lopes-Graça*. Porto: Atelier de Composição.
- Pacheco, A.J.V. cur. 2013. *Atas do Congresso Internacional 'A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico'*. Lisboa: CESEM.
- Peixinho, J. 2005. *O canto de Amor e de Morte. Introdução a um ensaio de interpretação morfológica*. In: M. P. Ferreira (cur. 2005), 191-198.
- Picchi, A. & Livero de Souza, I.V. (2011/2012), “Koellreutter e Guarneri: aproximações e afastamentos entre dois polos”. In: *Da Pesquisa* (UDESC), IX/9, p. 366-379.
- Pinto da Silva, R. cur., 2009. *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.
- Tavares Ribeiro, M. cur. 2003. *Portugal-Brasil: Uma visão Interdisciplinar do Século XX* (Actas do Congresso Universidade de Coimbra, 2-5 de Abril de 2003), Coimbra: Quarteto.
- \_\_\_\_\_ cur. 2010. *Outros Combates pela História*. Coimbra: Universidade.
- Santoro, C. “Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de Compositores de Praga”. In: *Fundamentos*, v. 2, n. 3, ago. 1948, p. 232-240.
- Tacuchian, R. 2004. “Relações da Música Brasileira com Lopes-Graça”. In: *Brasiliiana*, n.17, 12-20.
- \_\_\_\_\_ 2006. “Correspondência entre Guerra-Peixe e Lopes-Graça”. In: *Revista Música*, v.11, 97-110, 2006.
- Vale, A, [Cunhal, Álvaro]. “Cinco notas sobre forma e conteúdo”. In: *Vértice*, Vol. XIV, 1954, p. 466-484.
- Vieira De Carvalho, M. Cur. 1966. *III Ciclo de Cultura Musical – Fernando Lopes-Graça*, Associação de Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa/Juventude Musical Portuguesa, Lisboa.



\_\_\_\_\_. 1967. “Fernando Lopes-Graça: equação entre o artista e o seu meio”. In: *Movimento I* (1967), 21-24.

\_\_\_\_\_. 1989. *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: IN-CM.

\_\_\_\_\_. 2006. *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto: Campo das Letras.

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

\_\_\_\_\_. 2012. “Politics of Identity and Counter-Hegemony. Lopes-Graça and the Concept of ‘National Music’”. In: *Music & Politics*, 6/1. Article DOI: <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0006.104>

**Fernando Lopes-Graça** (Tomar, 1906, - Parede, 1994)

Compositore portoghese, nasce a Tomar nel 1906, da una famiglia di modeste condizioni. Conduce i suoi studi musicali accademici al Conservatorio di Lisbona a partire dal 1923. Studia il pianoforte, avendo come maestri prima Adriano Meira, sino al 1927, e quindi, dal 1928, per la durata di tre anni, il celebre pianista Viana da Mota (che veniva dalla scuola di Liszt). Nello stesso tempo porta a compimento gli studi di composizione, nel 1931, sotto la guida di Tomás Borba, figura di grande didatta, studioso erudito, ma anche capace divulgatore, che ebbe molta influenza sulla formazione di Lopes-Graça. Importante esperienza è quella dello studio nell'ambito di un corso di Scienze Musicali con Luis de Freitas Branco. Studia Storia e Filosofia all'Università di Lisbona senza portare a compimento gli studi.

Lopes-Graça subito si propone come un intellettuale fortemente critico rispetto al regime dell'Estado Novo instaurato da Salazar. Per questo è controllato, e anche contrastato con violenza. Fonda opuscoli, giornali di protesta, riviste, con l'intento di animare il dibattito artistico, culturale e politico. Nel 1929 fonda la rivista «De Música», legata al Conservatorio di Lisbona. Nel 1930 fonda a Tomar il giornale di impegno politico, di idee repubblicane, anticlericali e socialiste, «A Acção».

Nel 1931 sostiene un concorso al Conservatorio di Lisbona, per ottenere una cattedra di Pianoforte e di Solfeggio. Nello stesso giorno in cui tiene con successo le prove del concorso, viene fermato dalla polizia, con l'accusa di appartenere all'organizzazione comunista di Tomar. La cattedra, pur vinta, non gli verrà affidata per ragioni politiche.

