



24  
Francisco de Lacerda

# Francisco de Lacerda



Diseño: Alberto Corazón



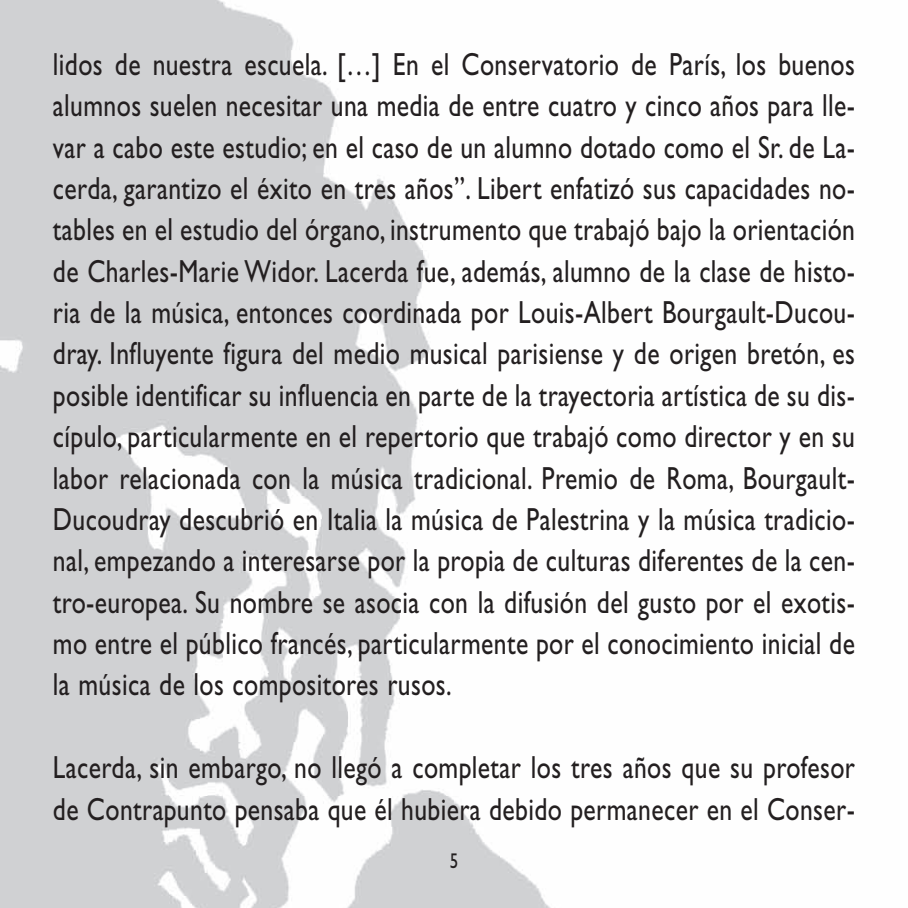


## **FRANCISCO DE LACERDA DIRECTOR DE ORQUESTA, FOLCLORISTA Y COMPOSITOR PORTUGUÉS**

Francisco Inácio da Silveira de Sousa Pereira Forjaz de Lacerda vio la luz en la Isla de San Jorge, en las Azores, en 1869. Nació en el seno de una familia hidalga y muy aficionada a la música: de hecho, debió su formación inicial a su padre, João Caetano de Sousa Lacerda, figura central en su biografía hasta la fecha de su fallecimiento, ocurrido en 1913. Le fue inicialmente destinada la carrera de médico, sin embargo, su talento artístico determinó su vida, que acabó estando enteramente dedicada a la música. Llegó a matricularse en la Escuela Médica de Oporto en 1888, pero, siguiendo los consejos de su profesor de piano en dicha ciudad, António Maria Soller, decidió instalarse en Lisboa para proseguir sus estudios de música a nivel profesional. Recomendado por dicho profesor, se convirtió en alumno de José António Vieira, que daba clases de piano en el Conservatorio de Música de Lisboa, y quien detectó muy rápidamente las cualidades de su recién llegado discípulo, facilitándole el

contacto con el medio musical y cultural de la capital portuguesa. En 1889, Francisco de Lacerda comenzó a realizar como alumno externo los exámenes en el Conservatorio. Obtuvo, con la mejor nota, el diploma de profesor de piano en 1891. Un año después, se presentó y ganó la oposición para profesor auxiliar del mismo instrumento, eligiendo como pieza para la prueba el *Konzertstück en fa menor op. 79*, de Carl Maria von Weber.

