

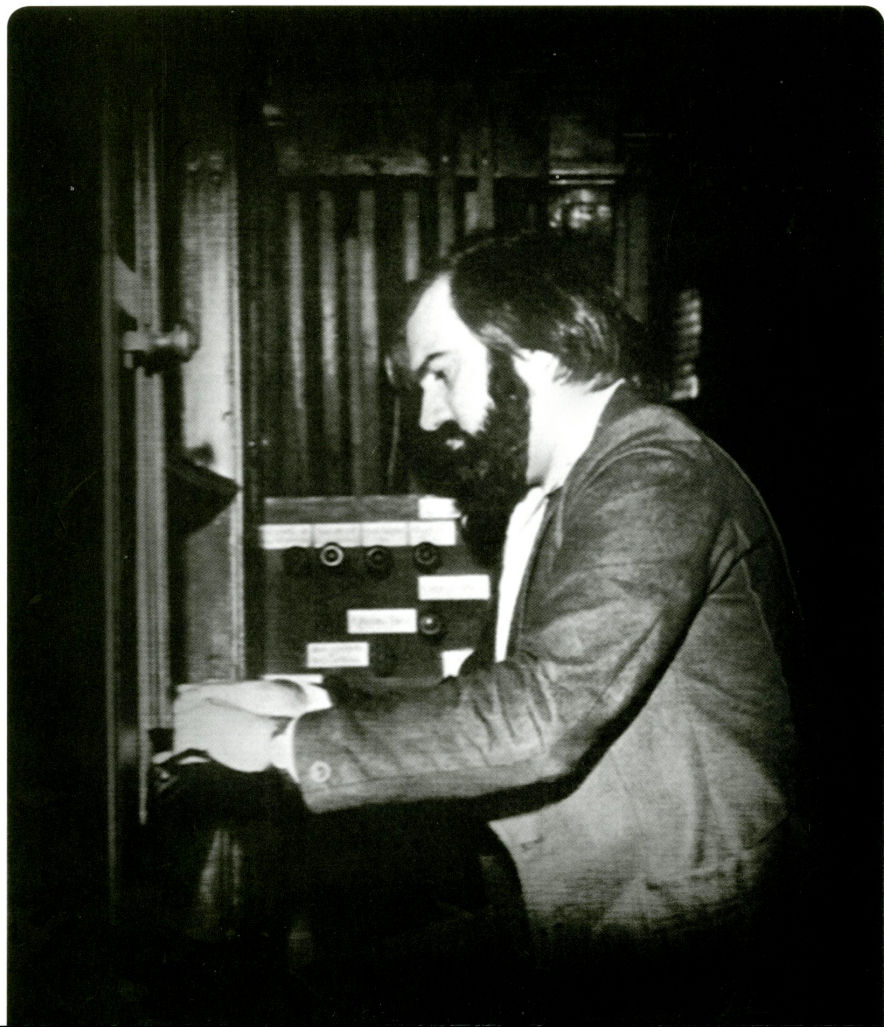
Tiago Manuel da Hora

C|E|S|E|M


Edições Colibri

JOAQUIM SIMÕES DA HORA

INTÉRPRETE, PEDAGOGO E DIVULGADOR



JOAQUIM SIMÕES DA HORA

INTÉRPRETE, PEDAGOGO E DIVULGADOR

Tiago Manuel da Hora

JOAQUIM SIMÕES DA HORA
INTÉRPRETE, PEDAGOGO E DIVULGADOR

Edições Colibri

•

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Universidade Nova de Lisboa

Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação

HORA, Tiago Manuel da, 1984-

Joaquim Simões da Hora : intérprete, pedagogo e divulgador.
– (Estudos musicológicos ; 14)

ISBN 978-989-689-456-6

CDU 78

Título: Joaquim Simões da Hora – Intérprete, Pedagogo e Divulgador

Autor: Tiago Manuel da Hora

Edição: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Universidade Nova de Lisboa

Capa: Raquel Ferreira

Depósito legal n.º 386 200/14

Lisboa, Fevereiro de 2015

ÍNDICE

Agradecimentos	11
Palavra Prévia (David Cranmer)	13
Prefácio (Rui Vieira Nery)	15
Introdução	25
I Biografia.....	29
Formação musical e o início da actividade musical (1941-1965)	29
Formação em órgão e Música Antiga (1966-1971)	31
A difusão nacional (1972-1989).....	35
Os anos da internacionalização (1990-1994)	38
Os últimos anos (1995-1996)	46
II – O Intérprete	51
III – O Pedagogo.....	101
IV – O Divulgador.....	117
Conclusão	135
Fontes	139
Apêndice: Questionários	155
Índice Onomástico	197

A meu Tio e a meu Avô

FIGURAS

Joaquim Simões da Hora ao Órgão da Sé Catedral de Lisboa (1993).....	24
“Parada Musical” – RTP. Joaquim Simões da Hora, na imagem ao piano. No artigo de reportagem do qual faz parte o pormenor acima exposto pode ler-se a referência ao «Aspirante Hora das F. A.». Espólio Hora, REV.1	32
Anúncios aos concertos de Joaquim Simões da Hora nos órgãos Yamaha em diversas salas de concerto de Portugal. Espolio Hora, JOR. 1 e 6.....	33
Dedicatória de Santiago Kastner a Joaquim Simões da Hora. Espólio Hora, LIV.14.....	34
<i>La Nueva España</i> , Oviedo, 29/11/1991. Notícia de Concerto de Encerra- mento do II Festival Internacional de Órgão das Astúrias. Espólio Hora, JOR.17	40
<i>Batalhas e Meios Registos: Música Ibérica para Órgão do Séc. XVII</i> , Joaquim Simões da Hora, MoviePlay Classics, 1994.....	44
<i>Jornal de Notícias</i> , 2/04/1996. “Morreu Joaquim Simões da Hora – O Melhor Organista Nacional”. Artigo biográfico por altura do falecimento de JSH. Espólio Hora, JOR.20.....	48
Joaquim Simões da Hora ao órgão da Sé Catedral de Lisboa (ca. 1971)	56
Termo de Posse como “Professor auxiliar, além do quadro do curso especial de órgão”, 3 de Março de 1977. Espólio Hora, DOC.9.....	102
Audição da Classe de Órgão de Joaquim Simões da Hora, com a participação da Classe de História da Música de Santiago Kastner. 29 de Junho 1979, Igreja da Pena, Lisboa	105
Joaquim Simões da Hora nos Estúdios Namouche (1993).....	118
Projecto Os Mais Belos Órgãos Portugueses ou Órgãos Históricos de Portugal – Locais, Intérpretes e Datas de Gravações. Espólio Hora, DOC. 60 ...	125

AGRADECIMENTOS

Esta publicação não seria possível sem a iniciativa e orientação de David Cranmer, amigo a quem agradeço profundamente todos os conselhos e encorajamento. Os meus agradecimentos, também, à Prof.^a Adriana Latino pelos conselhos e sugestões na revisão desta edição, bem como aos professores Paulo Ferreira de Castro, Bernadette Nelson e Mário Vieira de Carvalho da Comissão Editorial do CESEM – Centro de Estudos em Sociologia e Estética da Música da Universidade Nova de Lisboa.

Agradeço aos meus pais, Manuela Simões da Hora e António Fernandes, por todo o apoio ao longo desta viagem de largos anos. À minha avó Maria da Hora Simões. A Vanessa Arouca por toda a paciência e apoio. Um especial obrigado ao Jorge Simões da Hora e Bárbara Simões da Hora, por tudo quanto contribuíram para que este longo trabalho se realizasse. A minha tia, Maria da Conceição Simões da Hora, por toda a ajuda. Estendo também os agradecimentos à Ana Paula Mendes, Rui Paiva, João Vaz, José Luís Uriol, Dinarte Machado, Alfredo Teixeira, João Teixeira Pinto, Pedro Crisóstomo, António Duarte, António Simões, Leonor Sibertin-Blanc e Antoine Sibertin-Blanc, pela disponibilidade e partilha fundamental para o desenvolvimento da investigação. Agradeço profundamente ao Manuel Morais e Rui Vieira Nery, por todo o apoio e incentivo desde a primeira hora, por toda a disponibilidade e participação ativa em todo este processo.

Por último, agradeço a meu tio, Joaquim Simões da Hora, e ao meu avô Manuel Pereira da Hora.

Obrigado!

PALAVRA PRÉVIA

Não tive o privilégio de privar de perto com Joaquim Simões da Hora durante a sua vida. Nesses tempos, devido à minha vida profissional no ensino do inglês, conhecia-o sobretudo de longe, através de um número reduzido de concertos a que assisti e por reputação, que reforçava amplamente a impressão que eu próprio tinha formado: a de um homem mergulhado na música, muito estimado por todos ao seu redor e, como organista, tecnicamente impecável, de uma interpretação sempre inspirada mas, sobretudo, de um gosto requintado que transmitia em tudo o que tocou, e que tornou qualquer concerto um banquete sonoro “gourmet”. Não surpreenderá que a sua fama também incluía a de “bom garfo”, nem que foi num restaurante, num “almoço de serviço”, que cheguei a conhecê-lo pessoalmente (o único contacto directo que tive). Com certeza que lhe teria deliciado o facto de a génese deste livro, uma década e meia após o seu falecimento prematuro, ter tido lugar igualmente num restaurante.

O seu autor, Tiago Hora, era nessa altura aluno de mestrado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Havia acabado a parte curricular do curso, incluindo um seminário que leccionei. Tendo decidido que queria fazer a sua dissertação sobre qualquer coisa relacionada com o órgão e sabendo que eu era organista, pediu que o orientasse. Fez várias propostas de tema, todas mais ou menos viáveis mas nenhuma com muita convicção ou entusiasmo. O que tinham em comum, contudo, era uma ligação com uma pessoa: Joaquim Simões da Hora, o seu tio. Um instinto murmurou no meu ouvido: “Sendo assim, porque não ir directamente ao assunto e fazer a tese sobre o mesmo?”

Percebi logo, contudo, que haveria muitas dificuldades. Não pondo em causa a sua importância, não é habitual fazer um estudo académico sobre uma figura, por destacada que seja, falecida há tão pouco tempo. Nunca duvidei da pertinência de um trabalho desta natureza, nem da sua utilidade para a posteridade. Sabia que havia amigos e antigos alunos que poderiam fornecer informações e impressões pessoais preciosas, mas era desconhecido exactamente que documentação a família tinha na sua posse que pudesse servir de apoio. E que metodologia ou metodologias iríamos usar? Será que

iria haver fontes suficientes para sustentar um estudo sistemático? E uma questão fundamental em qualquer investigação científica – como iríamos garantir a objectividade necessária, quando o autor do texto, o sobrinho do objecto de estudo, possuía tanta admiração, estima e afecto pelo seu tio? E como iriam reagir os meus colegas a um projeto deste tipo, tão diferente das propostas habituais de tese de mestrado? Eram estas questões todas que tive de levantar na conversa no restaurante, quando propus este tema.

O meu instinto estava certo. Era mesmo isso que o Tiago queria. Nem ele, nem eu sabíamos bem como iríamos proceder, como iríamos ultrapassar as eventuais dificuldades, mas a decisão foi tomada. O resto é história: dificuldades houve – previstas e imprevistas, mas a combinação de determinação e dedicação da parte do autor conseguiu sempre ultrapassá-las.

Sei que para o Tiago, escrever a tese e realizar as revisões para o livro foram um trabalho por gosto, mas igualmente uma necessidade pessoal. Também para mim foi uma necessidade pessoal – a de conhecer finalmente, na medida do possível, um músico e homem que sempre admirei e de contribuir o que podia para homenagear a sua memória. *Requiescat in pace. Amen.*

David Cranmer

Lisboa, Outubro de 2014

PREFÁCIO

O LEGADO DE JOAQUIM SIMÕES DA HORA

O legado material de Joaquim Simões da Hora é hoje uma rua na sua freguesia natal de Vila Nova de Gaia, onde deu os seus primeiros passos na Música sob a orientação do Pai, Manuel Hora, o maestro carismático do Orfeão da Madalena. É uma placa que os seus alunos, colegas e amigos fizeram colocar na parede do Conservatório Nacional, onde deu aulas durante duas décadas, perante a natural indiferença ou a ocasional curiosidade das gerações seguintes de alunos e visitantes que não chegaram a conhecê-lo. É a meia dúzia de discos que gravou – tão poucos, afinal, face ao repertório tão extenso e variado que tocava nos seus concertos, e ainda para mais quase todos hoje fora do mercado e indisponíveis nas fonotecas públicas, porque as não temos. É a comenda da Ordem do Infante que o Presidente Jorge Sampaio lhe atribuiu postumamente e que o filho, Jorge Hora, que tinha sido o seu maior amparo ao longo do ano terrível de agonia que precedera a sua morte, foi receber em seu nome. É o pequeno acervo documental de cartas, programas e cartazes que a família guarda com carinho e que acabarão provavelmente esquecidas em algum arquivo que porventura se interesse pela memória da vida musical portuguesa, coisa que nem sequer é certa num país que parece fazer gala em desprezar o seu património cultural.

A estes testemunhos materiais somam-se – é claro – as memórias dos que o conheceram, e essas são múltiplas, vivas, intensas, inesquecíveis, porque o Joaquim era uma personalidade solar que iluminava as vidas de quem estava à sua volta, mas as memórias acabam também por morrer com quem as transporta, porque o tempo passa e não perdoa. Se nada se fizesse para o lembrar e para perpetuar o registo da sua obra e do seu impacto decisivo na Música portuguesa – e mesmo ibérica – o seu nome acabaria por se desvanecer num limbo de vagas referências ocasionais.

É por isso que este trabalho de Tiago Hora assume uma importância fundamental. Porque dos objectos inertes, das fontes documentais dispersas e dos testemunhos pessoais possíveis, o autor conseguiu resgatar do esqueci-

mento e fixar de forma exemplar o perfil de um músico de excepção e reconstruir o seu processo de aprendizagem, os repertórios que cultivou, as redes de cumplicidades artísticas que foi construindo dentro e fora de Portugal, os múltiplos projectos que impulsionou, os discípulos que formou. Acompanhei de perto a elaboração deste estudo, que nasceu como uma tese de Mestrado em Ciências Musicais no Departamento de Ciências Musicas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, à medida que ia sendo realizado sob a orientação segura de David Cranmer, fui em seguida o arguente na sua defesa pública, e já então foi unânime por parte do júri a recomendação de que seria da maior utilidade esta publicação que agora vem a lume, numa iniciativa do CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética da Música – que se vem juntar ao seu vasto e valioso contributo editorial para a bibliografia musicológica portuguesa.

Pediu-me Tiago Hora um depoimento pessoal que servisse de introdução ao seu estudo, o que muito me honrou. Não me querendo limitar a meras palavras formais de apresentação, senti, no entanto que não conseguiria, em termos tanto musicológicos como sobretudo emocionais, fazer melhor do que num pequeno texto que tinha escrito em 2006, quando os amigos, colegas e alunos do Joaquim nos juntámos para o homenagear num concerto evocativo promovido a 1 de Abril desse ano pelo Festival Internacional de Órgão de Lisboa. Foi dos textos simultaneamente mais dolorosos e mais empenhados que alguma vez me lembro de ter produzido, revejo-me nele ainda hoje integralmente como espelho de tanto do meu próprio percurso pessoal e profissional, e confesso que me dá especial prazer poder resgatá-lo da efeméride da brochura ocasional do concerto para o associar a este trabalho notável que ficará como a obra de referência indispensável sobre o biografado, pela pena de um jovem investigador que promete desde já vir a destacar-se na sua geração no contexto da nossa Musicologia. Aqui o deixo, por conseguinte, registado, tal como nasceu em Março de 2006, como evocação muito sentida a um querido Amigo que perdi.

Começo a escrever este testemunho sobre Joaquim Simões da Hora, dez anos após a sua morte, sem ter a certeza sobre o registo a que me devo remeter. É verdade que sou historiador, e que enquanto tal poderia tentar limitar-me a evocar com distanciação profissional os dados factuais do percurso do artista, do pedagogo, do produtor. Mas, apesar do brilho indiscutível dessa carreira, que pobre que ficaria esse retrato seco e desapaixonado de um homem que, precisamente, fez sempre da paixão o motor da sua vida e da sua arte! Poderia, pelo contrário, assumir a postura simples

de quem relembra com saudade um amigo perdido e partilha com emoção as memórias dos afectos que ele soube despertar à sua volta. Mas esse registo meramente confessional deixaria os que já não o conheceram no desconhecimento do enorme legado objectivo que ele deixou à Música portuguesa.

Tampouco estou certo do interlocutor a que me devo dirigir. Escrevo para um público anónimo, curioso de saber alguma coisa sobre um nome sistematicamente invocado quando se fala do desenvolvimento da Música Antiga em Portugal no último terço do século XX? Ou para essa rede – afinal de contas tão vasta – de amigos, alunos, colegas e admiradores que ainda hoje encontram na memória do Joaquim um traço fundamental de união entre itinerários pessoais multifacetados e em muitos casos mesmo divergentes?

Na impossibilidade de optar de forma exclusiva por qualquer destas alternativas em presença, para não trair nenhuma das componentes objectivas e subjectivas que se conjugam na imagem de Joaquim Simões da Hora, tal como ela se me depara, dez anos depois, com a mesma nitidez e a mesma força, sinto que não posso fazer mais do que deixar-me levar pendularmente ao sabor ora de razões ora de sentimentos, ora de análises ora de afectos, ora de história ora de estórias, na esperança de que a teia destes olhares aparentemente desconexos acabe por formar um padrão e fazer algum sentido.