Nel 1932 è a Coimbra, dove esprime il suo attivismo politico all'interno dell'Università, e dove entra in contatto con il gruppo della rivista «Presença». Nel 1934 vincerà il concorso per una borsa di studio, per andare a studiare a Parigi musicologia e composizione, che, sempre per questioni politiche, non gli verrà concessa. Nel 1936 viene rinchiuso in carcere, a causa del suo attivismo politico, mirato a costituire, sull'esempio di altri paesi, come la Spagna e la Francia, un Fronte popolare, capace di tenere uniti



socialisti e comunisti. Liberato, nel 1937 si recherà a Parigi, riparandovi per due anni. Qui starà in rapporto con intellettuali e artisti, troverà importanti esecuzioni, studierà con Charles Koechlin. Tornerà in Portogallo nel 1939 per stabilirvisi definitivamente. Sarà sempre sorvegliato e spesso censurato dal regime.

Lopes-Graça sin dagli anni '30 svolge attività di critico musicale, teatrale per riviste e giornali. In questa veste, dal 1931, collabora alla rivista «Seara Nova». Dall'anno successivo collabora anche con la rivista «Presença», dal 1935 con la rivista «Manifesto» e dal 1939 con «O Diabo». A partire dal 1941 insegnerà il pianoforte, l'armonia e il contrappunto, presso un'istituzione privata, ma prestigiosa, la “Academia de Amadores de Música” a Lisbona, e terrà il coro di quest'istituzione, per cui produrrà moltissime trascrizioni e armonizzazioni di melodie popolari portoghesi. Svolgerà anche un'importante attività di traduttore letterario di testi della letteratura europea.

È impegnato per la diffusione della musica contemporanea. Nel 1942 fonda un'associazione, denominata “Sonata”, con lo scopo di promuovere la cultura della musica da camera e della musica contemporanea. E' in questi anni che aderisce al Partito Comunista clandestino.

A partire dagli anni '40 iniziano a essere pubblicati in volumi i suoi saggi di critica musicale, spesso schierati e militanti, a volte polemici. Importanti sono i suoi scritti di approfondimento culturale e musicologico in favore della musica nuova, che discutono i problemi del nazionalismo musicale in Portogallo, dei rapporti con le tradizioni popolari. Rispetto a quest'ultimo tema indica il patrimonio musicale contadino, specie delle regioni periferiche, come veicolo di sensi nuovi, che possono accendersi anche nel rapporto con le ricerche musicali e compositive di segno post-tonale. E' il senso che, a partire dagli anni '40, assume una parte della sua produzione, che tenta l'innesto creativo di canto popolare contadino e linguaggi musicali post-tonali avanzati. Mentre la sua polemica raggiunge compositori di regime, che sono espressione di un nazionalismo conservatore, restauratore, privo di valori originali.

Dal punto di vista dell'impegno politico, lavora molto per riunire le forze di opposizione nel comune Movimento de Unidade Democrática, di cui, nel 1945, diventa dirigente. Nel 1948 è a Varsavi dove partecipa, in forma clandestina, al “1° Congresso



degli intellettuali per la pace”, e a Praga, per il “2° Congresso di compositori e musicologi progressisti”. Entra così in contatto con le tendenze sovietiche di marca staliniana, volte al controllo dell’arte e della cultura secondo i principi del realismo socialista, che mettono in dubbio il senso della ricerca innovativa, sperimentali sui linguaggi musicali, tacciando tutto questo di formalismo e intellettualismo borghese.

Le posizioni di Lopes-Graça sono diverse. Egli ritiene importante che l’arte si realizzi in senso critico, nel segno di una ricerca creativa aggiornata, di grande respiro e aperta. Sui temi del realismo socialista entrerà in conflitto con i vertici del Partito comunista portoghese, soprattutto con Alvaro Cunhal, che intanto è detenuto. Gli viene chiesto di tenere una posizione più ortodossa, e di conseguenza ripudiando certa sua tendenza allo sperimentalismo, e a discutere criticamente anche le posizioni politiche interne al partito.

In quello stesso periodo il regime esercita su di lui un’ulteriore repressione. Gli viene impedita, per decreto, la possibilità di insegnare privatamente presso la scuola della “Academia de Amadores de Música”. Stoicamente continuerà nel suo lavoro di sempre. Soprattutto a comporre, guidare il suo coro, studiare il canto popolare portoghese.