Lacerda inició oficialmente su carrera de profesor en 1893, aunque sólo permaneció en el Conservatorio de Lisboa durante dos años. En octubre de 1895 se presentó, siendo candidato único, al concurso para músico pensionado del Estado portugués en París. Inició su formación en el conservatorio de la capital francesa, como oyente, ese mismo curso. Allí estudió Armonía con Émile Pessard (profesor, entre otros, de Maurice Ravel y Jacques Ibert) y Contrapunto con Henri Libert. Se conserva en el archivo del compositor azoriano uno de los informes emitidos por este último, donde certifica lo siguiente: “Francisco de Lacerda (que actualmente es alumno del curso de Composición del Conservatorio de París) trabaja con inteligencia y rigor, y las excelentes aptitudes musicales ya demostradas lo convertirán, si consigue acabar los estudios iniciados, en uno de los mejores artistas sa-



lidos de nuestra escuela. [...] En el Conservatorio de París, los buenos alumnos suelen necesitar una media de entre cuatro y cinco años para llevar a cabo este estudio; en el caso de un alumno dotado como el Sr. de Lacerda, garantizo el éxito en tres años”. Libert enfatizó sus capacidades notables en el estudio del órgano, instrumento que trabajó bajo la orientación de Charles-Marie Widor. Lacerda fue, además, alumno de la clase de historia de la música, entonces coordinada por Louis-Albert Bourgault-Ducoudray. Influyente figura del medio musical parisiense y de origen bretón, es posible identificar su influencia en parte de la trayectoria artística de su discípulo, particularmente en el repertorio que trabajó como director y en su labor relacionada con la música tradicional. Premio de Roma, Bourgault-Ducoudray descubrió en Italia la música de Palestrina y la música tradicional, empezando a interesarse por la propia de culturas diferentes de la centro-europea. Su nombre se asocia con la difusión del gusto por el exotismo entre el público francés, particularmente por el conocimiento inicial de la música de los compositores rusos.

Lacerda, sin embargo, no llegó a completar los tres años que su profesor de Contrapunto pensaba que él hubiera debido permanecer en el Conser-

vatorio. En 1897, se matriculó en la entonces recién inaugurada Schola Cantorum. Charles Bordes, su fundador, había conseguido, en 1894, reunir los apoyos suficientes para crearla, inicialmente bajo el nombre de Société de propagande pour la divulgation des chefs-d'œuvre religieux. Dicha sociedad suponía la prolongación de un proyecto anterior de Bordes, el de los Chanteurs de Saint-Gervais. Este grupo vocal divulgó la música sacra anterior al siglo XIX y se asoció a una editorial especializada en dicho repertorio. Con la colaboración de Alexandre Guilmant y Vincent d'Indy, la Schola pudo abrir oficialmente sus puertas en octubre de 1896. Como alternativa al Conservatorio, cuya formación prestaba sobre todo atención a la ópera, relegando incluso la música instrumental contemporánea a un plano secundario, la Schola Cantorum centró su programa pedagógico en la música antigua: el canto gregoriano, el repertorio sacro anterior al siglo XIX, especialmente Palestrina, ya mencionado y la música de los siglos XVI y XVII. La lista de los músicos importantes de este período ligados a esta institución es muy extensa. Entre ellos encontramos los nombres de Isaac Albéniz (que llegó a coincidir, como profesor, con Lacerda en la Schola) y Joaquín Turina, además de compositores tan diferentes entre sí como Erik Satie o Edgard Varèse, que ilustran bien la vitalidad de la institución.