Quando queria referir o arranque da sua ligação à Música, o Joaquim falava sempre com um carinho especial da figura do Pai. Manuel Hora ingressara desde cedo numa companhia de seguros, em que se tornaria um quadro experiente e respeitado, mas ao mesmo tempo ascendera a Maestro do Orfeão da Madalena, em Gaia, onde dirigia um efectivo vocal e instrumental amador de dimensões variáveis num repertório também ele muito diversificado, apesar de centrado sobretudo na Música Litúrgica pré-Vaticano II, com a sua mistura de obras clássicas de grandes mestres, de composições de autores eclesiásticos do fim do século anterior, como o venerando Abade Perosi, e de peças locais escritas nesse mesmo gosto devocional, entre o solene e o sentimental. Foi neste contexto que se deu desde muito cedo o contacto do filho com o órgão – ou mais frequentemente com o harmónio –, num percurso em boa parte autodidáctico, descobrindo com fascínio novas obras e ganhando experiência de acompanhamento de vozes e de Música de conjunto.

Mas o Joaquim era também um adolescente típico de um meio pequeno-burguês urbano dos anos 50, depressa fascinado pelas festas e bailes em que ouvia e tocava baladas românticas, ritmos latinos, bossa nova e até os primeiros *hits* do *rock* anglo-americano. E também desta experiência lhe

ficaram traços permanentes, tanto no plano pessoal – o gosto pela noite, o prazer das saídas em grupo, a fidelidade aos amigos, e uma queda para sedutor que nunca deixou cair – como no âmbito musical – à facilidade da improvisação, o sentido do ritmo, o jogo corporal, a adrenalina de fazer Música perante um público entusiasmado. Ambas as experiências o marcariam para sempre como músico.

Terminado o Liceu, o Joaquim veio para Lisboa, supostamente para estudar Direito. As ambições jurídicas (se alguma vez passaram da simples aceitação dos desígnios de respeitabilidade da família) depressa se evaporaram – em boa parte, reconheça-se, pela atracção irresistível de uma boémia estudantil lisboeta livre de qualquer controlo familiar e já marcada pela liberalização de costumes da década de 60, mesmo no Portugal anquilosado do salazarismo final. Mas vinha também com um segundo objectivo – prosseguir ao mesmo tempo a sua formação como músico e instrumentista, e aqui não houve da sua parte qualquer hesitação. Frequentou primeiro o Instituto Gregoriano, onde foi aluno de Órgão de Antoine Sibertin-Blanc até concluir o curso daquela escola. Sibertin reconheceu nele um discípulo especialmente dotado e marcou-o muito pela sua desenvoltura técnica como virtuose, pela expansão emocional da sua abordagem interpretativa, pelo seu amor ao repertório barroco. E foi frequentar também o chamado “Curso Livre de Clavicórdio e Interpretação de Música Antiga” que Macario Santiago Kastner regia no Conservatório Nacional.

A classe de Santiago Kastner era então um ponto de encontro de alunos de todos os géneros e de todas as origens, unidos pela curiosidade pela Música Antiga e pelo carisma do docente – cravistas, instrumentistas de sopro, cantores, aprendizes de musicólogo ou simples curiosos. Não havia notas no fim de cada período (era um “curso livre”) e o tempo de cada aula podia prolongar-se indefinidamente, com os alunos a assistirem a muitas das aulas uns dos outros após terminarem a sua lição individual. Aos alunos portugueses somavam-se discípulos estrangeiros que acorriam a Portugal para estudar com Kastner, alguns dos instrumentistas tocavam depois profissionalmente com o próprio professor no seu grupo “Menes-treís de Lisboa”, e este último gostava de promover tertúlias em sua casa ou em jantares de convívio para que convidava grandes grupos. Em todo este espectro vivia-se a descoberta colectiva da Música Antiga, guiada pela erudição e pelo entusiasmo inesgotáveis de Santiago Kastner, que não só punha à disposição dos alunos a sua biblioteca preciosa como chegava a mandar vir do estrangeiro, para lhes oferecer, partituras de compositores dos séculos XVI a XVIII impossíveis de obter nas lojas nacionais.

O Joaquim ficou fascinado por este círculo que lhe alimentava a curiosidade musical e percebeu desde logo que era precisamente a Música

Antiga o seu terreno de eleição, abandonando qualquer curiosidade que anteriormente pudesse ter pelo órgão sinfónico romântico, por exemplo. Através do trabalho com Kastner mergulhou apaixonadamente no estudo de novo repertório, na consulta dos tratados históricos de interpretação musical e na experiência das técnicas de execução histórica. E como era incapaz de se dedicar a um objecto de paixão sem construir em torno dele redes de afectos e cumplicidades, desta experiência ficou-lhe para sempre uma ligação verdadeiramente filial ao seu Mestre e uma amizade a toda a prova para com vários dos seus colegas de estudo, em particular com Manuel Morais mas também com José Luis González Uriol, María Ester Sala, Isabel Ferrão ou Cremilde Rosado Fernandes.

Foi um período com outras aventuras, a começar logo pela da tropa assim que a desistência do curso de Direito a isso o obrigou. Mas também com o prosseguimento de uma carreira intensa como músico “ligeiro”, integrado em conjuntos de baile ou como solista – designadamente ao teclado do célebre órgão electrónico luminoso do cinema São Jorge, que surgia no palco para animar os espectadores nos intervalos das projecções, no tempo em que ir ao cinema era ainda um programa em cheio para a boa sociedade de Lisboa. Até que o próprio Joaquim chegou à conclusão de que esta segunda carreira musical era irreconciliável com uma dedicação intensa à Música Antiga, com toda a exigência de estudo especializado que esta implicava. A opção tornou-se para si cada vez mais clara, e em 1970, com uma bolsa de estudo da Fundação Calouste Gulbenkian, partiu para a Bélgica, para estudar com o organista Kamiel d’Hooghe.

O trabalho na Bélgica veio aprofundar os caminhos que já começara a trilhar em Lisboa. D’Hooghe fê-lo trabalhar intensamente em aspectos como registo, ornamentação, articulação e dedilhação na perspectiva dos ensinamentos das fontes históricas e do conhecimento dos instrumentos originais. Foi um percurso de descoberta individual vertiginoso, reforçado pelo contacto quotidiano com os expoentes da Música Antiga da escola belga e holandesa: Frans Bruggen, os irmãos Kuijken, Ton Koopman Philippe Herreweghe e acima de tudo o patriarca Gustav Leonhardt, que para o Joaquim, como para todos nós, seus companheiros de causa mais próximos, haveria de ser sempre a referência central deste universo.

O regresso a Portugal foi de verdadeira fúria de querer fazer coisas. Precisava, como é evidente, de garantir a estabilidade económica da família, e para isso aceitou um cargo na Valentim de Carvalho, onde passou a ser responsável pelas edições discográficas de Música erudita. Acompanhou como produtor musical, entre outros projectos, os primeiros lançamentos da “Discoteca Básica Nacional”, em que a Secretaria de Estado da Cultura iniciou a gravação sistemática do repertório orquestral português dos séculos

XIX e XX, e manteve durante duas décadas uma actividade intensa neste sector. Foi, por exemplo, o responsável pelas primeiras prensagens em Portugal dos discos da Erato, numa altura em que os catálogos clássicos internacionais eram ainda de difícil comercialização entre nós. Com o Jorge Gil, que produzia então sozinho o “Em Órbita”, um programa excepcional de divulgação da Música Antiga, criou uma relação de cumplicidade total e actuava, de facto, como uma espécie de consultor especializado do programa, sugerindo intérpretes e gravações e acompanhando mesmo no estúdio muitas das emissões. E sonhava, no fim da vida, lançar uma editora de Música Antiga, para a qual tinha combinado com o Manuel Morais e comigo o nome de marca “Portugaler”, o mesmo que o seu amigo Paulo Jorge Ferreira viria posteriormente a acarinhar já depois da sua morte.

Mais importante ainda foi a sua dedicação à carreira de organista. A convite da Fundação Gulbenkian e da Secretaria de Estado da Cultura deu dezenas e dezenas de recitais nos principais órgãos históricos restaurados no País, apostando sobretudo no repertório ibérico, de Carreira e Cabezón a Cabanilles e Seixas, mas abordando também Frescobaldi e Pasquini, Grigny e Couperin, Froberger e Pachelbel, além – claro está – de muito Bach. Foi conhecendo cada vez mais o património organológico português e desenvolvendo com ele uma familiaridade que lhe permitia ao mesmo tempo construir uma linguagem interpretativa cada vez mais idiomática e mais natural para estes instrumentos. Gravou sucessivos discos em vários destes órgãos, da Sé de Faro à Capela da Universidade de Coimbra, culminando no belíssimo CD de batalhas e meios registos que fez a meu convite para a série de edições discográficas de Lisboa ‘94 – Capital Europeia da Cultura.

Em 1976 concorreu ao cargo de professor de Órgão do Conservatório Nacional e foi o candidato seleccionado. Foi nesse momento que nos conhecemos. Eu tinha dezassete anos e nas sequelas autogestionárias do PREC era – imagine-se – membro todo-poderoso da Comissão Directiva da Escola de Música do Conservatório Nacional, pelo que o nosso Mestre comum, Santiago Kastner, tomou a iniciativa de me trazer consigo ao gabinete para nos apresentar. O Joaquim tinha aproximadamente o dobro da minha idade e nada faria prever que achasse interessante falar com um garoto principiante, mas o que é certo é que ficámos amigos logo nos primeiros contactos e que essa amizade depressa evoluiu para uma espécie de fraternidade indissociável que nos abrangia aos dois e ao Manuel Morais. Passámos os três a formar um verdadeiro *gang* inseparável, unidos como irmãos e cúmplices como soldados na trincheira, numa série ininterrupta de iniciativas conjuntas em torno da Música Antiga. O Joaquim era o *leader* natural, o organizador, o motor dinâmico do trio; o Manuel era o músico

prático, o conhecedor dos instrumentos e do repertório; eu era o musicólogo, o responsável pelos textos e pela investigação histórica – mas todos entrávamos abertamente pela suposta área específica de cada um, sem que nunca daí tivesse decorrido qualquer tensão, qualquer rivalidade ou qualquer ânsia de protagonismo. Foi assim, durante vinte anos, até a morte nos separar.

O Joaquim era adorado pelos alunos, e funcionava com eles como uma espécie de irmão mais velho, um pouco à imagem do que o Santiago sempre tinha feito connosco. O Rui Paiva e a Ana Paula Mendes (e outros que, apesar de dotadíssimos, trocaram entretanto a Música por outras profissões, como o José Manuel Brázio, o João Maria Teixeira Pinto ou o José Luís Lopes, irmão do oboísta Ricardo Lopes), tal como o João Vaz, que sem ser seu aluno no Conservatório estudou a fundo com ele em vários dos cursos que regeu nas Semanas de Música Antiga Ibérica, formavam com ele uma espécie de família alargada. Partilhavam almoços e jantares, longas sessões de escuta de discos em casa do Joaquim (ou no próprio carro dele, onde havia uma aparelhagem estereofónica notável), idas a concertos, conversas e leituras.

Fundou – com o Manuel, comigo e com a Fernanda Cidrais – as Semanas de Música Antiga Ibérica, cursos intensivos que trouxeram a Portugal, pela primeira vez, o Jordi Savall e a Montserrat Figueras (não me posso esquecer do que foi a revelação mágica de os ouvir no primeiro concerto, na Capela da Universidade de Coimbra, em 1979), além de outros nomes carismáticos como Ton Koopman ou René Jacobs. A três, preparámos juntos um programa de História da Música Antiga portuguesa para a RTP, que acabou por não se fazer depois de sucessivos adiamentos motivados pelas constantes substituições dos responsáveis pela programação daquela emissora, em plena dança dos Governos Provisórios – ia chamar-se também ele “Portugaler”. Ainda a três, convencemos a Fernanda, que era então Directora-Adjunta do Serviço de Música da Fundação (o cargo em que quando menos esperava lhe acabei por vir a suceder por sua morte, em 1992), a arriscar a partir de 1980 a iniciativa fabulosa das Jornadas Gulbenkian de Música Antiga, e acabámos por servir como uma espécie de comissão consultiva informal do evento.

Em 1982 parti para os Estados Unidos para fazer o meu Doutoramento na Universidade do Texas e acabei por só regressar definitivamente em 1990, apesar de algumas estadias intermédias em Lisboa. Durante esse período mantive-me sempre em contacto com o Joaquim e ao voltar de uma vez por todas reatámos o mesmo ritmo fraternal de sempre. Mas sentia-o desanimado, porque apesar da energia de todas as iniciativas de que tinha sido a mola impulsora desde meados dos anos 70 parecia-lhe que a resposta

das instituições no plano da promoção da Música Antiga em Portugal era morosa, insuficiente e desencorajadora.

Incentivei-o a começar a investir mais na sua carreira internacional, que descurara sempre em favor das nossas aventuras musicais domésticas, e de facto no início da década de 90 começou a multiplicar as suas apresentações no estrangeiro, sempre com uma recepção crítica entusiástica. Nesses últimos anos ganhou cada vez mais autoconfiança como solista, maior maturidade como intérprete, maior segurança nas suas opções estilísticas. O seu próprio ensino se tornou mais sistemático e mais organizado, ainda que porventura mais distanciado, no plano do contacto pessoal com os alunos, por uma introversão emocional que se sentia a crescer nele.

A morte de Santiago Kastner, em 1992, deprimiu-o profundamente, sobretudo pela carga de sofrimento que acarretara para o nosso pobre Mestre na fase terminal. Queixava-se de dores musculares nas costas e nas pernas, e não era claro para nós se se tratava de um problema estritamente fisiológico ou se não haveria pelo meio alguma componente psicossomática ligada a essa nítida tendência para a depressão que começava a sentir-se-lhe. Ocasionalmente desequilibrava-se ao andar, mas todos achávamos que era uma consequência menor do problema muscular das pernas.

A 18 de Dezembro de 1994 deu um extraordinário recital no órgão de São Vicente de Fora, que ficou gravado e deu mais tarde origem a um disco soberbo – precisamente um dos primeiros lançamentos da editora “Portugaler” com que tinha sonhado. O Joaquim tinha sido o grande impulsor do restauro do instrumento às mãos de Claudio e Christine Rainolter, actuando como um consultor musical permanente de todo o processo de recuperação, e estava felicíssimo com o resultado, o que ressalta bem da audição do registo discográfico. No próprio concerto sentiu náuseas e nos dias seguintes começou a sofrer de contracções musculares numa das faces. Os exames médicos depressa revelaram a realidade trágica – um tumor cerebral extremamente agressivo, com uma localização e um grau de desenvolvimento que não permitiam o recurso à cirurgia e tornavam mesmo a quimioterapia de duvidosa eficácia.

Seguiu-se um ano de descida gradual aos infernos, em que o carinho comovente dos filhos não podia fazer mais do que atenuar os efeitos cada vez mais brutais. Morreu à minha frente, num quarto do Hospital da Cruz Vermelha, e quando o vi finalmente fechar os olhos agradeci a Deus que tudo tivesse terminado.

Mas o Joaquim não nos deixou. Ficou connosco no seu legado de artista, felizmente registado em três ou quatro discos notáveis que permanecem referências centrais da discografia portuguesa de Música Antiga. Prossegue

no ensino que transmitiu aos seus discípulos, directos ou indirectos, vários deles hoje professores que continuam a sua escola. Continua em toda a dinâmica da Música Antiga em Portugal, com cada vez mais concertos, mais público e mais jovens interessados em estudá-la, como ele tanto teria gostado de ver. E está sobretudo vivo na memória que dele guardamos dentro de nós e que continua a unir-nos a todos como um património precioso, uma espécie de fonte de energia positiva a espalhar os valores que o Joaquim sempre cultivou – a generosidade, a partilha, a amizade, a devoção pela Música. Dez anos depois, sentimo-lo ao nosso lado, a dar-nos força.

Obrigado, Joaquim.

Rui Vieira Nery

Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos de Música e Dança



Joaquim Simões da Hora ao Órgão da Sé Catedral de Lisboa (1993)

INTRODUÇÃO

«Lá em casa havia um harmónio e a música nasceu, naturalmente...»

Joaquim Simões da Hora¹

No dia 2 de Abril de 1996 lia-se em diversos jornais portugueses frases como: «Morreu Joaquim Simões da Hora – O melhor Organista Nacional»². Esta perda para o mundo artístico e musical português, que se verificou no dia 1 de Abril de 1996, pôs fim a uma carreira brilhante desse tão proclamado grande organista. Após quase 20 anos do seu desaparecimento acreditamos ser pertinente encontrar uma resposta para essa atribuição de valor – como melhor organista nacional – bem como delinear, pela primeira vez de uma forma sistemática, aquilo que foi o percurso em vida deste artista nas diferentes vertentes profissionais que ocupou no domínio musical. Além da destacada carreira nas funções de intérprete e pedagogo que lhe é reconhecida, Joaquim Simões da Hora teve um papel fundamental na divulgação musical nacional, quer ao nível do património organístico, quer ao nível da produção discográfica, nomeadamente de música e intérpretes portugueses.