La situazione è molto problematica per lui, tanto che medita di trasferirsi in Brasile. Nel 1958 è nel paese sudamericano, dove tiene conferenze e concerti, su invito del Ministero dell’Educazione, grazie anche all’interessamento di amici compositori brasiliani.

Negli anni successivi lo strappo politico, che lo ha portato a essere in qualche modo emarginato all’interno del Partito Comunista, sarà assorbito. Agli inizi degli anni ‘60 vive, tuttavia, una crisi personale molto dura, che lo porta verso uno stato di depressione, che riuscirà a superare a fatica. Questa condizione non lo porta a smettere di comporre. Sono di questa fase composizioni profonde, di grande interesse per il senso organico della forma, e tuttavia flessibile, aperto, con accensioni improvvisative e il gusto del frammento, nonché dotate di una grande sensibilità per il timbro e per il colore strumentale.





L'interesse per la musica di Lopes-Graça riguarda ora anche le nuove generazioni, che colgono questo lato sperimentale della sua musica. Il giovane compositore Jorge Pexinho, con esperienze, per la propria musica, nel segno del serialismo radicale, nel 1966 scriverà significativamente su di lui e sulla sua musica, indicandolo come un compositore coerente rispetto alle nuove istanze di rivolgimento radicale dei linguaggi musicali, un'esperienza che ha anticipato i nuovi tempi.

Vive una stagione di riconoscimenti, in patria e all'estero. Il regime continua a vigilare su di lui, ma, a causa dell'attenzione pubblica che riguarda la sua persona come intellettuale, nonché la sua opera musicale, non può reprimerlo con atti diretti e espliciti.

Infine, quando il regime si sarà consumato e crollerà sotto i moti popolari nel 1974, la Rivoluzione dei Garofani lo celebrerà come uno dei padri del nuovo Portogallo. E' uno degli intellettuali di riferimento per il governo democratico. Nello stesso anno è nominato Presidente della Commissione di Riforma dell'insegnamento della musica. Nel 1975 è candidato per il Partito Comunista alle elezioni per l'Assemblea Costituente e, dopo, per l'Assemblea della Repubblica.

Continuerà a comporre per tutta la vita, secondo una continuità di impegno e una militanza artistica che costituiscono per lui una missione superiore, che prescinde dagli onori e dalle committenze che ora gli giungono ufficialmente.

Morrà a Parede nel 1994.

## **I rapporti con il Brasile**

I rapporti con il Brasile, da parte di Lopes-Graça, si collocano soprattutto alla fine degli anni '40 e negli anni '50, e tengono in contatto il compositore portoghese con diversi colleghi brasiliani. In Brasile in quegli anni scoppia la polemica tra musicisti nazionalisti e musicisti che praticano la atonalità e la dodecafonia. È una polemica che infiamma lo stesso schieramento dei musicisti di sinistra. Koellreuter, musicista tedesco formatosi alla scuola di Hindemith e di Scherchen, si è trasferito in Brasile nel 1937, e ha assunto molta influenza, creando una scuola votata verso le ricerche atonali e



dodecafoniche. Raccoglie attorno a sé una cerchia di giovani musicisti di talento brasiliani, sostanzialmente suoi coetanei, come Claudio Santoro, César Guerra Peixe, Eunice Catunda, Edino Krieger, Camargo Guarnieri. Nasce, nel 1939, il gruppo “Musica Viva”, che mira allo svecchiamento della cultura musicale e alle nuove ricerche di respiro internazionale. Edita una rivista e realizza anche programmi radiofonici per la diffusione della musica contemporanea.

All'interno del gruppo, dopo alcuni anni, si insinua una linea di crisi, che esplode in corrispondenza del richiamo esercitato dal Congresso dei Compositori e dei Musicologi Progressisti, svoltosi a Praga nel maggio del 1948, per un'arte impegnata, nei criteri del realismo socialista, come stabiliti da Stalin e dal suo regime. Bisogna abbandonare le ricerche formaliste, che sono proprie di un'arte borghese, per tornare a un'arte che possa essere compresa dal popolo, la quale sarà di impronta nazionale e recherà evidente una sua radice popolare. Per gli intellettuali e i musicisti militanti nei vari partiti comunisti nazionali, quanto dichiarato nel Manifesto dei musicisti progressisti, che sarà elaborato nell'ambito del Congresso, diventa un forte richiamo all'ideale di un'arte impegnata, comprensibile e comunicativa, rappresentativa delle istanze delle masse popolari.