En la Schola Cantorum, Lacerda se familiarizó con la música francesa antigua y con la obra de Johann Sebastian Bach. Continuó allí sus estudios de órgano y de historia de la música, respectivamente bajo la orientación de Guilmant y de Bordes, y se convirtió en alumno de composición Vincent d'Indy. Éste muy pronto comenzó a valorar muy positivamente el trabajo de su estudiante portugués, hasta el punto de que en 1897 Lacerda hacía las veces de su asistente. En 1901, nuestro músico se puso al frente de la orquesta de la escuela: sus contemporáneos notaron inmediatamente la diferencia en relación a sus colegas. Ese mismo año, d'Indy escribió lo siguiente en su informe para la renovación de la beca de su alumno: tiene “habilidades absolutamente excepcionales; de Lacerda es un director de orquesta nato”.

Durante este importante período de formación y perfeccionamiento, Lacerda no perdió el contacto con sus raíces. En 1899, por ejemplo, Lacerda permaneció durante una temporada en las Azores. Durante los primeros meses del año se dedicó a recoger y transcribir canciones tradicionales de las islas y comenzó sus investigaciones en torno a la música antigua portuguesa. El gesto es doblemente interesante, en la medi-



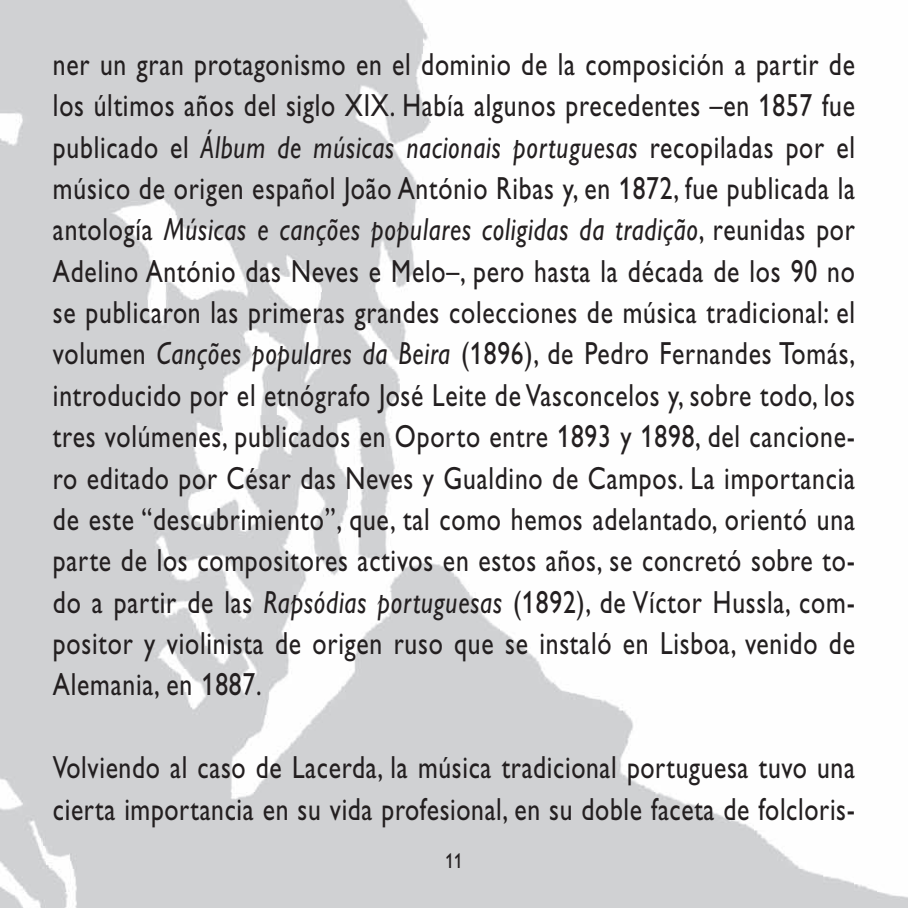
da en que, por un lado, ilustra bien cómo intentó aplicar directamente en Portugal el programa de la Schola Cantorum y, por otro, se integra en una corriente más amplia, protagonizada por otros músicos, que como él, se habían formado en el extranjero y que estaba determinada por la apropiación de las principales estrategias asociadas al nacionalismo cultural. Vale la pena detenernos en esta cuestión, porque, aunque indirecta, tuvo una cierta importancia en la trayectoria artística de Lacerda.