Este trabalho de carácter historiográfico tem como objectivo elaborar uma biografia do músico, bem como analisar e dar a conhecer de uma forma mais profunda a sua carreira nas diferentes actividades que desempenhou durante a sua vida profissional. Não procuramos aqui fazer um estudo de interpretação ou de pedagogia, uma vez que as nossas atenções assentam sobretudo no artista e não nas ciências (teóricas e práticas) em que se desenvolveu. É também objectivo deste trabalho dar uma atenção primordial à sua actividade no domínio do repertório da Música Antiga ibérica. As razões para a escolha desse âmbito de estudo mais estrito prendem-se com dois factores principais: o facto de ser a esse património musical que Simões da

¹ Citado em *Jornal de Notícias*, 2/04/1996. “Morreu Joaquim Simões da Hora – O Melhor Organista Nacional”.

² *Ibid.*

Hora sempre deu maior atenção e valor; por todas as suas gravações editadas abordarem apenas este tipo de repertório.

Assim, iremos estruturar a monografia que se segue em quatro capítulos principais, as quais irão contemplar uma biografia da carreira profissional de Simões da Hora nos seus diversos domínios, seguindo-se um estudo mais aprofundado do seu trabalho nas três áreas principais em que este se desenvolveu. Assim, iremos dedicar uma secção ao intérprete, outra ao pedagogo e, finalmente, ao divulgador.

Desta forma, procuramos desenvolver uma investigação que dê resposta a algumas questões de base deste trabalho: Terá sido Joaquim Simões da Hora uma personagem singular no seu tempo? Teve, na verdade, uma função importante para o ensino de órgão em Portugal? Constituiu uma escola de interpretação organística ou foi, antes, um reformador? Teve uma função realmente significativa como divulgador? O seu trabalho será ainda hoje uma referência para a interpretação de Música Antiga ibérica para órgão?

Alguns trabalhos foram já elaborados no intuito de testemunhar e dar a conhecer a sua actividade. Aqui destacamos o pequeno livro *Joaquim Simões da Hora – In Memoriam*³, que reúne um conjunto de testemunhos importantes, coligidos e editados aquando do concerto de homenagem após 10 anos da sua morte (1 de Abril de 2006, Igreja de São Vicente de Fora, Lisboa), de um conjunto de personalidades que com ele contactaram de perto, quer como alunos, colegas ou amigos. A esse trabalho junta-se também a introdução de uma entrada biográfica ao seu nome na recente *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*⁴.

Sendo este um trabalho de cariz biográfico, no que diz respeito a fontes sobre o nosso objecto de estudo, para além das duas já acima citadas, podemos dizer que é francamente pouca a informação referente a Simões da Hora que consta em artigos ou monografias. Aqui destacam-se alguns artigos por altura de seu falecimento, de teor biográfico, bem como alguns trabalhos de homenagem ao intérprete e pedagogo. No entanto, continua a ser reduzida a informação que permita estabelecer uma biografia consistente como este trabalho procura realizar. Para além dessas fontes, sobram ainda as gravações que o mesmo efectuou e outras em que esteve relacionado, bem como um conjunto de referências bibliográficas que o mesmo possa ter utilizado.

Assim, foi alvo da nossa atenção um conjunto de fontes pessoais, tais como: correspondência, partituras utilizadas, programas de concerto, fontes

³ VAZ, João & António Duarte (Coord.), *Joaquim Simões da Hora: In Memoriam*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, 2006.

⁴ CASTELO-BRANCO, Salwa (Dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, C-L. Lisboa: Circulo de Leitores/Temas e Debates. INET-MD, 2010.

bibliográficas utilizadas e apontamentos do próprio. Para além destas fontes foram elaborados um conjunto de questionários a um núcleo de personalidades que de perto privaram com Simões da Hora, com o intuito de fazer uma recolha de testemunhos e informação que possa ser útil a este trabalho⁵.

Procuramos aqui efectuar um estudo mais profundo sobre o intérprete, pedagogo e divulgador, não apenas dando a conhecer o artista mas também o contexto em que este se desenvolveu.

⁵ A presente monografia tem origem na minha Tese de Mestrado em Ciências Musicais (2010, UNL-FCSH), na qual se encontra mais informação em apêndice.

I

BIOGRAFIA

Joaquim Eduardo Simões da Hora nasceu a 2 de Maio de 1941, em Vila Nova de Gaia, mais propriamente na aldeia da Madalena (hoje Vila). Nesta zona periférica da cidade vizinha do Porto, desenvolviam-se algumas actividades de relevo no âmbito musical, com grande destaque para o “Coro do Orfeão da Madalena”, com apresentações regulares a nível nacional, a par de algumas apresentações em território internacional. Outro género de acontecimentos musicais que tomavam acção regular na vida social madalenense dizia respeito aos bailes de música ligeira que tinham lugar no acima mencionado Orfeão da Madalena e no Ideal Clube Madalenense, associação de cariz desportivo e cultural que, a par da igreja local, se encontravam localizadas na vizinhança da casa onde Simões da Hora nasceu e cresceu.

Formação musical e o início da actividade musical (1941-1965)

Manuel Pereira da Hora (1914-1997), seu pai, era director da companhia de seguros “A Social” e também regente coral certificado pelo Sindicato Nacional dos Músicos desde 1961, função que exercia como segunda actividade em vários grupos corais da zona do Porto (com destaque para o “Coro do Orfeão da Madalena”, o “Coro Antoniano do Porto” e o “Grupo Coral Feminino Gaiense”) e Aveiro (destacando-se o “Coral Aleluia”). Foi, ainda, presidente e maestro do “Coral da Madalena”⁶, coro misto com cerca de 40 elementos por si fundado em 1957, cujo nome lhe foi sugerido por Mário Sampayo Ribeiro⁷, personalidade com a qual Manuel da Hora trocou alguma correspondência na troca de ideias sobre repertório coral e outras questões relacionadas com esse domínio. Não será, assim, de menosprezar a

⁶ Com concertos em locais de destaque como a Igreja do Bom Jesus em Braga e regulares presenças entre 1957 e 1961 em emissões na Rádio Clube Português

⁷ CRT.REC.15: 30/10/1957, Lisboa, De: Mário Sampayo Ribeiro. Para: Manuel da Hora.

importante influência que Manuel da Hora teve para o interesse cedo demonstrado por seu filho para a arte musical, tendo sido mesmo com seu pai que o jovem Joaquim começou os seus conhecimentos musicais.

Manuel Pereira da Hora – filho de José Pereira Chalupa (1891-1971), o qual também tinha conhecimentos musicais (tocava violino⁸) – possuía um conhecimento sólido do repertório litúrgico pré-Vaticano II (fruto da sua formação num seminário portuense), renascentista e barroco, que está patente quer nos programas de concertos de coros que dirigiu, quer pelo leque de partituras que colecionou e introduziu no repertório dos coros que regia. Entre esse repertório conta-se bastante Música Antiga, mas também alguma do século XIX e XX, das quais destacamos as seguintes obras: *Ave Maria* de Jacob Arcadelt, *Eram quasi agnus* de Lodovico Grossi da Viadana, *Asperges me* de Frei Manuel Cardoso, várias peças de Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Benedetto Ferrari, Tomás Luis de Victoria e Joaquim Casimiro, reduções dos Corais de Johann Sebastian Bach para órgão, partitura completa do *Messiah* de Georg Friedrich Händel para órgão e vozes, *Missa Pascalis* de Jules van Nuffel, *Missa Gregoriana* de Ivo Montelmans, diversas partituras das Edizioni Carrara de Bergamo, entre outros exemplos. Destacamos aqui com especial atenção também a introdução de algumas peças compostas por Fernando Lopes Graça e enviadas pelo mesmo a pedido de Manuel da Hora, sendo elas: 4 canções populares portuguesas e três “Cantos da terra”⁹.

Fazia muito uso também das reduções para piano ou instrumentos de tecla para tocar nas missas e em casa no seu piano ou num harmónio de marca *Busson-Paris* dos finais do século XIX que havia comprado nos seus tempos de aprendizagem musical, instrumentos ainda hoje em posse da família e nos quais Joaquim Simões da Hora estudou. Assim, teve desde cedo contacto com os instrumentos de tecla e o repertório da denominada Música Antiga. A par dos ensinamentos que seu pai lhe forneceu, ingressou em 1953 no Conservatório de Música do Porto, instituição onde estudou piano até 1960.

⁸ A família ainda tem em posse o seu último instrumento, um *Sarasate* de 1900.

⁹ Espólio Hora, CRT.REC.14: 04/08/1956, Lisboa, De: Fernando Lopes Graça. Para: Manuel da Hora. Nesta carta pode ler-se: «...seguem algumas composições corais que me pede: quatro canções populares portuguesas e três cantos da terra, originais. São para quatro vozes mistas. Os cantos da terra são um tanto difíceis [...] destinados a coros profissionais ou semi-profissionais. Não tenho muita pressa nos manuscritos, restituir-mos-á quando lhe for possível.». Este excerto da carta de Lopes Graça demonstra que a qualidade dos coros regidos por Manuel da Hora não seria de todo de desprezar, algo que demonstra também as suas qualidades musicais e como regente coral.

Para além dessa formação, o meio em que cresceu permitiu que este desenvolvesse também os seus conhecimentos em outras duas vertentes musicais: ora acompanhando grupos de música instrumental e coral locais, ora tocando em bandas de música ligeira em bailes e festas os “hits” em voga nos anos 50 e 60 (ritmos latinos, bossa nova, jazz e as origens do rock ‘n’ roll), chegando mesmo a gravar dois discos como membro da banda de *Toni Hernandez e seu Conjunto* nos primeiros anos da década de 60 (editados pela *Fábrica Portuguesa de Discos da Rádio Triunfo* e pela distribuidora *Alvorada*). Ainda nos anos 60, formou o *Conjunto Simões da Hora* com o qual se apresentava ao piano e na direcção em bailes e festas locais. Ainda na mesma década, em 1964 apresentou-se a solo a interpretar alguns dos “hits” ao piano em emissões rádio do *Emissor Regional do Norte*.

Após terminados os seus estudos de liceu no Colégio de Gaia (na altura denominado Colégio do Trancoso), no Colégio João de Deus e no Colégio Universal, mudou-se para Lisboa a fim de se formar em Direito (algo que não passou de uma mera ilusão). Outro dos seus objectivos, que depressa passou a ocupar o patamar mais alto das suas ambições, foi o de continuar e aperfeiçoar os seus estudos como intérprete musical.

Tendo desistido do curso de Direito, interrompe os estudos durante alguns anos para prestar serviço na Força Aérea Portuguesa. Aqui desenvolveu também funções no âmbito musical, chegando mesmo a ingressar num programa televisivo denominado “Parada Musical”¹⁰, da responsabilidade do apresentador Carlos Cruz, que tomou lugar no Coliseu dos Recreios e foi emitido pela RTP em 1965. Uma vez terminados os seus serviços na força aérea, Simões da Hora pode então prosseguir os seus estudos musicais em Lisboa.

Formação em Órgão e Música Antiga (1966-1971)

Em 1966 ingressou na classe de órgão do professor Antoine Sibertin-Blanc (1930-2012), no Instituto Gregoriano de Lisboa (na altura denominado Centro de Estudos Gregorianos), onde, em 1971, concluiu o respectivo curso. Ao mesmo tempo dava continuidade à sua actividade no âmbito da música ligeira, quer em bandas, quer como solista, em diversos “piano-bar” e bares com música ao vivo da capital e arredores.

¹⁰ Espólio Hora, REV.1: “TV – Semanário da Radiotelevisão Portuguesa”, n.º116, 15 de Julho de 1965. Referencia à actuação de Joaquim Simões da Hora ao piano no programa Parada Musical, com apresentação de Carlos Cruz e realização de Fernando Frazão. Para além do direito a uma imagem no artigo, pode também ler-se na respectiva legenda: «...O aspirante Hora da F. A. acompanhou ao piano um solo de violino pelo soldado José Ferreira do B. C. 5...»

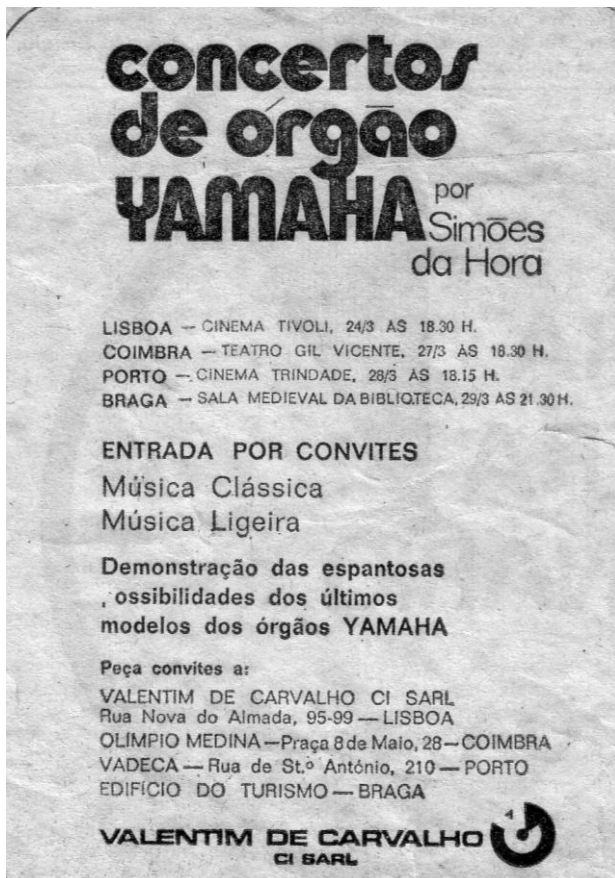


“Parada Musical” – RTP. Joaquim Simões da Hora, na imagem ao piano.
No artigo de reportagem do qual faz parte o pormenor acima exposto pode ler-se a referência ao «Aspirante Hora das F. A.». Espólio Hora, REV.1.

Depressa Antoine Sibertin-Blanc vislumbrou um futuro promissor no seu discípulo “...já possuidor de uma boa formação musical consolidada...” (*In Memoriam* 2006, 34), apresentando já nessa altura muitas características de uma qualidade singular, ao ponto do próprio professor se ter deslocado ao Porto para convencer Manuel da Hora de que não fora um esforço em vão o filho ter deixado os estudos de Direito para se dedicar por inteiro à actividade musical. Desenvolveu-se então um clima de amizade entre o professor e o aluno que, aliado à predisposição e vontade apaixonada deste para aprender cada vez mais, não tardou em dar frutos para o jovem organista. Assim, aquando do concerto da inauguração dos dois órgãos restaurados na Sé do Porto em 1971, Sibertin-Blanc não hesitou em quem convidar para tocar o segundo órgão. A 15 de Junho de 1971 tinha então lugar na Sé do Porto o concerto de inauguração dos órgãos restaurados, que valeu ao discípulo as maiores congratulações do público e de todos os intervenientes presentes no evento.

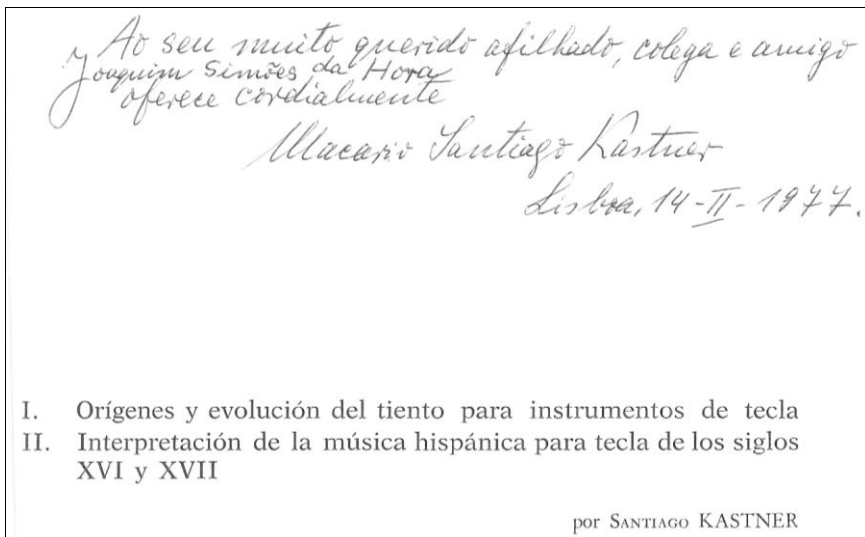
Também neste período assume as funções de gestor de catálogos e vendas de “música clássica” na loja da *Valentim de Carvalho*, bem como de demonstração de órgãos electrónicos Yamaha na mesma casa (função para a qual foi enviado à Alemanha para fazer formação na marca) – uma realidade na época ainda em assimilação. Nas funções de demonstrador desses órgãos, apresentou-se por todo o país, interpretando repertório de Música Antiga para Órgão (Frescobaldi, J. S. Bach, F. Couperin, Pachelbel e Carlos Seixas), contrapondo por vezes com alguma música ligeira (em partes distintas dos

concertos). Para além dos concertos nos cinemas lisboetas (São Jorge, Mundial, Império e Tivoli), também deu a conhecer estes “novos” órgãos electrónicos em Coimbra, Porto e Braga.



Anúncios aos concertos de Joaquim Simões da Hora nos
 órgãos Yamaha em diversas salas de concerto de Portugal.
 Espólio Hora, JOR. 1 e 6.

Paralelamente aos estudos com Sibertin-Blanc, frequentava o *Curso Livre de Clavicórdio e Interpretação de Música Antiga*, regido por Macário Santiago Kastner (1908-1992) no Conservatório Nacional. Depressa aluno e mestre desenvolveram uma relação de profunda amizade, relação essa que é comprovada pelo facto de Kastner ter sido padrinho de casamento de Simões da Hora, posição que o próprio mestre sempre salientou quando se lhe dirigia «...meu querido amigo, colega e afilhado...»