Lopes-Graça fu presente al Congresso. Così anche altri musicisti, con cui egli è in contatto, come ad esempio il brasiliano Claudio Santoro. Lopes-Graça sino a quel momento non ritiene che il Brasile, per un intellettuale portoghese, debba essere un tema di interesse maggiore rispetto ad altri. Il campo di un pensiero politico orientato verso la rivoluzione deve essere, per Lopes-Graça, l'intera umanità, mentre è da tenere in sospetto l'idea di un interesse privilegiato, che leghi il Portogallo al Brasile, in quanto residuo di un pensiero d'impronta colonialista, che è da evitare.

Il Congresso di Praga, con tutto ciò che ne consegue, sarà catalizzatore di contatti e interessi reciproci, che riguarderanno Lopes-Graça e un gruppo di musicisti tra i più promettenti e impegnati in Brasile, con una solida formazione, con esperienze di respiro internazionale, e con una forte motivazione d'ordine politico.



È in questo contesto che si accende, in Brasile, una polemica contro Koellreuter. Camargo Guarnieri pubblica nel 1950 un testo, che suscita molto scalpore tra musicisti, didatti, critici e musicologi, la *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, in cui è molto violenta la condanna della tecnica dodecafonica, in favore di una musica che si riporti alle radici nazionali del Brasile.

Eunice Catunda, dalla sua parte, scrive un articolo sulla rivista «Fundamentos», nel 1952, in cui evidenzia come il linguaggio dodecafonico sia astratto, chiuso in se stesso, privo di correlazioni con il piano percettivo, laddove rifiuta sistematicamente la ripetizione e i gradi congiunti.

Guerra Peixe contesta Koellreuter, segnalando anche come alcune delle sue tesi più qualificanti siano riprese da un testo di Lopes-Graça, *Musica e músicos modernos*, che viene, in questo senso, plagiato e strumentalizzato.

Lopes-Graça viene assunto dentro questo dibattito culturale perché appare, dal Brasile, come la via tracciata da seguire. In questo senso lo prospetta Guerra Peixe, che sottolinea, in Lopes-Graça, il senso del nazionalismo, da realizzare in termini nuovi, andando alla scoperta dei repertori popolari, da riprendere nella loro condizione di mondi vitali, che trasmettono strutture proprie e proprie specifiche visioni.

Nell'ambito dell'importante iniziativa di promozione e diffusione della musica contemporanea, che è l'Associazione "Sonata", fondata da Lopes-Graça nel 1942, e attiva per numerosi anni, vengono eseguiti autori rappresentativi di varie tendenze della musica contemporanea, e tra questi anche autori brasiliani (come Heitor Villa Lobos, Paulo Francisco Mignone, César Guerra Peixe, Camargo Guarnieri, Claudio Santoro). Le presenze si concentrano soprattutto verso la fine degli anni '40, quando i contatti con musicisti brasiliani si fanno più intensi, e nel corso degli anni '50, quando l'esperienza di Lopes-Graça assume rilievo, nel campo intellettuale e musicale in Brasile, come esemplare di un nazionalismo evolutivo e rivoluzionario, contro le prospettive intellettualistiche e borghesi dell'atonalismo e della dodecafonia.

Anche nel contesto di un'altra importante iniziativa culturale di Lopes-Graça, che è la pubblicazione del periodico «Gazeta Musical», nel corso degli anni '50, si



determinano scambi e contatti con musicisti brasiliani, che vengono richiesti di collaborazioni, nella forma di articoli e interventi.

A partire dal Brasile non si percepisce in tutto il suo portato l'articolazione della posizione politico-culturale di Lopes-Graça per cui è eterodossa anche rispetto al realismo socialista. In questi termini, peraltro, è vissuta e denunciata, in patria, da alcuni dirigenti del partito. Lopes-Graça è criticato da Alvaro Cunhal, in un articolo pubblicato sulla rivista «Vertice» nel 1954, firmato con lo pseudonimo di Antonio Vale. La musica di Lopes-Graça è stigmatizzata da Cunhal, come formalista, non radicata nel tessuto culturale e sociale delle masse proletarie.