A partir de 1890, la producción musical se intensificó de forma sorprendente en Portugal, reflejando de forma progresiva, como hemos adelantado, la apropiación por parte de los compositores de la ideología del nacionalismo. El nacionalismo ya estaba presente en las actividades de los músicos portugueses antes de esa fecha, sin embargo, a partir de entonces la preocupación por esa cuestión se difundió de una forma hasta entonces nunca vista. En cierta medida esto fue una consecuencia del movimiento social y político provocado por el *Ultimatum*. Ese año, la competencia en la disputa por África fue el detonante de un enfrentamiento entre Portugal y Gran Bretaña que marcó de forma notable la agenda política portuguesa, generalizando la opinión de que la decadencia se generalizaba en el país y

de que había que hacer algo para regenerarlo. Los principales compositores portugueses activos en este período reflejaron esta preocupación en su obra, aunque de formas bastante diferentes. La década de los 90 coincidió, además, con el regreso a Portugal de un grupo muy influyente de músicos profesionales que tenían en común la misma experiencia de formación en diversas capitales europeas, principalmente París, Leipzig y Berlín. Esta generación, con la ayuda de otros agentes activos en el medio musical, trajo a Portugal aspiraciones culturales que conformaron la faceta más visible de la práctica musical portuguesa por lo menos hasta la Segunda Guerra Mundial. Al principio, fue Camões. Efectivamente, las conmemoraciones celebradas en 1880 en torno al poeta nacional por excelencia, así como la importancia cultural acordada a su figura determinaron una buena parte de la composición portuguesa en dos géneros que se caracterizan precisamente por su distancia en relación a la ópera: la música orquestal y la canción para voz y piano. Camões fue escogido como un emblema de identidad cultural, siendo el inspirador de numerosas composiciones con música escrita por Augusto Machado, José Vianna da Motta, Miguel Ângelo Pereira y João Arroio, entre otros. Por supuesto, Camões fue apenas el detonante de una práctica conmemorativa que sirvió para valorar otros escritores y que lla-

mó la atención hacia las posibilidades de la poesía en portugués –una lengua hasta entonces despreciada por los compositores– como fuente de inspiración. No es, por lo tanto, en absoluto casual que, en 1899, encontremos a Lacerda, juntamente con el mencionado Vianna da Motta (otra figura fundamental de la historia de la música portuguesa), en las conmemoraciones parisinas del centenario del poeta Almeida Garrett. La revalorización de la lengua portuguesa para el canto se manifestó en algunas tentativas de penetración en géneros más ligados a los circuitos de la música culta, o sea, en el uso del portugués en algunas, pocas, óperas y en canciones para voz y piano destinadas a salones privados. La recuperación de los temas de la historia portuguesa y el uso de la música tradicional fueron otros argumentos nacionalistas que tuvieron eco en la composición musical culta. Además, aunque de forma más tímida, se asistió también a un creciente interés por la música antigua, incentivado sobre todo por la figura del musicólogo Ernesto Vieira y que daría algunos frutos a partir de los primeros años del siglo XX.

La canción popular, por supuesto, personificó para muchos la tradición nacional y, por esta razón, la música de las poblaciones rurales pasó a te-



ner un gran protagonismo en el dominio de la composición a partir de los últimos años del siglo XIX. Había algunos precedentes –en 1857 fue publicado el *Álbum de músicas nacionais portuguesas* recopiladas por el músico de origen español João António Ribas y, en 1872, fue publicada la antología *Músicas e canções populares coligidas da tradição*, reunidas por Adelino António das Neves e Melo–, pero hasta la década de los 90 no se publicaron las primeras grandes colecciones de música tradicional: el volumen *Canções populares da Beira* (1896), de Pedro Fernandes Tomás, introducido por el etnógrafo José Leite de Vasconcelos y, sobre todo, los tres volúmenes, publicados en Oporto entre 1893 y 1898, del cancionero editado por César das Neves y Gualdino de Campos. La importancia de este “descubrimiento”, que, tal como hemos adelantado, orientó una parte de los compositores activos en estos años, se concretó sobre todo a partir de las *Rapsódias portuguesas* (1892), de Víctor Hussla, compositor y violinista de origen ruso que se instaló en Lisboa, venido de Alemania, en 1887.