Dedicatória de Santiago Kastner a Joaquim Simões da Hora.
Espólio Hora, LIV.14.

A sede insaciável de conhecimento no âmbito da Música Antiga e os ensinamentos do mestre Santiago Kastner, aliado ao ambiente que o mesmo criava nas suas aulas e no contacto com os alunos foram factores importantes que permitiram a Simões da Hora ter ainda mais certezas de que era no âmbito da Música Antiga que queria desenvolver a sua carreira. Para além de todos os elementos que colheu da frequência deste curso, outro factor de que o mesmo beneficiou foi o contacto com outras personalidades, como Maria Ester Sala, Isabel Ferrão, Cremilde Rosado Fernandes e, principalmente, Manuel Morais e José Luís González Uriol, contactos esses que cultivou durante toda a sua vida, fruto de um conjunto de pessoas com ideais musicais na sua base idênticos e também devido à sua personalidade intensamente viva.

Assim, ao mesmo tempo que utilizava os concertos nos órgãos Yamaha e pontuais recitais em órgãos históricos da capital (sobretudo na Sé Catedral, como recém-formado discípulo de Sibertin-Blanc) como meio para dar a conhecer alguma da Música Antiga para órgão, centrou as suas atenções no estudo dos tratados teóricos de interpretação musical, no novo repertório e nos elementos técnicos de interpretação histórica.

Em finais de Outubro de 1970 a Fundação Calouste Gulbenkian, após verificar as qualidades indiscutíveis do jovem organista, concede-lhe uma bolsa de estudo de 3 meses em Bruxelas, no Conservatoire Royal Flamand

de Musique de Bruxelles, onde, com Kamiel d’Hooghe, estudou aprofundadamente aspectos de registação, ornamentação, articulação e dedilhação, com base nas fontes históricas e no conhecimento dos instrumentos originais.

A difusão nacional (1972-1989)

Regressado da Bélgica, dá seguimento de forma sistemática à sua carreira de organista e, paralelamente, assume o cargo de responsável das edições discográficas de música erudita da *Valentim de Carvalho*, deixando de exercer as funções de demonstração dos órgãos electrónicos Yamaha. Passa então a assumir as funções de consultor musical da *Valentim de Carvalho* e, por outro lado, direcciona definitivamente a sua carreira para a interpretação de Música Antiga para órgão e para a defesa do património histórico inerente.

Em Fevereiro de 1972 têm lugar as suas primeiras inserções nos programas das temporadas de música da Fundação Calouste Gulbenkian (presença que se tornou regular ao longo do toda a sua carreira), em dois concertos com a soprano Rachel Yakar e o tenor Michel Lecocq, ora acompanhando os dois cantores, ora em momentos de interpretações a solo. Este tipo de concerto em “parceria” com outros intérpretes tornou-se habitual na sua actividade concertista até meados de 1981, com maior regularidade na primeira metade da década de 70, nomeadamente concertos de órgão e trompete ou trombone. Paralelamente, começa a afirmar-se individualmente com diversos concertos a solo, centrados no repertório da dita Música Antiga.

Ao longo da década de 70 tem início uma actividade concertista em que, maioritariamente a convite da Fundação Calouste Gulbenkian e da Secretaria de Estado da Cultura, expande a sua carreira em recitais nos principais órgãos históricos restaurados em Portugal (principalmente nas Sés do Porto e Lisboa, bem como na Capela da Universidade de Coimbra), com grande incidência no repertório ibérico, mas sempre contrabalançando com o repertório internacional renascentista e barroco para órgão. Assim, foi tomando contacto e conhecendo cada vez mais o património organológico português e desenvolvendo uma familiaridade com o mesmo, que resultou, como refere Rui Nery, «numa linguagem interpretativa cada vez mais idiomática e mais natural para estes instrumentos» (*In Memoriam* 2006, 11).

Como consequência do valor evidenciado nos seus diversos concertos, grava três discos neste período, inseridos na colecção *Lusitana Musica*. O primeiro dos três álbuns foi registado em Maio de 1975 no órgão da Sé Catedral de Évora (LM.E.75)¹¹ e lançado no mercado discográfico nacional

¹¹ *Órgãos históricos portugueses, Obras para órgão dos séculos XVI e XVIII: Évora,*

no mesmo ano. Seguiram-se as gravações nos órgãos da Igreja de Santa Maria em Óbidos em 1979 (LM.O.81)¹², publicado apenas em 1981, e da Sé Catedral do Porto em 1985 (LM.P.85)¹³. Após o lançamento do álbum de 1975 no órgão de Évora, a sua actividade concertista intensifica-se ainda mais, reduzindo-se o número de concertos acompanhados, e dando lugar a uma acção a solo ainda mais activa.

Como responsável da *Valentim de Carvalho* assumiu as funções de direcção de produção dos discos da já mencionada colecção *Lusitana Musica*, que constituiu a primeira série fonográfica produzida em Portugal com discos dedicados aos compositores ibéricos dos séculos XVI, XVII e XVIII. Aqui, o seu papel foi preponderante para a produção e inserção no mercado desta colecção que se constitui como um documento de enorme valor na história da discografia musical nacional. Também neste período, devido às funções que exercia na *Valentim de Carvalho*, acompanha, ora como produtor musical, ora na supervisão e direcção artística, diversos projectos, entre os quais se destacam os primeiros lançamentos da *Discografia Lopes Graça*, da *Discoteca Básica Nacional* (introduzida no mercado em 1978), que consistiu na gravação do repertório orquestral português dos séculos XIX e XX de autores como João Domingos Bomtempo, Luís de Freitas Branco, Fernando Lopes Graça e muitos outros, contando este projecto com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura.

Participou também nesta altura, quer como intérprete, quer como director de produção, nas gravações feitas pelos *Segreís de Lisboa*, tomando um papel importante na produção e direcção artística, dando avanço com Manuel Morais aos seus projectos comuns na divulgação da Música Antiga ibérica.

É também neste período de finais da década de 70 que se torna organista titular da Igreja da Pena (1977), em Lisboa, fruto do valor já evidenciado, quer através da sua emergente actividade concertista, quer do lançamento do seu primeiro álbum (LM.E.75), o qual atestou e consolidou todo esse valor.

Para além de todas as actividades que acumulava neste período, em 1977 concorre ao cargo de professor da classe de órgão do Conservatório Nacional e é o candidato escolhido – já lá dava aulas desde meados de 1976,

Joaquim Simões da Hora, *Lusitana Musica: Valentim de Carvalho/A Voz do Dono*. 1975. 1403911. LP. (LM.E.75)

¹² *Órgãos históricos portugueses, Obras para órgão do século XVI ao século XVIII: Óbidos*, Joaquim Simões da Hora, *Lusitana Musica: Valentim de Carvalho/A Voz do Dono*. 1981. 11 CO 75-40566. LP. (LM.O.81)

¹³ *Órgãos históricos portugueses, Obras para órgão dos séculos XVI e XVI: Porto*, Joaquim Simões da Hora, *Lusitana Musica: Valentim de Carvalho/A Voz do Dono*. 1985. HMV 7497301. LP. (LM.P.85)

mas só em 1977 foi oficializada a candidatura e o contrato. É nesse mesmo período que, já como professor do Conservatório, conhece Rui Vieira Nery (na altura membro da Comissão Directiva da Escola de Música do Conservatório Nacional), personalidade com a qual Simões da Hora e Manuel Morais viriam a construir uma relação de profunda amizade e um triângulo que constituiu até ao fim dos seus dias uma força imbatível na defesa e divulgação, quer da Música Antiga Ibérica em Portugal, quer do património artístico nacional.

A partir de 1977 e ao longo de toda a década de 80, organiza, juntamente com Santiago Kastner (apenas até 1978), Rui Vieira Nery, Manuel Morais e Maria Fernanda Cidrais¹⁴, as *Semanas de Música Antiga Ibérica*, mais tarde denominadas *Semanas Internacionais de Música Antiga*, que viriam a constituir a par dos *Cursos de Mateus*, o principal ponto de aprendizagem especializada nesse âmbito musical em Portugal. Joaquim Simões da Hora tratava de todos os elementos da produção e organização destes eventos que para além da vertente pedagógica (onde se ocupava dos aspectos organológicos, históricos e interpretativos do órgão e da Música Antiga ibérica para o mesmo instrumento), contavam também com uma vertente de concertos, onde foi possível pela primeira vez trazer a Portugal nomes como os de Jordi Savall, Montserrat Figueras, Ton Koopman e René Jacobs, bem como a presença constante de José Luís Uriol. Estes encontros, e a sua dedicação aos mesmos, permitiu-lhe estabelecer contactos e fortes laços de amizade com as personalidades acima referidas, constituindo também uma forte troca de influências entre todas estas personalidades, algo que deixou marcas evidentes em Simões da Hora, patentes também na sua carreira como intérprete.

Paralelamente a todas as actividades já mencionadas, também neste período, toma um papel preponderante de “classical manager” da *Nova*, editora e distribuidora onde trabalhou com António Sérgio, Hugo Lourenço, Paulo de Carvalho e Fernando Morais na dinamização das várias vertentes musicais no mercado discográfico português. Mais tarde, já nos inícios dos anos 80, a *Nova* viria a ser adquirida pela *Dacapo* (editora e distribuidora musical alemã), continuando Simões da Hora com as funções já exercidas na anterior empresa até a *Dacapo* cessar funções nos finais da mesma década. Aqui, entre as diversas responsabilidades que conciliou, foi responsável pelas primeiras prensagens em Portugal dos discos da *Erato*, contribuindo para o enriquecimento e desenvolvimento do mercado discográfico nacional, num período em que os catálogos internacionais de música erudita eram ainda muito raros e de difícil comercialização no nosso país.

¹⁴ Diretora-Adjunta do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian.

No final da década de 70 e ao longo da seguinte, com os três álbuns da *Lusitana Musica* lançados, aumenta o âmbito de órgãos e locais onde tomam lugar os seus concertos em território nacional (Mafra, Braga, Viseu, Oliveira do Bairro, Lamego, Faro, Guimarães, Madeira, Açores, entre outros), apresenta-se também, no final dos anos oitenta, em alguns concertos em Espanha e numa série de concertos em Boston (Estados Unidos da América) em 1987 onde realiza também uma palestra sobre Música Antiga ibérica para órgão numa conferência na Universidade de Harvard.

Assim, na década de 80 estabelece-se em definitivo como um dos grandes organistas no panorama nacional e ibérico, de tal maneira que no início do ano de 1989 Rui Vieira Nery propõe-lhe a possibilidade de gravação de um disco dedicado ao órgão portugueses do século XVI e início do XVII¹⁵, que seria incluído nas edições fonográficas das *Comemorações dos Descobrimentos Portugueses* (manifestações onde Simões da Hora esteve presente num concerto na Sé de Faro), projecto esse que acabaria por não ir para a frente.

Também ao longo desta década teve uma função preponderante no programa radiofónico *Em Orbita*, na Rádio Comercial. Neste programa dedicado à Música Antiga e produzido por Jorge Gil, teve um papel fundamental no apoio à escolha de repertório, discografia a utilizar, elaboração de guião de programa, bem como através de algumas presenças nas próprias emissões.

Em Abril de 1989, após o término das suas funções na recém cessada *Dacapo*, recebe o convite de José Marques Serafim (presidente da *Movieplay Portuguesa*) para ingressar na sua editora e distribuidora, mais uma vez com as funções de “classical manager”, produtor e supervisor musical, a fim de elaborar um projecto de produção discográfica de “música erudita” interpretada por artistas e orquestras nacionais, onde se viria a destacar a *Nova Filarmonia Portuguesa* sob a direcção de Álvaro Cassuto.

Os anos da internacionalização (1990-1994)

A década de 90, nomeadamente os anos anteriores a 1994, constituíram-se como o período da internacionalização da sua carreira. Apesar de não termos em posse todos os programas de concerto, bem como outros documentos que permitam definir datas para outros possíveis concertos para além dos que constam dos programas de concerto e cartas, podemos constatar que

¹⁵ CRT.REC.2: 04/01/1989, Lisboa, De: Rui Vieira Nery (Consultor Musical da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses). Para: Joaquim Simões da Hora.

realmente este período é de grande actividade nacional e internacional. E, é sobretudo em dois pontos que os anos de 1990 a 1994 se diferem dos anteriores: na difusão internacional através da presença em alguns dos mais prestigiados festivais de órgão europeus (e uma grande actividade concertista em Espanha); na expansão do património nacional em que tocou, não deixando para trás os órgãos onde marcou sempre uma presença habitual e que eram mais conhecidos (como os das Sés de Lisboa, Porto e Évora, bem como na Capela da Universidade de Coimbra), mas também continuando um trabalho que já havia começado no final da década anterior, de alargar o âmbito de locais onde tocar, com base no intuito de divulgação do património organístico português.

No ano de 1990 faz uma «tournée» tocando em vários órgãos do país, conciliando os concertos da Temporada Gulbenkian (recorrentes em todos os anos da sua carreira), os concertos nos órgãos de Lamego e Viseu (concertos inseridos nas *Jornadas de Música dos Descobrimentos Portugueses*), o concerto de inauguração do órgão restaurado da Basílica de Mafra, e outros concertos por todo o território nacional, como está explícito em carta de 1992¹⁶. Depois de um ano de “digressão” por território nacional, contando apenas com uma “fuga” a Espanha em Maio para um concerto em Tordesilhas, no ano de 1991 reduz a quantidade de concertos nacionais devido a uma maior frequência de concertos no estrangeiro, onde toma destaque em alguns dos mais prestigiados festivais europeus de música para órgão. Após concertos por terras espanholas na primeira metade do ano de 1991, nomeadamente na Sé Catedral de Málaga, em Salamanca e na Igreja de São Salvador de Sevilha, é convidado a 26 de Junho de 1991 para participar no *II Festival Internacional de Organo das Astúrias*, que teve lugar em Oviedo no mês de Novembro do mesmo ano. O concerto dá-se a 29 de Novembro de 1991 e Simões da Hora perfila-se como um dos organistas “cabeça de cartaz” do dito festival, ou não tivesse sido o intérprete convidado para encerrar o mesmo evento e não fosse notícia o dito concerto no jornal das Astúrias *La Nueva España*.

Entretanto, a 25 de Outubro de 1991, apresentara-se num concerto na Sint-Pieterskerk em Bruxelas, inserido no *Internationale Orgelweek Brussel* (Semana Internacional do Órgão em Bruxelas). Dando seguimento a esta “maré” de concertos internacionais, a 3 de Dezembro de 1991 é convidado por parte da associação *Les Amis du Grand Orgue de la Cathédrale de Bourges* para dar um concerto inserido nas *VIIèmes Riches Heures de*

¹⁶ Espólio Hora, CRT.ENV.9: 13/01/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Doutor Mário Abreu (Fundo Fomento Musical da Secretaria de Estado da Cultura).

El portugués Joaquín Simões clausura hoy el II Festival de Organo

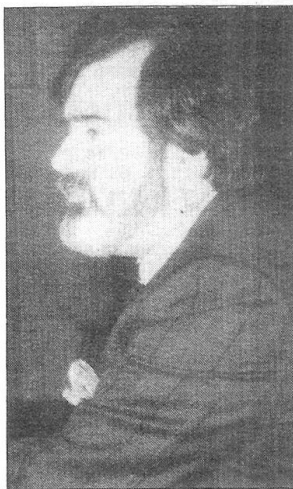
Oviedo, Efe

El II Festival Internacional de Organo de Asturias se clausura hoy con la actuación del organista portugués Joaquín Simões da Hora. Simoes da Hora cursó estudios de órgano en el Conservatorio Nacional de Lisboa. Posteriormente amplió su formación mediante una beca de la Fundación Gulbenkian, en Bélgica, con Kamiel D'Hooghe. Entre su currículum figura un amplio abanico de sesiones en Estados Unidos y Europa.

En la actualidad ejerce como profesor de órgano en el Conservatorio Nacional de Lisboa. El concierto tendrá lugar en la iglesia de Santa María la Real de la Corte de Oviedo, a las 20,30 horas.

El programa de Simões está compuesto por obras de Heliodoro Paiva, Antonio Carreira, Manuel Rodríguez Cohelo, Juan Cabanillas, Giordano Frescobaldi, Pachelbel, Froberger, Pierre de Mage y François Couperin y la anónima «Peças para clarins».

El Festival Internacional de Organo está organizado por la obra social y cultural de la Caja



Joaquín Simoes.

de Ahorros de Asturias y dirigido por Antoni Corbeiras.

El certamen contó con cinco conciertos, en los que estuvieron representados Francia (Luis Thiry), España (Jesús Martín Moro), Italia (Andrea Marcon), Alemania (Wolfgang Zerer) y el país encargado de la clausura, Portugal, con la citada intervención de Joaquín Simões.