Per Lopes-Graça risulta inaccettabile l'idea di un'arte ridotta ad ideologia. L'arte è impegnata laddove non rinuncia alla propria capacità critica, alla propria vocazione problematica e creativa. Non si può rinunciare, secondo Lopes-Graça, al portato della rivoluzione post-tonale, in campo musicale, come non è possibile rinunciare alle conquiste di pensiero che hanno riguardato tutti gli altri campi del sapere.

In patria, nel periodo, che è tra i più difficili nella sua vita, Lopes-Graça soffre una doppia pressione. Da parte del regime riceve un inasprimento della censura: nel 1954 subisce l'interdizione a insegnare la musica anche in istituzioni private, per cui deve lasciare l'incarico di insegnante presso la Academia de Amadores de Musica. Da parte del partito lo raggiunge, in varie forme, un richiamo alla linea ufficiale e a evitare il contatto con gruppi intellettuali eterodossi, come quello della rivista «Ler».

È questa condizione di difficoltà che lo conduce a ragionare, soprattutto con Guerra Peixe, sulla possibilità che si trasferisca in Brasile, per sfuggire alla pressione ormai quasi insostenibile della dittatura.

Lopes-Graça ha visitato il Brasile, tenendo conferenze e concerti, nel 1958. Colui che è stato determinante, per la realizzazione del progetto, è stato Camargo Guarnieri. Egli in quegli anni era molto ascoltato presso il Ministero dell'Educazione. Interessò il ministro Clovis Salgado, che sostenne il progetto, così che Lopes-Graça verso la fine del 1958 poté recarsi in Brasile, per un periodo in cui tiene concerti e conferenze, in varie città.



Lopes-Graça tornerà in Brasile alcuni anni dopo, per un breve soggiorno, nel 1969, per l'interessamento di un altro musicista del gruppo, Edino Krieger, che richiede la sua presenza a Rio, per il festival di Guanabara.

Guerra Peixe ha una lunga corrispondenza con Lopes-Graça, concentrata soprattutto negli anni '50, anche se è durata circa un trentennio, a partire dalla fine degli anni '40 sino agli anni '70. Inizialmente è concentrata su quanto viene svolgendosi nella polemica contro la dodecafonia, ma poi riguarda più in particolare le questioni del lavoro compositivo. Emerge l'idea di Guerra Peixe, della necessaria adesione alla musica popolare brasiliana, anche nella sua radice africana, privilegiando il parametro ritmico e dando un forte rilievo alle percussioni. Guerra Peixe si confronta con Lopes-Graça rispetto ai lavori che va conducendo in campo etnomusicologico, con indagini sul campo, che conduce in varie aree del Brasile, soprattutto nel Nordest.

Claudio Santoro è un altro interlocutore brasiliano assiduo nel contatto con Lopes-Graça, a partire dal 1948 e per lunghi anni, anche in questo caso sino agli anni '70. Santoro, nel pieno della polemica contro Koellreutter, nel 1949, spiega a Lopes-Graça la sua opzione (nella linea di un'arte impegnata) per una semplificazione del linguaggio e per una riduzione di ogni intellettualismo. Per Santoro si tratta di andare oltre i termini dell'attuale polemica. La nuova arte sarà l'arte della classe proletaria, che propone una nuova visione delle cose, e in ciò va oltre il contrasto tra tonalità e atonalità.

Le posizioni troveranno, a seconda dei vari protagonisti, un'evoluzione rispetto al fuoco polemico e ideologico della fine degli anni '40 e degli anni '50. È tuttavia in questa fase che si propone un centro di interesse, per i musicisti brasiliani, rispetto all'esperienza compositiva e agli scritti di Lopes-Graça, che sostengono una diversa e nuova concezione del nazionalismo musicale, nel rapporto che la musica moderna può realizzare con la cultura e con la musica popolare e contadina. Nei musicisti nazionalisti di sinistra, in Brasile, con il loro lavoro, che porta attenzione alle musiche etniche del Paese, alla necessità di indagarle e di conservarle, all'importanza di integrarle dentro la propria opera compositiva, in un senso non pittoresco bensì strutturato, secondo il modello che ritrovano in Lopes-Graça, c'è la volontà politica di valorizzare le classi inferiori, le culture marginali, le periferie, i popoli indigeni martoriati dal colonialismo.

**Bibliografia:**

Apelo votado por unanimidade pelo II Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga. In: *Fundamentos*, v. 1, n. 2, jul. 1948, p. 154-156.