Volviendo al caso de Lacerda, la música tradicional portuguesa tuvo una cierta importancia en su vida profesional, en su doble faceta de folclorista

ta y de compositor, aunque no debemos perder de vista que, en esta segunda, se manifestaron también otras tendencias. En lo que se refiere a la primera actividad, ésta culminó, en la década de los 30, con la preparación de su *Cancionero musical portugués* (publicado póstumamente en 1935), donde los resultados de sus trabajos de campo se presentaban con un acompañamiento pianístico de su autoría. No obstante, dicha edición documenta una ocupación que se prolongó durante décadas. Así, entre 1913 y 1921, volvió al trabajo de campo en las Islas Azores, prosiguiendo su labor en la recolección de canciones tradicionales en Lisboa a partir de 1928, en Madeira y Porto Santo, así como en el Algarve, donde se instaló debido a razones de salud en 1934. Fue también notoria su labor como conferenciante y su participación en la elaboración de proyectos institucionales tendentes a la preservación y estudio de la música tradicional. Como compositor, Lacerda también se dejó inspirar por la música tradicional, como muestra una de sus mejores obras: la serie de treinta y seis *Trovas* para voz y piano, ocho de las cuales fueron orquestadas y estrenadas públicamente en 1928. Compuestas sobre poesía tradicional o sobre textos del propio compositor en un estilo próximo del original, estas miniaturas vocales se presentan como una especie de re-

creación del “estilo popular”, una delicada y sutil reinención que transforma las raíces populares en un requintado objeto de arte. Sofisticación y simplicidad se reúnen de forma admirable en esta partitura, que revela, además, la maestría del autor en lo referente al discurso armónico y a la escritura vocal. Los “cuadros orquestales” o poemas sinfónicos *Adamastor* (1902), *Almourol* (1926) y *Alcácer* (1930), en los que demuestra su profundo conocimiento de la orquesta, pueden ser integrados en la corriente nacionalista en la medida en que contienen elementos narrativos y descriptivos que se asocian directamente con la recreación de la historia nacional portuguesa. El primero, *Adamastor*, es el nombre de un personaje mítico, de origen greco-romano, que fue retomado por Camões en el poema épico *Os Lusíadas*. El gigante representa la fuerza de la naturaleza que se opone a Vasco da Gama y a su intento de doblar el Cabo de Buena Esperanza. Por un lado, el Castillo de Almourol, situado en una isla al paso del Río Tajo por el distrito de Santarém, es uno de los monumentos más emblemáticos de la historia medieval portuguesa. Fue uno de los escenarios de la Reconquista y está directamente asociado a la orden de los Templarios, evocando directamente connotaciones esotéricas. Por otro lado, *Alcácer* remite a la batalla de Alcácer-Quibir, la malograda ex-

pedición marroquí liderada por D. Sebastián que, además de traducirse en la derrota de los portugueses y en una crisis dinástica que unió la Península Ibérica bajo la corona de Felipe II de España y I de Portugal, dio origen al mito del Sebastianismo.

Como ya hemos apuntado, una parte muy significativa de su breve catálogo refleja de forma clara una marcada tendencia cosmopolita. Lacerda escribió varios ballets, además de algunas piezas para órgano y para conjuntos de cámara. Entre sus obras se destacan, además de las obras citadas, la música que escribió en Suiza para la obra de teatro *L'Intruse*, de Maurice Maeterlinck, su composición más ambiciosa, y series de canciones para voz y piano y de piezas para piano. En lo que se refiere a su producción vocal, cabe mencionar un pequeño conjunto de *mélodies* de elegante factura. Su obra pianística se concretó en una serie de “impresiones fugitivas”, en la expresión de su alumno Ernest Ansermet, donde se revela su adscripción a la escuela francesa en lo que se refiere a la exploración del color pianístico y del modalismo. Una de ellas, la *Danse du voile* (1904), fue muy elogiada por Debussy, quien la usó como fuente de inspiración para su *Danse Sacréé*, para arpa, del mismo año. Entre 1902 y 1909, Lacerda fue aumentando una colección de miniaturas que,