La Nueva España, Oviedo, 29/11/1991. Noticia de Concerto de Encerramento do II Festival Internacional de Órgão das Astúrias. Espólio Hora, JOR.17

*l'Orgue en Berry*¹⁷. O concerto ficaria então agendado para o ano seguinte e a 14 de Julho de 1992 tem lugar o certame na Catedral de Berry (Bourges, França). Meses antes, a 13 de Janeiro de 1992, apresenta uma

¹⁷ Espólio Hora, CRT.REC.7: 03/12/1991, Bourges, De: Anne Pagenel (Les Amis du Grand Orgue de la Cathédrale de Bourges). Para: Joaquim Simões da Hora.

proposta em carta endereçada ao Doutor Mário Abreu, responsável pelo *Fundo Fomento Cultural* da Secretaria de Estado da Cultura, com o intuito de garantir algum apoio por parte desta entidade para uma série de concertos de órgão por todo o país¹⁸. Constan desta carta¹⁹, para além do programa tipo e de uma lista de locais para os concertos, um conjunto de ideias que dão a entender as bases pelas quais Joaquim Simões da Hora regia o seu pensamento em relação ao património organístico nacional e ao estado da música para órgão no nosso país:

...foram restaurados recentemente alguns instrumentos, que apesar das suas reduzidas dimensões, possuem uma sonoridade muito bonita, encontrando-se em perfeitas condições para serem tocados. Restaurar não basta, e, ao contrário do que pensam alguns responsáveis (clero e não só), estes instrumentos devem ser muito tocados, sob pena de se estragarem muito rapidamente. Além disso, se estes instrumentos não forem frequentemente tocados e não forem “mostrados” às populações das respectivas localidades, corre-se o risco de se perder, definitivamente, a tradição de ouvir a música de órgão.

Como podemos comprovar, quer pelas palavras do organista acima citadas, quer pela própria lista de locais para possíveis concertos anexa a esta carta, este estava muito interessado em divulgar órgãos menos tocados, menos vistosos e menos conhecidos de forma aos restauros nos mesmos não serem em vão e com o intuito de uma divulgação do património organístico nacional mais abrangente. Assim, constam dessa mesma lista os seguintes instrumentos: órgão da Capela-mor da Basílica de Mafra, órgãos das Igrejas do Seminário e da Misericórdia de Viseu, órgão da Igreja de São Vicente de Abrantes, órgão da Igreja Matriz de Ponte de Lima e o órgão da Sé de Castelo Branco. Para além destes órgãos que aparecem nesta carta listados com a informação da sua localização, dimensões e dos mais recentes restauros efectuados nos mesmos até à época, encontra-se também anexa outra lista de “Outros instrumentos em bom estado de conservação”, que contempla órgãos de Santarém, Lamego, Vila do Conde e das Sés Catedrais de Braga, Évora, Faro, Porto e da Capela da Universidade de Coimbra.

¹⁸ Este procedimento já havia sido por si tomado desde 1990, como o próprio Simões da Hora relata no início do documento. No entanto, só temos em posse a carta do ano de 1992.

¹⁹ Espólio Hora, CRT.ENV.9: 13/01/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Doutor Mário Abreu (Fundo Fomento Musical da Secretaria de Estado da Cultura).

Apesar de nos ter chegado apenas um programa de concerto em Portugal desse mesmo ano de 1992, que teve lugar na Sé Catedral de Lisboa, o conteúdo programático desse concerto é idêntico ao programa tipo que consta da carta mencionada e sabemos por informação de correspondência que a maior parte desses órgãos fizeram parte do leque de instrumentos tocados por Simões da Hora em território nacional nesse ano.

Dando seguimento à considerável actividade internacional já evidenciada no ano anterior, apresenta-se então em França, para o já mencionado concerto na Catedral de Berry, em Bourges durante o mês de Julho. Havia aceite a 21 de Maio de 1992²⁰ um convite por parte de Jean Wolfs, recebido dias antes, para participar no conceituado *L'Europe & L'Orgue: Europees Orgel Festival* em Maastricht, na Holanda. Esse concerto teve lugar a 14 de Agosto de 1992 na Lutherse Kerk. Voltado da Holanda, faz «uma pequena tournée pelo norte do país»²¹ no início de Setembro e, após o término da mesma, viaja novamente, agora para França, para participar na *X Semaine Internationale de l'Orgue* em Toulon, onde se apresenta em dois concertos, a 14 e 19 de Outubro, na Catedral local. A 22 de Novembro de 1992, após convite de Josep M. Mas i Bonet²² dá um concerto na Catalunha, mais propriamente no órgão da Prioral de Réus de Tarragona.

Paralelamente às actividades de produção musical, pedagogo e intérprete, durante os anos de 1991 e 1992 dá continuidade à sua participação em programas radiofónicos de divulgação de música erudita participando no programa da Rádio TSF *Allegro ma non troppo* da autoria de António Macedo. No que diz respeito às suas funções de “classical manager”, entre 1991 e 1993 continua na *Edisom Portugal* e na *EMI* o trabalho, antes desenvolvido na *Dacapo*, de manutenção dos catálogos internacionais, sobretudo da *Collins* e *Virgin*, para além do intenso trabalho que desenvolvia na *Movieplay Classics*.

Também durante os anos de 1991 a 1992 desempenha funções de supervisão e direcção musical num projecto da *Phillips/Polygram Portuguesa* que consagrava a criação de uma nova colecção de CD's com o registo de alguns órgãos lusitanos, denominada *Monumenta Orgânica – Órgãos Históricos de Portugal*. As interpretações musicais estavam a cargo, entre outros, de João Vaz e Rui Paiva, e o facto de ambos os organistas terem sido seus alunos

²⁰ Espólio Hora, CRT.ENV.12: 21/05/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Jean Wolfs (Maastricht, Holand).

²¹ Espólio Hora, CRT.ENV.16: 17/09/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Josep Mas i Bonet (Réus – Tarragona).

²² Espólio Hora, CRT.REC.11: 31/08/1992, Tarragona, De: Josef Mas i Bonet. Para: Joaquim Simões da Hora.

constituiu para Simões da Hora «o privilégio» (como relata o próprio numa carta de Junho de 1992)²³ de apoiar a emergência dos novos valores no que dizia respeito à interpretação organística em Portugal na época, consequência da sua profunda generosidade e das suas preocupações no que se referia ao futuro da cultura musical organística em Portugal. Esta postura e forma de estar viriam também a estar na base do seu último projecto musical que acabaria por não se realizar por completo, do qual mais tarde nos ocuparemos. Aceita, ainda no ano de 1992, colaborar com a *EMI-Valentim de Carvalho* como supervisor artístico na conversão para formato CD dos LP's da já mencionada colecção *Lusitana Musica* e da colecção *Discografia Lopes Graça*.

O ano de 1993 segue o caminho dos anteriores e Simões da Hora conjuga concertos em órgãos menos tocados e conhecidos a nível nacional, como o de Matosinhos (Igreja do Bom Jesus, 26 de Maio) e de Setúbal (Igreja de São Sebastião, 2 de Julho), com os concertos da Temporada Gulbenkian, em Sés mais preponderantes como Évora e Faro, na Capela da Universidade de Coimbra, bem como concertos além fronteiras, sobretudo em Espanha. No que diz respeito aos concertos no estrangeiro destaca-se a apresentação em Espanha a 1 de Agosto, com um concerto na Iglesia de la Assunción de Nuestra Señora, inserido no *VIII Festival de Organo de Jaialdia*, em Labastida, no País Basco. Também neste ano, dá continuidade à sua já longa colaboração com os *Segréis de Lisboa*, voltando a acompanhar no órgão o ensemble liderado por Manuel Morais, em concertos intercalados com momentos a solo, que tiveram lugar em Lisboa (Igreja de São Roque, 5 de Outubro) e Óbidos (Santuário Senhor Jesus da Pedra, 6 de Outubro), inseridos nas *Jornadas Gulbenkian de Música Antiga*. Ainda no ano de 1993 é nomeado para as funções de coordenador do *Ciclo de Órgão* que se viria a organizar para ingressar na agenda das manifestações da *Lisboa Capital Europeia da Cultura 1994 (Lisboa 94)*. Tinha, então, a seu cargo a responsabilidade de projectar, organizar e produzir todo o *Ciclo de Órgão*.

Inserido num projecto da *Movieplay Classics* que pretendia gravar e editar alguns CD's no âmbito das manifestações da *Lisboa – Capital Europeia da Cultura 1994* foi proposto em Fevereiro de 1993 a José Carlos Megre, responsável pela área de música da *Sociedade Lisboa 94*, a hipótese desta entidade subsidiar a produção deste projecto. Daí surgiu a hipótese de gravar o que viria a ser o álbum *Batalhas e Meios Registos (BMR.94)*²⁴

²³ Espólio Hora, CRTENV.14: 22/06/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Antonio Corveiras (Oviedo, Astúrias).

²⁴ *Batalhas e Meios Registos: Música Ibérica para Órgão do Séc. XVII (Órgão histórico da Capela da Universidade de Coimbra & Órgão histórico da Sé Catedral de Faro)*, Joaquim Simões da Hora, MoviePlay Classics, 1994, 3-11036. CD. (BMR.94)

(dando finalmente seguimento ao projecto proposto por Rui Vieira Nery que ficara em “standby” em 1989) nos órgãos da Sé Catedral de Faro e da Capela da Universidade de Coimbra e, que teve a co-produção da *Sociedade Lisboa 94* para as questões logísticas (financeiras e de inserção do mesmo no mercado), ficando à responsabilidade da *Movieplay Classics* a produção técnica, gravação, edição, distribuição e comercialização. As gravações estavam previstas iniciar-se em Setembro de 1993 e concretizarem-se até ao final do mesmo ano, mas só se viriam a finalizar na Capela da Universidade de Coimbra a 18 e 19 de Março de 1994, sendo pouco depois lançado o álbum em formato CD. Uma vez aceite o cargo de coordenador do *Ciclo de Órgão da Lisboa 94*, como em tudo o que estava empenhado, entregou-se com afinho a essas responsabilidades de forma a garantir que este “festival” e todas as atenções que cairiam sobre o nosso país pudessem levar a uma maior divulgação e crescente corrente de admiração do património organístico nacional.



Batalhas e Meios Registos: Música Ibérica para Órgão do Séc. XVII,
Joaquim Simões da Hora, MoviePlay Classics, 1994.

Apesar de todas as responsabilidades e carga de trabalho que estas funções trouxeram a Simões da Hora durante o ano de 1993 e 1994, este nunca descorou as suas outras actividades, quer no Conservatório Nacional, quer na *Movieplay Classics*, e muito menos como intérprete concertista (reduzindo a actividade no estrangeiro mas aumentando em Portugal). Devido ao grande número de obrigações burocráticas, reuniões e planificação que a *Lisboa 94* requeria, bem como os retoques finais de edição e lançamento do seu álbum *Batalhas e Meio Registos*, só a partir de meados de Março de 1994 é que a sua actividade como concertista se torna regular nesse ano. Assim, logo nesse mesmo mês, depois de alguns concertos nos Açores, dá dois concertos em Zaragoza, a convite de José Luís González Uriol²⁵, a 26 e 27 de Março nas igrejas de San Pablo e Sadaba, inseridos nas *XIII Jornadas Internacionales de Organos de Zaragoza, Huesca y Teruel*. Após a chegada de Zaragoza, concentra as suas atenções em concertos por todo o país, e continua a sua intensa actividade na organização do *Ciclo de Órgão da Lisboa 94*.

Depois de todo o trabalho na projecção do *Ciclo de Órgão*, que contou com o profundo restauro a cargo de Claudio Rainolter do órgão de São Vicente de Fora, no qual actuou como consultor e supervisor da “obra” (entre outros restauros na Igreja da Pena e no Órgão da Igreja da Madalena, ambos em Lisboa), a 19 de Junho de 1994 tinha então início o *Ciclo de Órgão Lisboa 94*, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. O *Ciclo de Órgão*, com concertos em alguns dos grandes órgãos nacionais e contando com a participação de grandes nomes do contexto organístico internacional (tais como Ton Koopman, Harald Vogel e José Luís Uriol) e nacional (o próprio Joaquim Simões da Hora e outros nomes do contexto organístico nacional como João Vaz, Sibertin-Blanc e Rui Paiva), viria a terminar no mês de Outubro desse ano, com o concerto de encerramento a cargo de Simões da Hora, no dia 23 do dito mês no Órgão de São Vicente de Fora.

A 18 de Dezembro de 1994 tem lugar um concerto para órgão na Igreja de São Vicente de Fora, transmitido em directo e gravado pela rádio Antena 2 (RDP), que viria a ser o último concerto que deu neste órgão por si tão adorado. Este concerto viria posteriormente, em 2002, a ser editado em CD (IM.02)²⁶ pela “label” *Portugaler*, e constituiu o primeiro álbum de lançamento desta editora, consistindo numa homenagem *In Memoriam* ao organista. A editora foi formada em meados de 2000 por Manuel Morais, João Vaz e Paulo Jorge Ferreira, e constituía um dos sonhos que sobrevive-

²⁵ CRT.ENV.26: 22/02/1994, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: José Luís González Uriol (Zaragoza).

²⁶ *In Memoriam – S. Vicente de Fora, 18.XII.1994*, Joaquim Simões da Hora, Portugaler, 2002, DDD 2002-2 SPA. CD. (IM.02)

ram na mente de Simões da Hora durante toda a sua vida, partilhado com, e pelos seus fundadores e pelo amigo Rui Vieira Nery, e consistia em criar uma editora de Música Antiga ibérica com grande predominância de música portuguesa, projecto esse que veio a tomar vida após a sua morte.

Voltando à esfera radiofónica, surge em meados de 1994 o programa *Flores de Música*, com emissão na rádio Antena 2, produzido pela *Movieplay* e da autoria do próprio Joaquim Simões da Hora (o qual era também o principal interveniente do programa), com apresentação de Emanuel Soeiro. Ainda no mesmo ano o seu trabalho viria a ser distinguido pela *BBC Music Magazine*. No CD anexo à edição de Dezembro do referido ano (*Music for Christmas: A concert of festive music from around Europe*) encontra-se inserida a sua interpretação das “Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepcion” de Correa de Araúxo, que consta do seu álbum *Batalhas e Meios Registos* (1994).

Os últimos anos (1995-1996)

Uma vez terminado o trabalho de coordenação do *Ciclo de Órgão da Lisboa 94* e com o álbum *Batalhas e Meios Registos* lançado no mercado, as suas atenções centraram-se cada vez mais na vontade de concretizar num fim prático documental os esforços que desenvolvera ao longo de toda a sua vida na divulgação do património organístico nacional, aliado à divulgação dos melhores intérpretes da Música Antiga para órgão em Portugal. Surge, assim, em meados de 1994 o projecto baptizado por Simões da Hora com o nome *Os mais belos órgãos de Portugal*, que consistia na gravação dos instrumentos de maior relevo dentro do nosso património organístico, projecto esse que se apresentaria numa caixa com um conjunto de CD's com gravações dos melhores intérpretes nacionais, nos instrumentos escolhidos para o efeito. Apesar dos grandes esforços para que este projecto tomasse forma, e após feitas algumas gravações nos órgãos dos Açores, com interpretações de João Vaz e Rui Paiva, e em S. Vicente de Fora com José Luís Uriol, a produção foi interrompida no início de 1995.

Tal como fora interrompida esta produção, foi a partir deste período interrompida para sempre toda e qualquer actividade musical de Joaquim Simões da Hora, por motivos de doença. No início do ano fora-lhe diagnosticado um tumor cerebral em fase evoluída que viria no período de um ano e alguns meses, após todas as tentativas de contrariar o destino e após momentos que transmitiram aos mais próximos uma falsa esperança de melhoria, a terminar com a sua vida. Apesar de se ter visto obrigado a terminar todas as suas funções, nunca deixou, mesmo durante a doença que dele se apoderou, de cultivar o estímulo pelo pensamento dos fenómenos

musicais. A título de exemplo, nos momentos em que os seus ex-alunos o visitavam em sua casa, procurava manter vivo o pensamento musical, como relata Pedro Crisóstomo:

...ou da última vez que o vi, em sua casa, em Março ou Abril de 1995, já ele estava doente mas ainda com sentido de humor e com vontade de nos dar aulas teóricas a partir do tratado de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) sobre a arte de tocar instrumentos de tecla... (*in Memoriam* 2006, 25).

Foi ainda no ano de 1995, a 10 de Junho, nas comemorações do “Dia de Portugal”, condecorado pelo Presidente da República Mário Soares com o título de “Comendador da Ordem do Infante Dão Henrique” como exaltação de mérito pelos serviços prestados ao país e pela “art de bien faire”, transportando-se o seu filho Jorge Simões da Hora em sua representação ao Porto para receber a dita homenagem.

Na madrugada do dia 1 de Abril de 1996, num quarto do Hospital da Cruz Vermelha em Lisboa, Joaquim Simões da Hora deixava-nos, após uma luta de ano e meio, infelizmente tão intensa como foi, a todos os níveis, a sua vida. Jorge Sampaio, nessa altura Presidente da República Portuguesa, não deixou passar este fatídico acontecimento sem prestar a sua homenagem, enviando uma mensagem à esposa do mesmo. Nesse texto pode ler-se:

Apresento sentidas condolências pela morte de seu marido, o grande organista Joaquim Simões da Hora, cujo desaparecimento representa uma grande perda para a nossa música. Simões da Hora, era um intérprete excepcional, rigoroso e exigente, um homem generoso e íntegro. Presto sentida homenagem, nesta hora de luto, à sua memória. (Ribeiro 1997, 29).

Já após a sua morte, ainda no ano de 1996, foram completadas as gravações nos Açores e a *Movieplay* lançou uma caixa de três CD's com o nome de *Os mais belos órgãos de Portugal*, com interpretações de João Vaz, Rui Paiva e António Duarte.