Alves, R., Cascudo T. Cur. 2013. *Fernando Lopes-Graça e a Presença: correspondência*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, Câmara Municipal de Cascais, Cascais.

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

\_\_\_\_\_. 2010. “César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944-1949)”. In: *Revista do Conservatório de Música* (UFP), online, v. 3, p. 58/79.

\_\_\_\_\_. 2010. “Conversa com Fernando Lopes-Graça: trânsitos culturais na música brasileira”. In: *Música Hodie*, V. 13, n. 2, 168-180.

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

Branco Weffort, A. 2006. *A Canção Popular Portuguesa em Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Caminho.

Carroll, M. 2002. “Commitment or abrogation? Avant-garde music and Jean-Paul Sartre’s idea of committed art”. In: *Music & Letters*, 83/4, p. 590-606.

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

\_\_\_\_\_. 2003. “À luz do presencismo: uma leitura da *Introdução à música moderna* (1942), de Fernando Lopes-Graça”. In: *Lecturas: revista da Biblioteca Nacional*, 12-13, 107-124.

\_\_\_\_\_. 2003. “Fernando Lopes-Graça e os compositores brasileiros: a polémica ‘dodecafonismo vs. nacionalismo’ entre 1939 e 1954 numa perspectiva comparativa”. In: Manuela Tavares Ribeiro (cur.), 269-284.

\_\_\_\_\_. 2003. “Música e identidade na obra de Fernando Lopes-Graça: Uma abordagem entre a história e a crítica”. In: Manuela Tavares Ribeiro (cur.), 545-560.



- Cascudo, T. 2005. “Uma interpretação do ciclo ‘As Mãos e os Frutos’ de Fernando Lopes-Graça”, in M. P. Ferreira (2005), 169-189.
- Cascudo, T. 2010. “A configuração do modernismo musical em Portugal a través da acção de Fernando Lopes-Graça”, in P. Maia (2010), 37-73.
- \_\_\_\_\_ 2012, *A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça. Um estudo no contexto português*, Sevilha: Editorial Doble J.
- Catunda, E. 1952. “Atonalismo, dodecafonía e musica nacional”. In: *Fundamentos*, 1952, 31-33.
- Cochofel, J.J. (1961), “Novas obras de Lopes-Graça, Stockhausen em Lisboa”. In *Gazeta Musical e de todas as artes*, 128/9, 356.
- Colazzo, C. 2012. “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.), 13-25.
- \_\_\_\_\_ 2013. “Un Réquiem por las víctimas del fascismo. Sentido de lo sagrado, tradiciones campesinas, religión laica de la democracia. De Lopes-Graça hacia Brasil”. In: Alberto José Vieira Pacheco (cur.), 161-189.
- \_\_\_\_\_ 2013. “Il linguaggio compositivo di Fernando Lopes-Graça: materiali e forma, innesti e stratificazioni”. In: *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, XIX/3, 33-56.
- Cunhal, Á. 1996. *A arte, o artista e a sociedade*. Lisboa: Caminho.
- De Freitas Branco, J.M. 2008. “Música e transfiguração: estudo filosófico sobre a função social da arte musical. O exemplo de Fernando Lopes-Graça”. In: *Nova Sintese*, 2/3, 275-343.
- Egg, A. “A carta aberta de Camargo Guarnieri”. In: *Revista científica / FAP*, v. 1, jan/dez 2006, 1-12
- Ferreira M.P. Cur., 2005. *Dez compositores portugueses. Percursos da escrita musical no século XX*. Lisboa: Dom Quixote.
- Fourtane, N., Guiraud, M. Cur. 2012. *Emprunts et transferts culturels : du monde luso-hispanophone vers l'Europe*. Nancy: Editions Universitaires de Lorraine – Presse Universitaires de Nancy.
- Giacometti M., Lopes-Graça F. 1981. *Cancioneiro popular português*, Lisboa: Círculo de leitores.



Gouveia Boura, A.I. 1992. “Fernando Lopes-Graça tradutor literário: a versão portuguesa da novela Tristan de Thomas Mann”. In: *Linguas e literaturas: revista da faculdade de letras do Porto*, II Serie/Vol. IX, 227-269.

Gramsci, A. 1977. *Quaderni dal cárcere*. Torino: Einaudi.