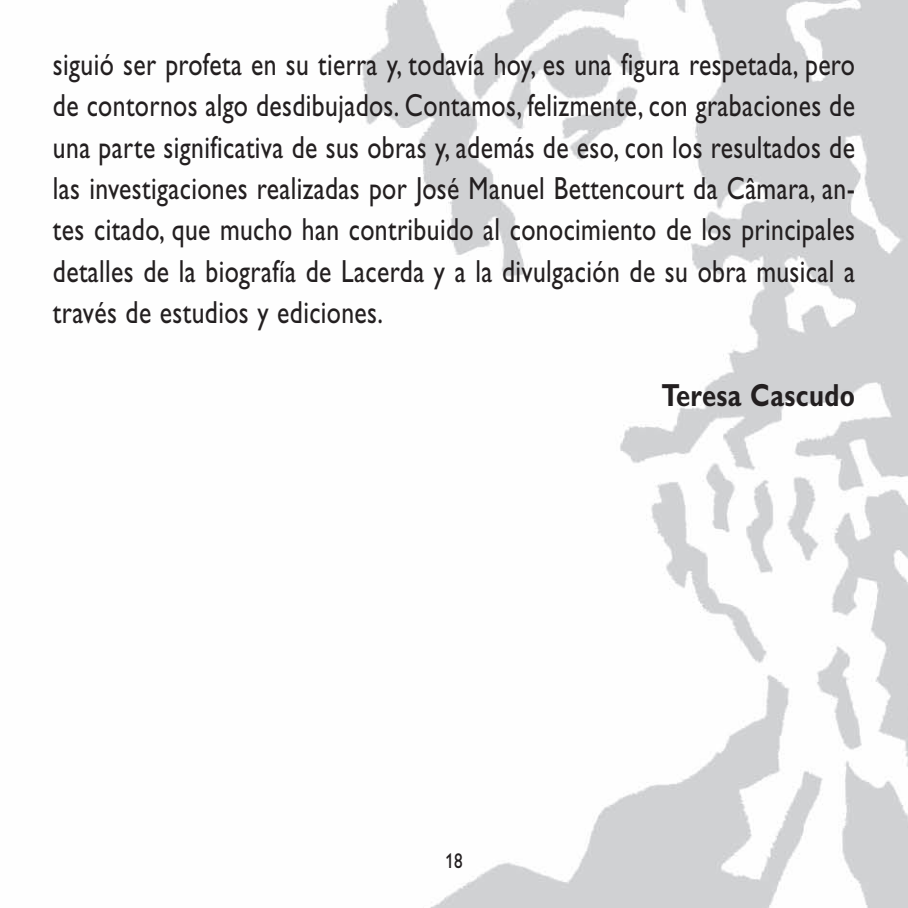
póstumamente, fueron reunidas bajo el título *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste*. Se trata de fábulas breves narradas a través de la música donde el autor da rienda suelta a toda su ternura y también a su benévolo sentido del humor.

La dirección de orquesta fue, sin embargo, la actividad que proporcionó la celebridad de Lacerda, no sólo en Portugal, sino, sobre todo, en Francia. Antes de esta digresión acerca de su catálogo de compositor y de su labor como folclorista, dejamos al joven Lacerda en la Schola Cantorum, donde tuvo sus primeras experiencias ante grupos corales e instrumentales. Fue en marzo de 1903 cuando se presentó por primera vez fuera de la escuela. El acontecimiento tuvo lugar en la Salle Pleyel, y Lacerda dirigió un grupo de cuerda formado en la Schola. Las obras que formaron parte del programa contienen las líneas de fuerza que se mantuvieron en activo a lo largo de toda la carrera de Lacerda como director: música antigua y música moderna francesa, junto a la inclusión del gran repertorio, en este caso representado por el tercer concierto para piano y orquesta de Beethoven. Se presentó en estreno moderno el *Concierto para arpa*, de Händel, entonces recientemente descubierto, un *Concierto* de Johann Sebastian Bach para tres