A 1 de Abril de 2006, após dez anos do seu desaparecimento, foi-lhe dedicado um concerto de homenagem com interpretações do seu professor Antoine Sibertin-Blanc, dos amigos e colegas António Duarte, José Luís Uriol, João Vaz, João Paulo Janeiro e Gerhard Doderer, e dos ex-alunos Ana Paula Mendes, Rui Paiva e Pedro Crisóstomo. A esta homenagem viria também a juntar-se a do Conservatório Nacional, o qual lhe dedicou uma placa de homenagem afixada nas instalações desta instituição para a qual tanto se empenhou.

MORREU JOAQUIM SIMÕES DA HORA — O MELHOR ORGANISTA NACIONAL

Joaquim Simões da Hora, reconhecido como o melhor organista português, morreu no Hospital da Cruz Vermelha, em Lisboa, após prolongada doença.

Simões da Hora, de 54 anos, foi professor do Conservatório Nacional, onde formou grande parte da nova geração de organistas portugueses.

Foi um dos principais impulsionadores em Portugal do movimento de interpretação da música antiga com instrumentos originais, tendo gravado vários discos nos principais órgãos históricos de Portugal, como os das sécs de Évora, Braga e Faro e o da Capela da Universidade de Coimbra.

O músico iniciou-se na arte e saber do órgão muito novo, pela mão do seu pai, Simões da Hora. "Lá em casa havia um harmonio e a música nasceu, naturalmente", disse há tempos. Depois seguiu-se o Conservatório, ainda no Porto e depois Lisboa. Os seus dedos irrequietos passaram também pelo "jazz" e pela música ligera.

Se não fosse Macário Santiago Kastner, eu teria sido um tranquilo gerente bancário", referiu numa entrevista. "Foi num concerto de Sibelius-Bian. Eu fui ouvir e a música cá dentro foi mais forte. Inscrevi-me logo no Instituto Gregoriano e com o Professor Kastner fiz interpretação de música antiga, articulação, ornamentação e outros aspectos de estilo. Depois, em Bruxelas, trabalhei com Kameel d'Hoope".

Grande amante dos órgãos de tubos, Simões da Hora bateu-se toda a vida pela melhoria do estado de saúde dos órgãos nacionais — "é a eterna falta de verbas para restauros", dizia —, e pela continuação da arte do órgão — "é uma profissão que tende a desaparecer, pela falta de dinheiro, de planificação, de trabalho".

Profundo conhecedor do mundo da música antiga, e de tudo o que ao órgão dizia respeito, Simões da Hora costumava referir que "nem só de Bach vive o órgão". E dava exemplos: "A literatura ibérica dos séculos XVI, XVII e XVIII é riquíssima. É preciso que as pessoas participem, ao lado do artista, na procura de novas sonoridades e de outras linguagens organísticas".

Excelente intérprete, Simões da Hora defendia a espontaneidade na execução: "Isso é essencial. O intérprete de música antiga tem de ser espontâneo a traduzir a música que lhe foi legada. E isso requer muito estudo, muita concentração e muito gosto pelo que está a fazer". E também o improviso: "É preciso saber improvisar como qualquer músico da época fazia". E isto porque? "Porque — escrevia — a maior parte das músicas antigas que nos chegam não estão totalmente realizadas na escrita. É preciso traduzi-las, lê-las por dentro, entrar no interior da alma do compositor, porque este escrevia, com sabermos, para si, com um código muito seu e que é preciso decifrar. E isso é fascinante".

O funeral de Joaquim Simões da Hora realiza-se hoje no cemitério da Madalena, em Vila Nova de Gaia, de onde era natural.



Simões da Hora: o morto aos 54 anos.

2/4/96 JN

Jornal de Notícias, 2/04/1996. “Morreu Joaquim Simões da Hora – O Melhor Organista Nacional”. Artigo biográfico por altura do falecimento de JSH. Espólio Hora, JOR.20.

Ao longo dos anos Joaquim Simões da Hora desenvolveu relações muito profundas, fruto da sua grande paixão, antes de mais, pela vida e pelos ideais (musicais e não só) pelos quais lutava e nos quais acreditava. Desde os contactos com os colegas da *Valentim de Carvalho*, da *Nova*, *Dacapo* e posteriormente da *Movieplay*, passando pelos locais onde tocou, até aos programas na rádio e a todas as suas actividades, deixou sempre relações de amizade, sendo sempre admirado quer pelas virtudes profissionais, quer pessoais. Desenvolveu relações de amizade e contacto muito próximo a nível prático com organeiros como António Simões, Dinarte Machado e mais tarde Claudio Rainolter, que sempre cultivou e que lhe permitiram, num plano estritamente organológico, alimentar e complementar ainda mais os seus conhecimentos do instrumento e seu funcionamento. Também com os seus alunos desenvolveu uma relação que ultrapassava o limite da aula da classe de órgão para se complementar com um teor mais pessoal e de profunda amizade, onde se destacam as relações com Rui Paiva e Ana Paula Mendes, e mais tarde João Vaz. Estabeleceu contactos com personalidades como Ton Koopman e Jordi Savall, quer no foro musical, quer no convívio pessoal, que consistiram sobretudo numa grande reciprocidade de admiração e amizade.

E, sobretudo, para além da grande relação de amizade e cumplicidade que desenvolveu com seu pai Manuel da Hora, passando pelas relações com Sibertin-Blanc e principalmente com Santiago Kastner e José Luís González Uriol, construiu ao longo dos anos uma relação com Manuel Morais e Rui Vieira Nery que viria também a constituir-se como uma pedra basilar para a sua constante crença nos seus ideais como músico, pedagogo e divulgador.

Acerca desta questão Rui Vieira Nery testemunha:

... Criámos ao longo dos anos uma cumplicidade que nos fazia partilhar automaticamente todos os nossos projectos musicais (para não falar já da esfera estritamente pessoal), mesmo com plena consciência e respeito da autonomia essencial de cada um. Nesse sentido, como já disse, influenciámo-nos todos uns aos outros, e muito. Julgo que nenhum de nós teria feito aquilo que fez profissionalmente na Música Antiga, da maneira como o fez, sem esta interacção entre todos, e por isso admito que a grande experiência musical do Manuel e a minha formação musicológica, por exemplo, tenham tido igualmente algum peso na definição do perfil artístico do Joaquim, e suponho que o triângulo terá funcionado da mesma maneira a partir de qualquer dos seus ângulos. Ouvi muitas vezes o Joaquim conversar com Manuel sobre semelhanças e diferenças entre os problemas de dedilhação e ornamentação na tecla e nas cordas dedilhadas, por exemplo, e conversámos nós próprios muito sobre a estética do Renascimento, do Maneirismo e do Barroco na Música e na Cultura, em geral, ou sobre os tratados de Teoria musical. Quero crer que todas estas conversas, em geografia variável, ora a três ora dois a dois, nos foram marcando a todos, e portanto também ao Joaquim como intérprete e pedagogo. [...] Aprendi com ele muito no campo da Música Antiga, desde o meu primeiro contacto com a discografia então ainda relativamente recente de grandes intérpretes como Leonhardt ou Harnoncourt ao conhecimento do repertório ibérico para tecla ou às múltiplas questões da interpretação desse repertório, em aspectos como a articulação, a ornamentação, a desigualité ou a dedilhação. Mas sobretudo fui contagiado pela sua paixão intensa pela Música Antiga, que era uma coisa que ressaltava dele quer como ouvinte quer como intérprete. Aprendi também muito com o Joaquim no plano da organização de eventos (sobretudo por ocasião das SMAI/SIMA) e da produção discográfica, desde a gravação à escolha de takes e a montagem. Mas sobretudo aprendi muito no plano humano: lições de frontalidade, de lealdade aos amigos, de cumplicidade, de dedicação a uma causa, de gosto pela vida ... (Q9)²⁷.

²⁷ Os questionários elaborados durante o processo de investigação para este trabalho, encontram-se disponíveis na íntegra em apêndice. A referência a cada um deles surgem da seguinte com a letra “Q” e o número referente a cada um dos questionários.

II

O INTÉRPRETE

Uma das actividades em que Joaquim Simões da Hora mais se destacou foi, sem dúvida, na interpretação da Música Antiga ibérica para órgão. Num período em que esta corrente da denominada Música Antiga ainda se encontrava numa fase muito embrionária de aceitação e assimilação em Portugal, foi uma das personalidades que mais contribuiu para o processo de inserção e estabilização dessa corrente. Neste capítulo serão analisadas as várias fases e os vários elementos da sua actividade como intérprete, bem como o seu estilo interpretativo e o impacto do mesmo no contexto musical em que se desenvolveu.

Começaremos por expor e analisar o processo de formação do intérprete, nas suas várias fases. De seguida, passaremos aos aspectos técnicos e estéticos ao nível do repertório, das referências teóricas utilizadas ao longo da sua carreira, dando de seguida relevância aos aspectos de dedilhação, articulação, ornamentação e registação. Outro elemento a esclarecer será o intérprete no contexto musical em que se desenvolveu, quer ao nível das suas concepções musicais e ideais sonoros, quer ao do impacto no contexto em que se encontra inserido.

Na raiz dos seus conhecimentos musicais encontram-se os elementos que apreendeu de seu pai, Manuel da Hora, e que viriam a constituir a base do seu mais confortável âmbito musical, aspectos estes que estiveram sempre patentes no seu gosto. Estas questões prendem-se sobretudo com a música dos séculos XVI, XVII e XVIII que, apesar do pouco aprofundado conhecimento que obteve destes períodos numa fase inicial da sua formação, viriam mais tarde a ser retomados com os ensinamentos de Antoine Sibertin-Blanc, Santiago Kastner e Kamiel d'Hooghe, período em que Simões da Hora comprovaria ser essa a sua esfera musical de eleição. No entanto, todos os outros aspectos da sua formação tiveram, também, uma função fulcral na constituição do intérprete. O facto de ter tomado contacto com diferentes géneros musicais, desde a música ligeira, à música para piano e órgão, até à

Música Antiga, permitiram-lhe desenvolver a sua versatilidade interpretativa.

Ao longo da sua formação, Joaquim Simões da Hora aliou e extraiu de todos estes ambientes um conjunto de ferramentas que se encontram patentes no seu estilo interpretativo em toda a sua carreira de organista. Neste aspecto devem ser destacadas a sua forte noção de espectáculo e dos tempos e momentos do mesmo, uma grande capacidade de improvisação (capaz de, como por diversas vezes aconteceu em concerto, improvisar obras segundo determinadas correntes musicais que pareciam perfeitas composições da época ou de determinado compositor)²⁸, um grande rigor na execução de todos os elementos interpretativos, um forte conhecimento do funcionamento do seu instrumento e uma grande capacidade de colocar todas as ferramentas teóricas e técnicas em função do ideal sonoro e musical que pretendia²⁹. Para além dos elementos acima referidos não podemos nunca descurar a sua própria intuição (sempre muito salientada por colegas e alunos).

O primeiro contacto que Simões da Hora teve com o domínio da música foi na própria casa onde nasceu, não apenas como autodidacta, mas sobretudo através da formação informal que recebeu de seu pai. A influência de Manuel da Hora na aprendizagem do filho foi predominante, salientando-se desde logo dois factores: o ensino das noções básicas para tocar um instrumento de tecla (ensinando ao piano, harmónio e acordeão); e, como reflexo dos ensinamentos que o filho ia assimilando, colocando-o a acompanhar os coros que regia, nomeadamente nos momentos que diziam respeito às missas locais ou concertos no orfeão local. Também neste período, Manuel da Hora tratava de garantir que o filho se poderia “apresentar” a tocar acordeão ou piano nos bailes e festividades locais. Foi também nesta fase que obteve, através de seu pai, contacto com alguns livros de história da música e compêndios de formação musical que lhe terão servido de auxílio para a compreensão dos fundamentos musicais históricos e técnicos. Entre estes elementos bibliográficos destacam-se o *Dicionário de Música Ilustrado* (1954-58) de Lopes Graça e Tomás Borba e o livro *Nós e a Música*, tradução e revisão científica de Luís de Freitas Branco do original *Du und die Musik: eine Einführung für alle Musikfreunde* (1956), de Friedrich Herzfeld, que é nada mais nada menos que uma história da música ocidental generalista.

Outro elemento importante diz respeito ao facto de Manuel da Hora encomendar regularmente partituras às casas Sassetti & C. (Lisboa), G. Ricordi & C. (Milão) e Éditions Musicales de la Schola Cantorum et de la

²⁸ Conforme destaca Rui Paiva em entrevista (26/1/2010) para o trabalho de investigação que resultou na Tese de Mestrado em Ciências Musicais que deu origem a esta monografia.

²⁹ *Ibid.*

Procure Générale de Musique (Paris). Estas partituras compreendem principalmente um vasto conjunto de repertório polifónico religioso coral, mas também uma quantidade considerável de música para piano. A razão para esse facto pode prender-se com três questões:

- 1 Seria a pedido de seu filho?
- 2 Seria como uma obrigação do programa do Conservatório de Música do Porto (onde Simões da Hora viria a ingressar entretanto)?
- 3 Seria por vontade própria, para o seu filho aprender?

As datas de aquisição dessas mesmas partituras correspondem aos anos entre 1956 e 1959 (conforme indicação inscrita por Manuel da Hora nas partituras), altura em que Joaquim já se encontrava a estudar piano no Conservatório de Música do Porto, e após questionar a sua tia e a sua irmã (os restantes membros da família na época) podemos concluir que as três situações coexistiam. Assim sendo, para além das obrigações programáticas do Conservatório de Música do Porto, pai e filho procuravam adquirir partituras pelas quais tinham interesse, discuti-las e tocá-las a par ou em missas e recitais corais, nos quais o filho por vezes acompanhava ao órgão ou piano enquanto o pai dirigia os coros. Todos estes factores acima descritos e o contexto em que foram desenvolvidos, bem como os resultados que produziram no futuro, demonstram que o papel pedagógico de Manuel da Hora teve um impacto fundamental no desenvolvimento da carreira do seu filho e nas suas escolhas ao longo do seu percurso de formação como intérprete.

Após alguns anos a transmitir estes ensinamentos musicais, Manuel da Hora compreendeu que este poderia voar mais alto do que ser apenas mais uma criança que tocava nos acontecimentos musicais locais, e tratou então de o inscrever no Conservatório de Música do Porto. Em 1953 Joaquim Simões da Hora começa a ter aulas de piano e solfejo na instituição portuense, sendo a sua professora, Berta Alves de Sousa (1906-1997). Manteve-se até 1960 como aluno do Conservatório, onde teve aquele que era o ensino padrão para o instrumento na época, tendo por base sobretudo peças para piano de Beethoven, Schubert, entre outros compositores do século XIX.

Apesar do talento ser inequívoco, a vontade de aprofundar os conhecimentos na música erudita para piano não era muita, ora pelo facto deste repertório não ser o mais apetecível aos seus gostos musicais, ora, e sobretudo, pela adrenalina jovial do próprio, que na altura aproveitava sobretudo o conhecimento apreendido com o pai e no Conservatório para produzir frutos ao nível da música ligeira. Na verdade, neste período, o jovem Joaquim encontra-se numa fase em que, após ter assimilado por parte de seu pai a

música litúrgica, que não abrangia apenas repertório religioso do século XIX e XX, mas também barroco e anterior, centrou as suas atenções musicais nos hits do jazz, bossa nova e outra música ligeira predominante na época. Assim, o ensino do Conservatório, para além do aprofundamento dos conhecimentos de piano e formação musical, serviu sobretudo como um veículo de formação e conhecimento que lhe permitiu espalhar-se na música ligeira, formando então diversos grupos onde tocava em festas e bailes por todo o Grande Porto. Não devemos descurar a importância que a inserção no meio da música ligeira teve na sua formação como intérprete, nomeadamente se tivermos em conta a influência que a prática desse tipo de música exerceu como componente para o seu grande poder improvisatório e noção de espectáculo que sempre foram atributos ímpares ao longo da sua carreira. Nas palavras de João Vaz «Joaquim Simões da Hora aliava um conhecimento da prática interpretativa histórica a uma espontaneidade e um cunho pessoal a que certamente não era alheio o seu contacto com a música ligeira» (Q5).

A formação que teve desde 1966 até 1971 com Antoine Sibertin-Blanc no Centro de Estudos Gregorianos de Lisboa (actual Instituto Gregoriano) assentou sobretudo naqueles que eram os padrões do ensino da música clássica para órgão em Portugal nesse período. Quer no Instituto Gregoriano quer no Conservatório Nacional estudava-se essencialmente a partir do repertório de J. S. Bach e seus contemporâneos e dos mestres franceses, com destaque para F. Couperin.

Apesar de Simões da Hora já ter tido contacto regular com o órgão ao longo das suas primeiras incursões no mundo musical através do acompanhamento dos coros que seu pai regia (e pontualmente outros coros para os quais o seu acompanhamento era solicitado), só com Sibertin-Blanc é que obteve um contacto e formação “a sério” com o instrumento e os seus fundamentos. Assim, ao longo dos estudos com Sibertin-Blanc apreendeu os elementos interpretativos da música para órgão e um conhecimento alargado do repertório organístico antigo, incluindo o francês, de Titelouze a Couperin, que nunca deixou de cultivar ao longo da sua carreira. Ainda no âmbito do repertório, Sibertin-Blanc possibilitou-lhe o contacto com a literatura organística romântica, tanto francesa como alemã (Reger, Widor, etc.), repertório que deixou posteriormente de tocar mas que lhe alargou os seus horizontes de conhecimento musical. Com Antoine Sibertin-Blanc, desenvolveu sobretudo os elementos técnicos da interpretação para órgão, apreendeu instrumentos de análise úteis e tomou contacto com um cânone de repertório organístico que lhe permitiu assimilar de forma sólida os conceitos técnicos e gerais da interpretação organística. Desde muito cedo, tornou-se o aluno de eleição de Sibertin-Blanc, muito elogiado pelo seu professor

que não hesitou em colocar o seu discípulo a tocar a seu lado no concerto de inauguração dos dois órgão restaurados da Sé do Porto em 1971, como referido anteriormente.