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

\_\_\_\_\_ 2001. *Música Viva e H.J.Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Atravez/Musa.

Leibowitz, R. 1950. *L'Artiste et sa conscience. Esquisse d'une dialectique de la conscience artistique*. Paris : L'Arche.

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

\_\_\_\_\_ 1942. *Introdução à música moderna*. Lisboa: Cosmos.

\_\_\_\_\_ 1953. “Carta Aberta de Fernando Lopes Graça ao compositor brasileiro Guerra Peixe”. In: *Ler*, Lisboa, maio de 1953. In: Fernando Lopes-Graça (1974), *Um artista intervém. Cartas com algumna moral*. Lisboa: Cosmos, 255-60.

\_\_\_\_\_ 1973. *Disto e daquilo*. Lisboa, Cosmos.

\_\_\_\_\_ 1974. *Um artista intervém. Cartas com alguma moral*, Lisboa, Cosmos.

\_\_\_\_\_ 1976. *A caça aos coelhos e outros escritos polémicos*, Lisboa, Cosmos.

\_\_\_\_\_ 1978. *Reflexões sobre a música*, Lisboa, Cosmos.

\_\_\_\_\_ 1984. *Opusculos (3)*, Lisboa, Caminho.

\_\_\_\_\_ 1986. *Música e Músicos Modernos*, Lisboa, Caminho.

\_\_\_\_\_ 1989. *A Música Portuguesa e os Seus Problemas I*, Lisboa, Caminho.

\_\_\_\_\_ 1990. *A Música Portuguesa e os Seus Problemas II*. Lisboa, Caminho.

\_\_\_\_\_ 1991. *A canção popular portuguesa*, Lisboa, Caminho.

\_\_\_\_\_ 1992. *Musicália*. Lisboa, Caminho.

\_\_\_\_\_ 1992. *Nossa Companheira Música*, Lisboa, Caminho.





- Maia, P.J., Cur. 2010. *Fernando Lopes-Graça*. Porto: Atelier de Composição.
- Pacheco, A.J.V. cur. 2013. *Atas do Congresso Internacional 'A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico'*. Lisboa: CESEM.
- Peixinho, J. 2005. *O canto de Amor e de Morte. Introdução a um ensaio de interpretação morfológica*. In: M. P. Ferreira (cur. 2005), 191-198.
- Picchi, A. & Livero de Souza, I.V. (2011/2012), “Koellreutter e Guarnieri: aproximações e afastamentos entre dois polos”. In: *Da Pesquisa* (UDESC), IX/9, p. 366-379.
- Pinto da Silva, R. cur., 2009. *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.
- Tavares Ribeiro, M. cur. 2003. *Portugal-Brasil: Uma visão Interdisciplinar do Século XX* (Actas do Congresso Universidade de Coimbra, 2-5 de Abril de 2003), Coimbra: Quarteto.
- \_\_\_\_\_ cur. 2010. *Outros Combates pela História*. Coimbra: Universidade.
- Santoro, C. “Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de Compositores de Praga”. In: *Fundamentos*, v. 2, n. 3, ago. 1948, p. 232-240.
- Tacuchian, R. 2004. “Relações da Música Brasileira com Lopes-Graça”. In: *Brasiliiana*, n.17, 12-20.
- \_\_\_\_\_ 2006. “Correspondência entre Guerra-Peixe e Lopes-Graça”. In: *Revista Música*, v.11, 97-110, 2006.
- Vale, A, [Cunhal, Álvaro]. “Cinco notas sobre forma e conteúdo”. In: *Vértice*, Vol. XIV, 1954, p. 466-484.
- Vieira De Carvalho, M. Cur. 1966. *III Ciclo de Cultura Musical – Fernando Lopes-Graça*, Associação de Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa/Juventude Musical Portuguesa, Lisboa.
- \_\_\_\_\_. 1967. “Fernando Lopes-Graça: equação entre o artista e o seu meio”. In: *Movimento I* (1967), 21-24.
- \_\_\_\_\_ 1989. *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: IN-CM.
- \_\_\_\_\_ 2006. *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto: Campo das Letras.



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

\_\_\_\_\_ 2012. “Politics of Identity and Counter-Hegemony. Lopes-Graça and the Concept of ‘National Music’”. In: *Music & Politics*, 6/1. Article DOI: <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0006.104>