pianos y una composición de Claude Debussy. El estilo interpretativo de Lacerda fue unánimemente elogiado por sus contemporáneos. Además de las críticas, queda constancia de algunas consideraciones del mismo Lacerda a respecto del “arte del director”. En cuanto a las primeras, en todas ellas queda clara su impresionante personalidad artística, cuyo efecto se notaba, tanto en los instrumentistas, como en el público. De gesto sobrio y al mismo tiempo expresivo, los periódicos hablan de su elegancia, temperamento y capacidad comunicativa. Sobre todo, destacan la comprensión lógica y cuidadosa que evidenciaba tener de las obras que dirigía, el alto grado de exigencia que solicitaba a los músicos y la manera como prescindía de cualquier elemento que sugiriese superficialidad o búsqueda del mero efecto. Sus apuntes se orientan en el mismo sentido, aunque añadan la siempre interesante perspectiva del intérprete. Ante todo, acentuaba la importancia del gesto: “Su lenguaje mudo [del arte de la dirección], absolutamente silencioso, reside en el gesto”. Sobre todo, en su opinión, el director debía fundamentar su autoridad en el conocimiento íntimo y detallado de cada partitura y ejercerla de la forma más directa y firme que fuera posible. Desarrolló una buena parte de su actividad de maestro en Francia, en cuyo medio musical se integró con gran facilidad. Fue amigo de muchas de las

principales personalidades artísticas que marcaran las primeras décadas del siglo XX. Entre ellas, se cuentan Claude Debussy, Henri Duparc, Erik Satie, Romain Rolland, Manuel de Falla y Louis Laloy. Debe añadirse a esta lista el nombre del mencionado Ernest Ansermet, recordado por sus primeras audiciones de composiciones de Stravinsky y Falla, que fue su discípulo. Se relacionó además por motivos profesionales evidente con la flor y nata de los instrumentistas de aquella época: Fritz Kreisler, Jacques Thibaud, Alfred Cortot, Eugène Ysaÿe o Marguerite Long, entre otros muchos. De hecho, su nombre, además, está ligado a la organización de diversas iniciativas que contribuyeron a la renovación de la práctica orquestal y, sobre todo, del repertorio. Dirigió de forma estable orquestas en La Baule, Montreux, Marsella, París, Oporto y Lisboa. En 1905, fundó la Asociación de Conciertos Históricos de Nantes. En Lisboa, organizó las sesiones de divulgación musical “Una hora de arte” (1922), la sociedad de conciertos Pró-Arte (1923) y fundó la Orquesta Sinfónica Filarmonía (1923), cuya vida efímera –apenas sobrevivió una temporada– y llena de dificultades provocadas por las rivalidades que encontró en el medio musical portugués fue una fuente de preocupaciones. Su delicado estado de salud tampoco favoreció su reintegración en Portugal. Fallecido en Lisboa, en 1935, Francisco de Lacerda no con-



siguió ser profeta en su tierra y, todavía hoy, es una figura respetada, pero de contornos algo desdibujados. Contamos, felizmente, con grabaciones de una parte significativa de sus obras y, además de eso, con los resultados de las investigaciones realizadas por José Manuel Bettencourt da Câmara, antes citado, que mucho han contribuido al conocimiento de los principales detalles de la biografía de Lacerda y a la divulgación de su obra musical a través de estudios y ediciones.