No entanto, e apesar de algumas incursões em repertório mais antigo e ibérico, só com Macário Santiago Kastner é que obteve um conhecimento aprofundado da interpretação de Música Antiga para tecla e dos tratados teóricos e estilos interpretativos desses períodos. A relação que Simões da Hora desenvolveu com Santiago Kastner não pode ser descurada. Muito pelo contrário, essa mesma relação constitui uma das bases mais importantes para o seu estudo, quer como intérprete quer como pedagogo. «A influência do ensino do Prof. Kastner no Joaquim foi enorme, começando logo pela descoberta do repertório da Música Antiga ibérica para tecla» (Rui Vieira Nery, Q9). Como esclarece esta citação, a influência que o musicólogo teve é muito evidente, quer pelo contacto constante que os mesmos estabeleceram a nível privado, quer na relação aluno-mentor. Os textos de Kastner foram muito utilizados por Simões da Hora (quer como base para as suas abordagens do repertório que tocava, quer para fornecer uma base teórica aos seus alunos), e muita informação foi pelos dois discutida ao longo dos anos. Foi com Kastner que teve o primeiro contacto concreto, quer com o repertório da Música Antiga ibérica para tecla, quer com as fontes teóricas históricas para a interpretação da Música Antiga em geral. A aprendizagem com Santiago Kastner foi-lhe importante sobretudo em três aspectos fundamentais, sendo eles: a descoberta de uma nova realidade teórica, o contacto com novos métodos e estéticas interpretativas, e o conhecimento e contacto com o novo contexto da Música Antiga em emergência nesse período em toda a Europa.

Para além de ter tomado contacto e conhecimento com a Música Antiga europeia, foi sobretudo a música ibérica que o fascinou, e foi através dos tratados teóricos que Kastner introduzia nas aulas do *Curso Livre de Clavicórdio e Interpretação de Música Antiga* no Conservatório Nacional de Lisboa, que Simões da Hora desenvolveu as suas próprias opções e ideais interpretativos no âmbito teórico. Esses tratados contemplavam sobretudo os trabalhos teóricos ibéricos dos séculos XVI e XVII com relevo para a *Arte de tañer fantasia, assi para tecla como para vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a três, y a quatro vozes, y a mas* (1565) de Tomás de Santa Maria, a *Facultad Organica* (1626) de Francisco Correa de Araúxo, o *Trattado de Glosas sobre clausulas y otros géneros de punctos en la musica de violones* (1553) de Diego Ortiz e a *Declaración de instrumentos musicales* (1555) de Juan Bermudo. Como elemento complementar para a música de tecla ibérica, Santiago Kastner recorria também aos prefácios e introduções das edições originais de obras de António de Cabezón e Manuel Rodrigues Coelho. Fazia também uso dos tratados de tablatura para vihuela do

século XVI, nomeadamente os de Alonso de Mudarra, Milán, Narváez, Venegas de Henestrosa e Pablo Nassarre.



Joaquim Simões da Hora ao órgão da Sé Catedral de Lisboa (ca. 1971)

Apesar do curso de interpretação que leccionava se destinar a instrumentos de tecla, o mestre não descurava a utilização dos tratados de vihuela, principalmente o de Diego Ortiz como elemento teórico importante no que se refere ao uso da ornamentação e da glosa. Aliás, o uso desse e outros elementos interpretativos para a abordagem do repertório de Música Antiga era transversal a todos os instrumentos e essa seria uma prática que Kastner desenvolvia nas suas aulas, até pelo facto de que às mesmas não compareciam apenas instrumentistas de tecla mas também intérpretes de outros instrumentos e estudantes de teoria musical e história da música. Também o trabalho árduo de investigação do mestre Kastner ao longo dos anos terá constituído uma fonte importante de informação, sendo os seus trabalhos monográficos também introduzidos nas suas aulas, constituindo uma fonte muito valorizada e utilizada pelos alunos. Ao nível europeu, os tratados que utilizava contemplavam o *Il transilvano* (1593) de Girolamo Diruta, *L'art de toucher le clavecin* (1716) de François Couperin, o *Versuch über die wahre*

Art des Klavier zu spielen (1753) de Carl Philipp Emanuel Bach, e a *Klavierschule* (1789) de Daniel Gottlob Türk, além do tratado de flauta, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) de Johann Joachim Quantz e do *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) de Leopold Mozart.

Para além de todos estes elementos teóricos com os quais Simões da Hora contactou, e que foram discutidos durante a sua aprendizagem com Kastner, nessas mesmas aulas tomavam também lugar momentos de interpretação de obras, propícios a “testar” essas mesmas premissas teóricas. Foi neste contexto que desenvolveu o seu primeiro contacto com o universo da Música Antiga, principalmente ibérica, de uma forma aprofundada, centrando de imediato as suas atenções no estudo desse domínio e assumindo-se como um “discípulo” de Santiago Kastner, assimilando a informação que este transmitiu através dos seus ensinamentos e das discussões entre ambos, constituindo-se assim como um intérprete que viria então a consolidar a sua formação através da aprendizagem que obteve com Kamiel d’Hooghe, em Bruxelas, em 1970.

Com as bases técnicas que apreendeu com Sibertin-Blanc aliadas ao que absorveu de Kastner, Simões da Hora assimilou um conjunto de ferramentas sólidas que lhe permitiram mergulhar de uma forma segura no mundo da Música Antiga para tecla.

Conforme Rui Vieira Nery (Q9) em Bruxelas, Joaquim Simões da Hora pôde aprofundar e especializar os seus conhecimentos de interpretação de Música Antiga para tecla através da sua aprendizagem com Kamiel d’Hooghe, principalmente ao nível das metodologias de interpretação e estética sonora com base em instrumentos históricos. Assim, esta fase terá constituído um aprofundamento dos elementos que apreendeu dos ensinamentos com Santiago Kastner e dos seus próprios ideais [de Simões da Hora], através de uma formação especializada e sólida que constituiu o lapidar do caminho que foi delineando ao longo da sua formação, que foi ganhando forma com as aulas e relação com Kastner e que viria, com a aprendizagem com d’Hooghe, a consolidar-se.

Estávamos agora perante um intérprete de Música Antiga para órgão, integrado e identificado numa corrente interpretativa com uma forte vertente histórica, baseada numa formação teórica e prática também ela historicista, constituindo-se assim como o paradoxo daquilo que era o intérprete de órgão ibérico na época, fazendo parte de uma nova corrente de intérpretes que difundiram aquele que era o “novo mundo” da Música Antiga, já impulsionado pelas ideias dos seus mestres. Apesar do contexto em que se desenvolveu como intérprete e os contactos que estabeleceu dentro daquela que se constituía como a corrente interpretativa com a qual se encontrava identifi-

cado não constituírem aspectos de formação estrita, pensamos que essas mesmas experiências, sobretudo numa fase inicial da sua carreira, apresentaram-se como uma forte influência na formação das escolhas e caminho estético-interpretativo tomados pelo nosso intérprete.

Após os ensinamentos técnicos e metodológicos que adquiriu com Antoine Sibertin-Blanc e o conhecimento aprofundado e especializado em Música Antiga que obteve com Santiago Kastner e Kamiel d’Hooghe, Simões da Hora teve a oportunidade de tomar contacto com outros intérpretes de renome internacional nessa área musical – Koopman, Jacobs, Savall, Goebel, entre outros. Para além desses contactos, estes cursos foram também uma oportunidade para se dar continuidade aos trabalhos em conjunto com Manuel Morais, Rui Vieira Nery, bem como outros colegas que também frequentaram o *Curso Livre de Clavicórdio e Interpretação de Música Antiga* e que viriam a participar também nestes eventos, tais como José Luís Uriol e Maria Ester Sala.

Este contexto foi propício à troca de influências entre todas estas personalidades, alimentando assim uma corrente interpretativa de fundamentação histórica da Música Antiga com base em instrumentos e técnicas de execução originais muito centrado nos padrões que se praticavam na Europa, nomeadamente por Gustav Leonhardt e Nikolaus Harnoncourt. Estas duas figuras de topo do universo da “nova” Música Antiga, a par dos seus estilos interpretativos, tiveram uma influência fulcral sobre Simões da Hora. Aqui importa destacar a importância fundamental que este último dava às edições das cantatas de J. S. Bach gravadas por Harnoncourt ou, por outro lado, às edições de obras para cravo interpretadas por Leonhardt (entre outros variadíssimos exemplos). Todo este universo, do qual estes intérpretes [Harnoncourt e Leonhardt] foram os elementos impulsionadores, foi assimilado incessantemente por Joaquim Simões da Hora, integrando-se este último numa geração de “discípulos” de grande valor. Esta geração viria, aliás, a herdar nos anos que se seguiram, principalmente nos casos de Jordi Savall, Ton Koopman e René Jacobs, os mesmos patamares de destaque dos dois mestres europeus que lhes serviram de modelo.

Como Rui Vieira Nery descreve:

É óbvio que o Prof. Kastner teve um papel de “pai fundador” desta área em Portugal e em Espanha, e que tanto o Joaquim como o Manuel, o José Luís González Uriol e eu nos assumimos claramente como seus discípulos, apesar das divergências que deles tivemos à medida que fomos amadurecendo. O Leonhardt foi uma espécie de “pai espiritual” remoto, o Mestre venerado (e no caso do José Luís seu professor em Amesterdão) [...] O Jordi Savall e o Ton Koopman foram para todos nós e particularmente para o Joaquim modelos e referências fundamentais pelo

exemplo da sua postura estética e interpretativa. Há por isso aqui uma rede informal de trocas e de partilha de ideias e de princípio no seio de um mesmo “movimento”, no sentido mais lato do termo (Q9).

Na verdade, se tomarmos em atenção algumas peças interpretadas, até mesmo em diferentes instrumentos, por diferentes intérpretes que constam do grupo acima referido, podemos encontrar muitas semelhanças na sua estética interpretativa e até mesmo nos aspectos de ornamentação utilizados e na articulação, fruto de um estilo interpretativo assimilado e difundido por todos esses intérpretes. A título de exemplo para esse efeito podemos tomar em consideração a interpretação de Jordi Savall das “Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepción”, de Correa de Araúxo, presentes no álbum *Ostinato* (2001)³⁰, uma gravação mais recente do que as que foram feitas por Simões da Hora³¹ e que, mesmo num instrumento distinto, compreende um grande leque de semelhanças, nomeadamente ao nível da ornamentação utilizada ao longo de toda a peça, bem como ao nível do uso da “glosa” adicional em determinadas passagens da canção já glosada. Outro exemplo podemos encontrar ao abordarmos a gravação de um recente álbum do organista Ton Koopman, denominado *Batalha: Iberian Organ Music*³², disco esse lançado em 2009 e dedicado à música ibérica para órgão, onde podemos encontrar interpretações de peças das quais também existem registos (como é o caso da Batalha do 6.º tom de Pedro de Araújo, entre outras) por parte de Simões da Hora e onde é notória uma mais que provável influência das interpretações deste último na abordagem que Ton Koopman faz dessas obras, nomeadamente ao nível da registação praticada nas diferentes secções, bem como no tipo de ornamentação utilizada. Este aspecto não só demonstra os laços de influência e troca recíproca de informação que existiu e que já mencionamos acima, mas também revela que ainda hoje esse aspecto se verifica, sendo ainda alvo de atenção e modelo as interpretações de Joaquim Simões da Hora.

Todo o processo de formação do intérprete acima desenvolvido tem a sua maturação a partir de meados da década de 70 do século passado com a constante troca de influências e de contactos com os grandes nomes da Música Antiga europeia e ibérica emergentes, resultando assim num intérprete com um ideal estético e interpretativo consumado que viria a definir-se como um músico de relevo dentro dessa mesma corrente da Música Antiga ibérica e europeia com a qual se identificou.

³⁰ *Ostinato*, Hespèrion XXI (Dir. Jordi Savall), Alia Vox, 2002, B00005QST4. CD.

³¹ BMR.94 e IM.02.

³² *Batalha: Iberian Organ Music*, Ton Koopman, Challenge Records, 2009, CHL 72320. CD.

O repertório

Tendo em conta que o interesse de Joaquim Simões da Hora se orientava sobretudo para a interpretação da música dos séculos XVI, XVII e XVIII, iremos examinar o repertório que diz respeito a esses mesmos períodos. Apesar de sabermos através de informação oral de alunos e colegas que de vez em quando tocou alguma música para órgão do século XIX, não iremos atentar a esse período, quer pelo facto de não termos informação desse repertório em programas de concerto, quer pela sua raríssima utilização.

Tomando em consideração os programas de concertos, podemos constatar rapidamente que, na sua maior parte, e ao longo de toda a carreira, Simões da Hora estruturava os seus concertos em secções, as quais eram divididas tendo em conta a origem nacional do repertório. Assim, faz uma distinção entre, por um lado, música ibérica e italiana (juntando em alguns casos a música italiana ao grupo da música ibérica), e, por outro, música alemã, francesa e inglesa, distinção essa que utiliza para estruturar os seus concertos. Esta estruturação dos programas em “música ibérica e italiana” e “música alemã, inglesa e francesa” encontra a sua explicação em diversos aspectos. Antes de mais, se olharmos para o tipo de órgãos na Itália e Península Ibérica para os quais o repertório do período em questão era composto, deparamo-nos com instrumentos de tamanhos reduzidos, que apresentavam características muito parecidas nos dois espaços territoriais. Como consequência dessa relação a música italiana funciona na perfeição quando tocada em instrumentos ibéricos. Outro aspecto de relação prende-se com o estilo das composições ao nível da liberdade interpretativa, da ornamentação e fraseado, os quais se apresentam com maior abundância em Itália e na Península Ibérica. E, apesar dos tipos de peças italianas e ibéricas não coincidirem totalmente, podemos encontrar parecenças entre eles, e o mesmo acontece com a postura por parte dos tratadistas de ambos os espaços geográficos. Por outro lado, ao contrário da música italiana e ibérica, as músicas francesa, inglesa e alemã permitem uma menor liberdade, nomeadamente para o uso da *glosa*, bem como apresentam uma menor liberdade rítmica, de articulação, como até de registação.

Apesar dessa estruturação-tipo por parte de Simões da Hora, iremos de seguida analisar o repertório tocado ao longo da carreira fazendo uma distinção diferente, ou seja, distinguindo a música ibérica da do resto da Europa. Dar-se-á maior destaque à música ibérica, por dois motivos, sendo eles o facto de ter tocado maior quantidade desta em relação à música do resto da Europa, e, também, visto ser esse o repertório que sempre procurou divulgar e que se encontra gravado nos seus álbuns.

Redirecionando as nossas atenções para os programas de concerto, constatamos que os primeiros concertos (1970-1974) ainda não são a solo, não existindo uma escolha individual do repertório. Denota-se, no entanto, algum repertório que é de escolha pessoal para os momentos a solo, aparecendo algumas dessas peças mais vezes em anos seguintes. Esta fase constitui, sem dúvida, a iniciação de Simões da Hora no meio concertista nacional, onde ainda não tinha grandes oportunidades de se apresentar a solo, correspondendo também a um período que compreende a sua ida para a Bélgica e algumas viagens para fora do país (nomeadamente Paris, Viena e Budapeste) para tratar de questões relacionadas com o seu trabalho na *Valentim de Carvalho*, bem como para frequentar (principalmente em Paris) pequenos cursos como complemento a essas mesmas funções.

Em 1975 faz a sua primeira gravação para a EMI, *Lusitana Musica*, em Évora, no órgão da Sé Catedral (LM.E.75). Algumas das peças tocadas em concerto entre 1973 e 1975 constam dessa gravação, como é o caso do “2.º tento do 2.º tom” de Manuel Rodrigues Coelho, que é escolha frequente entre 1973 e 1977. O primeiro concerto de que há registo após essa gravação é de 8 de Maio de 1976, em Coimbra, na Capela da Universidade. O programa deste concerto continha na sua parte dedicada à música ibérica muitas das peças gravadas no disco de 1975. Posteriormente, grava os álbuns de 1981 (LM.O.81), 1985 (LM.P.85), 1994 (BMR.94) e o concerto do mesmo ano (IM.02), em que uma parte considerável das obras presentes nas quatro gravações já são tocadas em concertos desde 1976. Entre esse repertório destacam-se com mais ênfase as seguintes peças (por ordem de aparecimento em programas e com referência às gravações onde estão presentes): “Registo alto do 4.º tom”, de Frei Martinho de Olagué (LM.P.85); “Tento de 4.º tom por G solreut”, de Estácio Lacerna (LM.P.85); “3 (ou 4, consoante o concerto) peças para clarins”, de compositor anónimo (BMR.94 e IM.02); “Batalha do 6.º tom”, de Joseph Torrelhas (BMR.94); “Obra de 1.º tono de mano derecha”, de P. San Lorenzo (LM.O.81); “Médio registo de bajo de 1er tono”, de Sebastião de Heredia (LM.P.85 e BMR.94); “Batalha do 5.º tom”, de Diogo da Conceição (LM.O.81, BMR.94 e IM.02); “Obra de lleno”, de Antonio Brocarte (LM.P.85 e IM.02); “Medio registo de 2 triples de 7.º tono”, de Antonio Brocarte (LM.P.85); “Tiento de falsas do 6.º tono”, de Sebastião de Heredia (LM.P.85).