**Teresa Cascudo**

## **CRONOLOGÍA DE LA OBRA MUSICAL (selección)**

Fuente: José Manuel Bettencourt da Câmara, *A música para piano de Francisco de Lacerda*, Lisboa, ICALP, 1987

1896. *Canção do berço* (piano)

*Lusitanas* (piano)

*Valsa de fantasia* (piano)

*Papillons* (piano)

*Burlesca* (piano)

1898. *L'indifferent* (voz y piano)

1899. *Des papillons de jour* (voz y piano)

1900. *Zara* (piano)

1901. *Coral variado sobre un tema de Bach* (órgano)

*Petite suite dans le style ancien* (sin orquestrar)

- 
1902. *Inicia las Trente-six histories pour amuser les enfants d'un artiste*  
*Adamastor* (orquesta)  
*Les morts* (barítono y orquesta)
1904. *Danse du voile* (piano)  
*Au clair de lune* (piano)  
*Zarabanda* (piano)
1909. *Pous la paix de ton regard* (voz y piano)
1910. *Danse lente* (piano)
1911. *L'Intruse* (música incidental)
1915. *Épitaphe. Sur la tombe d'un héros* (orquesta)
1915. *Os Reis* (voces, metales, percusión)  
*Minha mãe, casai-me cedo* (voces femeninas solistas y coro mixto)
1917. *Cantos religiosos de carácter popular*
1919. *Solfeo instrumental* (trío de cuerda)
1922. *Para o túmulo de Afonso de Bragança* (piano)
1924. *Serenata a una muerta* (guitarra, dedicada a Andrés Segovia)
1925. *Levantinas* (piano)  
*Impressões de viagem* (piano)  
*La peur* (ballet)



1926. *Almourol* (orquesta)

1928. Transcribe obras antiguas portuguesas

1930. *Guitarras de Alcácer* (orquesta)

*Provérbio de Salomón* (solistas, coro, órgano, piano, arpa, quinteto de cuerda)

*Cantiga de amigo* (voz y piano)

## BIBLIOGRAFIA

Câmara, José Manuel Bettencourt da,

- *A música para piano de Francisco de Lacerda*, Lisboa, ICALP, 1987.
- “A trova na história da música portuguesa para canto e piano”, *Revista Colóquio/Artes*, 75, 1987, pp. 56-61.
- “Eça de Queirós e Francisco de Lacerda”, *Revista Colóquio/Letras*, 134, 1994, pp. 73-83.
- *Francisco de Lacerda. Musicien portugais en France. 1869-1934*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1996.
- *O essencial sobre Francisco de Lacerda*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1997.

Cidrais, Maria Fernanda

- “Francisco Lacerda. Um grande músico português”, *Revista Colóquio/Artes*, 69, 1986, pp. 59-65.

*Francisco de Lacerda: exposição comemorativa do primeiro centenário do nascimento. XIII Festival Gulbenkian de Música, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969* (incluye detallada cronología de Victorino Nemésio).

Lacerda, Francisco de,

- *Cancioneiro musical português*, Lisboa, Junta de Educação Nacional, 1936.
- *Trovas: para canto y piano* (revisión de Filipe de Sousa), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste: para piano* (revisión de José Manuel Bettencourt da Câmara), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
- *Obras para piano* (revisión de José Manuel Bettencourt da Câmara), Ponta Delgada, Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1997.
- *Folclore da Madeira e Porto Santo* (prefacio y edición de José Manuel Bettencourt da Câmara), Lisboa, Colibri, 1994.

Lacerda, João de Sousa, *Cartas a Francisco de Lacerda* (introducción, transcripción y notas de José Manuel Bettencourt da Câmara), Angra do Heroísmo, Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1988.



## DISCOGRAFÍA

*Francisco de Lacerda. Integral para canto e piano / Lia Altavilla; Carla Seixas. Portugal: Fine Arts Classics, 2000, 5608873010017.*

*Quatro peças para orquestra; Trovas / Elvira Archer; János Sándor; Orquestra Filarmónica de Budapeste. Portugal: Portugalsom, 1986, 870020/PS.*

*Trovas (Versão integral de canto e piano) / Dulce Cabrita; Filipe de Sousa. Portugal: SPA, 1995.*

*Obras para piano / Bruno Belthoise. Francia: Disques Coriolan, 1997, COR 330 701.*

*Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste / José Bom de Sousa. Portugal: Movieplay Portuguesa, 1997, MOV 3-11046.*