A partir de 1984 insere as “Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepción” de Francisco Correa Araújo, que desde essa altura vão passar a constar de forma regular dos programas de concerto, apenas guardadas em registo sonoro em 1994 nas duas gravações do mesmo ano. Só em Abril de 1988 temos registo nos programas de concerto da “Batalha do 6.º tom” de Pedro de Araújo, peça muito importante para Simões da Hora, alvo das mais vistosas interpretações. A partir de 1989 esta obra torna-se constante nos

programas, vindo a ser também inserida em 1994 nos dois álbuns gravados. As duas peças acima referidas, as “Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepción” de Correa Araújo e a “Batalha do 6.º tom” de Araújo, são as mais utilizadas a partir dos períodos em que aparecem.

A “Batalha do 6.º tom” de Correia Braga surge mais tardiamente, num programa de 1993, e a partir daí mantém-se regular nos concertos, acontecendo o mesmo processo com o “Tiento de falsas” de Juan Cabanilles.

Algumas obras já são tocadas antes de serem gravadas com uma diferença de 5 a 8 anos para as gravações. No entanto, o repertório ibérico, de uma forma geral, vai-se modificando em períodos paralelos ao das gravações e seus conteúdos.

Reportando-nos agora ao repertório ibérico que não gravou, destacam-se pela sua maior utilização em programas de concerto as seguintes obras: “Tento do 5.º tom”, de Antonio de Cabezón (entre 1972 e 1977); diversas sonatas de Carlos Seixas (principalmente entre 1973 e 1978); “Tento de Falsas”, de José Elias (entre 1993 e 1994).

Ao longo de toda a sua carreira concertista faz uma utilização das obras de A. Carreira que é de realçar, algo que não se verifica com a mesma intensidade no repertório das suas gravações, nomeadamente das duas últimas. No entanto, sabemos que nos últimos tempos de vida Simões da Hora tinha em posse um conjunto de obras de A. Carreira que poderiam constituir a base de uma possível gravação, algo que não veio a suceder.

Outro aspecto a salientar diz respeito à sua dedicação à divulgação do repertório ibérico, principalmente em concertos no estrangeiro. Essa preocupação é evidente e está registada na correspondência deste aquando de convites para concertos e solicitação de programa por parte das entidades organizadoras. Na grande maioria das cartas que enviou a responder a solicitações de programas para concertos no estrangeiro, o organista vinca sempre a escolha de «um programa assente em música portuguesa e ibérica, ou com música com semelhanças», esperando que «a música ibérica seja bem-vinda»³³ por parte da organização. Aliás, se tomarmos em atenção os programas de concerto para atuações no estrangeiro apercebemo-nos facilmente de uma maior percentagem de música ibérica em detrimento da habitual divisão do concerto em duas partes distintas feita para os seus concertos em solo ibérico. Dois exemplos desta prática são os programas dos concertos de 1991 em Bruxelas³⁴ e 1992 em Bourges³⁵ e Maastricht³⁶ onde

³³ Espólio Hora, CRT.ENV.12: 21/05/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Jean Wolfs (Maastricht, Holand).

³⁴ Espólio Hora, PROG.49: 25/10/1991, Bruxelas, Sint-Pieterskerk – *Internationale Orgelweek Brussel 1991*.

há uma redução do repertório não ibérico e uma maior quantidade de obras de origem ibérica, com o intuito de divulgar esse mesmo património musical.

Fazendo uma análise da Música Antiga europeia para órgão tocada por Joaquim Simões da Hora será importante notar a preponderância atribuída a compositores italianos, bem como a sua junção aos ibéricos.

Ao analisarmos os programas de concerto, destaca-se pela sua regular utilização (1970-1994) obras dos seguintes compositores estrangeiros:

- 1 Na música italiana – Frescobaldi (com grande predominância para a “Tocata V” e a famosa “Tocata per l’elevazione”, entre outras obras), Pasquini (nomeadamente nos primeiros anos de carreira a “Ária con variationi”, a “Partita sobre la aria della folia d’Espanna” e mais tardiamente o “Pastoral”), A. Valente (principalmente o “Ballo della intorcia”, muito utilizado na década de 70), também algumas peças de Monteverdi, G. Gabrieli e Vivaldi, mas estas de uma forma geral inseridas em concertos em conjunto com outros intérpretes.
- 2 Na música francesa – Grande predominância da família Couperin, especialmente François Couperin e partes das suas “Messe des Paroisses” e “Messe pour les Couvents” (ao longo de toda a carreira uma presença regular), também em destaque a “Tocata Prima” de Georg Muffat, peças do “Livre d’Orgue” de Pierre du Mâge, algumas peças de Gaspar Corrette e também da “Messe pour Orgue” de Nicolas de Grigny.
- 3 Na música alemã – Muitas interpretações de corais, nomeadamente de J. S. Bach, Pachelbel, Buxtehude e J. G. Walther (com menor utilização em relação aos anteriores). Verifica-se também uma utilização regular das “Tocata V” e “Fantasia VI” de Froberger e da “Fuga em Ré menor” e “Tocata e Fuga em Si bemol Maior” de Pachelbel.
- 4 Na música inglesa – Destaque para Henry Purcell e a constante presença do seu “Trumpet Voluntary” e da “Sonata em Ré Maior”, principalmente no período inicial da carreira em concertos com órgão e trompete, mas também a surgir em alguns concertos a solo nos anos seguintes.

³⁵ Espólio Hora, PROG.52: 14/07/1992, Berry, Cathedrale de Bourges – *VIIèmes Riches Heures de l’Orgue en Berry*.

³⁶ Espólio Hora, PROG.53: 14/08/1992, Maastricht, Lutherse Kerk – *L’Europe & L’Orgue: Europees Orgel Festival Maastricht 1992*.

Bases teóricas

Passando para as bases teóricas utilizadas por Simões da Hora como intérprete, assim como para os aspectos de dedilhação, articulação, ornamentação e registação. Tem, por outro lado, o objectivo de analisar a forma como essas mesmas fontes terão sido assimiladas pelo intérprete no desenvolvimento do seu estilo interpretativo.

Grande parte das fontes teóricas que utilizava como base para o seu estilo interpretativo correspondem àquelas com que teve contacto durante a sua aprendizagem com Santiago Kastner, bem como outras que lhe foram dados a conhecer pelo mesmo mestre posteriormente. Outros elementos teóricos foram pontualmente discutidos de forma recorrente com Rui Vieira Nery e Manuel Morais, como consequência dos trabalhos de investigação do primeiro e também como fruto do trabalho prático do segundo e do próprio Simões da Hora.

Além dos tratados que já foram mencionados e introduzidos nas aulas com Santiago Kastner (principalmente a *Arte de Tañer Fantasia...* de Tomás de Santa Maria e a *Facultad Organica* (Prefácio) de Correa de Araújo, bem como a *Declaración de instrumentos musicales* (1555) de Juan Bermudo e o *Trattado de Glosas...* (1553) de Ortiz, no que diz respeito à música ibérica), Simões da Hora utilizava recorrentemente como fonte teórica, entre outros, os artigos sobre interpretação de música ibérica para tecla escritos por Kastner e introduzidos no *Anuario Musical* de 1976 – apesar da postura evidenciada pelo mestre britânico nessa fase da sua carreira ser já um pouco distanciada, em alguns aspectos, da corrente interpretativa baseada em premissas e recriação histórica com a qual Simões da Hora se identificava, este último utilizou uma quantidade considerável de informação destes artigos, quer como complemento ao seu estudo interpretativo, quer mais tarde como fonte para fins pedagógicos. Também os estudos científicos desenvolvidos e publicados por Kastner no período posterior às aulas do curso de interpretação do Conservatório Nacional foram alvo de especial atenção.

Outros trabalhos teóricos muito importantes foram *La Ornamentacion en la musica para tecla ibérica del Siglo XVI* de Maria Ester Sala, o artigo de Robert Parkins, *Cabezón to Cabanilles: Ornamentation in Spanish Keyboard Music*, publicado no *The Organ Yearbook* de 1980, bem como outras monografias sobre o órgão mais generalistas. Entre essas fontes destacam-se as seguintes: *Playing the Harpsichord* (1971), de Howard Schott, *Organ Technique: An Historical Approach* (1980), de Sandra Soderhind, e os trabalhos de Hugo Riemann publicados pela Editorial Labor intitulados *Fraseo Musical* (1928) e *Manual del Organista* (1929), fontes essas com as quais tomou contacto na fase final da sua formação, entre os ensinamentos com Kastner e Kamiel d’Hooghe.

Também será importante destacar aqui a atenção especial dada aos documentos que contemplam o memorial do projecto de “Fray Antonio Llorens para la Catedral de Lleida” (1624) (que contém todas as combinações de registos possíveis segundo o organeiro espanhol) e as recomendações de Diego del Castillo sobre os tipos de combinações de registação a praticar nos órgãos da Basílica do Mosteiro de San Lorenzo del Escorial, do qual este fora organista no final do século XVI. Estes documentos que Montserrat Torrent transcreveu no seu artigo sobre registação intitulado *Registración de la musica de organo de los siglos XVI y XVII* (artigo que consta da edição *Congreso Nacional de la Sociedad Española de Musicología*, publicado pelo Instituto Fernando el Católico de Zaragoza), apesar de não constituírem uma fonte teórica propriamente dita, terão sido fontes utilizadas como uma base importante no domínio do conhecimento histórico das registações que se praticavam nos órgãos espanhóis no final do século XVI e início do século XVII. Esta fonte terá também servido como um elemento importante para tomar um conhecimento mais profundo com as sonoridades que se praticavam e pretendiam nesses períodos.

Outra fonte muito prezada por Simões da Hora, e que terá constituído uma base importante para a sua concepção como intérprete, foi *O Discurso dos Sons* (1988) de Nikolaus Harnoncourt, onde encontrou ainda mais concordância entre certas ideias do autor e as suas, assimilando ainda mais os ideais interpretativos da corrente da Música Antiga com a qual se identificou.

Uma prática importante do seu estudo dos compositores e das obras que tocava, passava pela atenção que prestava à informação dos prefácios e introduções de todos os livros de partitura que utilizava (algo que transmitiu aos alunos ao longo das suas aulas). Entre essas fontes destacam-se as obras publicadas pela Fundação Calouste Gulbenkian através da colecção *Portugaliae Musica*, nomeadamente as *Obras Selectas para Órgão do MS 964 da Biblioteca Pública de Braga* (estudo e transcrição de Gerhard Doderer), os estudos e transcrições de Santiago Kastner das obras de Manuel Rodrigues Coelho e Carlos Seixas (*Manuel Rodrigues Coelho, Flores de Música para o instrumento de Tecla e Harpa, Carlos Seixas: 80 Sonatas para Instrumento de Tecla*), bem como *Fr. Roque da Conceição, Livro de Obras para Órgão* (de Klaus Speer), entre muitas outras. Todas estas fontes que acabamos de enunciar destacam essa preocupação se consultarmos os exemplares que foram pertença do intérprete. É evidente a atenção dada a essa informação introdutória, através de apontamentos e excertos sublinhados, algo também muito visível noutros dois livros de partituras, um deles com obras de António Brocarte, *Teclado Español, Siglo XVII: António Brocarte (1629-1696), 4 Tientos para Organo* (1980, Lothar Siemens Hernandez) e *Tonos de Palácio y Canciones Comunes* (1984, Julián Sagasta).

Outra vertente importante do estudo que fazia do seu instrumento, diz respeito às questões organológicas do mesmo, ocupando-se ao longo da sua carreira de garantir um estudo e conhecimento muito sólido de organaria, sobretudo ibérica. Para tal, além da experiência prática desenvolvida, prestou bastante atenção a algumas fontes teóricas sobre o assunto, entre as quais podemos destacar os artigos de James Wyly (1970)³⁷ e Louis Jambou (1979)³⁸ sobre o órgão ibérico, alguns trabalhos de Gerhard Doderer no domínio do estudo da organaria lusitana e um tratado sobre organologia do ano de 1924 denominado *Organologia: Exposición científica y gráfica del organo em todos sus elementos y recursos antiguos y modernos*, de Alberto Merklin, adquirido em 1978.

A todas estas fontes Simões da Hora foi buscar uma contextualização dos diversos fundamentos que as mesmas abrangiam, bem como uma base teórica e histórica complementar que, no entanto, serviu sobretudo para o mesmo utilizar consoante as necessidades, de modo a garantir um desenvolvimento coerente do seu ideal sonoro. Aqui é importante salientar, como de seguida vamos analisar de forma mais específica, que o intérprete não se prendeu a quaisquer regras teóricas como se de uma verdade absoluta se tratassem, fazendo, pelo contrário, um uso de todos os elementos estudados, através da escolha criteriosa daqueles que lhe seriam benéficos utilizar a fim de garantir esse mesmo ideal sonoro. Como salienta o seu antigo aluno Pedro Crisóstomo:

O pressuposto teórico é fundamental. Aliás, como qualquer trabalho artístico que se preze, parte de um corpus documental. No entanto, a partir daí é a singularidade do intérprete que importa. O Hora era de uma intuição rara... (Q7).

É visível ao ouvirmos as gravações, ou para quem aos seus concertos assistiu, muitos elementos que provêm do estudo dessas fontes teóricas, tal como Rui Paiva menciona, «sobretudo no que diz respeito à articulação, ornamentação, desigualdades rítmicas e registação» (Q8). Esse facto demonstra um estudo e assimilação aprofundados sobretudo dos tratados de Tomás de Santa Maria e Francisco Correa de Araúxo e dos trabalhos de

³⁷ WYLY, James, *La registrazione della música organistica di Francisco Correa de Arauxo*, Separata da *Rivista di Cultura Organaria e Organistica*. Ano VIII, N.º 1. Casa Editrice Prof. Riccardo Pàtron, 1970.

³⁸ JAMBOU, Louis, *El Organo en la Peninsula Iberica*, Separata da *Revista de Musicologia*. Vol. II, n.º 1. Madrid: Revista de Musicologia, 1979.
La corneta en secreto aparte y elevado del principal: tanteos y creacion, Separata das *Actas del I Congreso Nacional de Musicologia*. Zaragoza: Institucion “Fernando El Catolico” (C.S.I.C.), 1979.

Santiago Kastner. No entanto, é também notória a presença da liberdade que os teóricos antigos reivindicavam para o intérprete, algo que Simões da Hora utilizava de forma exemplar como resultado de uma abordagem muito criativa, mas também rigorosa, de todos esses elementos teóricos e técnicos.

Para o desenvolvimento do presente texto foram reunidas todas as partituras das peças que constam dos álbuns gravados, apesar de em alguns casos terem sido utilizadas partituras “limpas” pelo facto de não se encontrarem em posse as que Joaquim Simões da Hora utilizou (nomeadamente as “Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepción” de Correa de Araúxo, a “Batalha de 6.º tom” de Correa Braga e as “4 peças para clarins” de compositor anónimo). Ao abordarmos as partituras por si utilizadas, nomeadamente das peças que constam dos seus álbuns, denotamos uma grande preocupação em anotar muitos elementos interpretativos, principalmente no que diz respeito a registação, ornamentação, articulação e dedilhação, apesar de neste último aspecto a quantidade de anotações ser mais reduzida.

Um hábito recorrente, e que se encontra presente em todas as partituras, diz respeito à estruturação das mesmas através de uma divisão por secções, de número quantitativo, diferente consoante o tamanho da obra em questão. Esta divisão, que é um método de uso habitual entre organistas, foi-lhe introduzido aquando da sua aprendizagem com Sibertin-Blanc e tem como objectivo abordar distintas partes de uma peça de forma aprofundada de modo a permitir uma execução exemplar. Assim, esta metodologia visa uma interpretação com o máximo de rigor do texto musical, de forma a poder trabalhar em pormenor os aspectos de ornamentação, articulação, dedilhação, entre outros exteriores à partitura, tendo em atenção as dificuldades encontradas na obra, de forma a estas serem ultrapassadas. Este método permite também uma maior compreensão da obra, denotando-se que a essas mesmas secções correspondem diferentes momentos, que se enquadram muitas vezes também, pelas suas características, em diferentes tipos de registação. É precisamente em relação a todos esses aspectos exteriores à partitura e à sua utilização por parte de Simões da Hora que nos vamos ocupar de seguida.

Articulação e dedilhação

Apesar de encontrarmos nas partituras uma quantidade considerável de anotações de elementos de articulação, no que se refere à dedilhação, a quantidade é francamente menor. No entanto, ao tomarmos em atenção as referências teóricas utilizadas e os apontamentos que delas constam, podemos ter alguma ideia dos elementos mais considerados pelo intérprete neste aspecto. Entre essas fontes teóricas destacam-se a *Arte de Tañer Fantasia* de Tomás de Santa Maria e o artigo sobre interpretação do *Anuário Musical*, de Santiago Kastner (1976). Dos elementos teóricos que eram posse de Simões

da Hora de que dispomos, estes são os que apresentam um estudo sobre aspectos de dedilhação e que foram alvo da atenção do mesmo. Assim, iremos ocupar-nos agora de analisar a utilização ou não desses elementos, tendo em conta a sua presença ou não nas anotações de dedilhação nas partituras, de modo a compreender o uso que faz, e como faz, desses aspectos.

No que se refere à articulação, as anotações que se verificam passam por ligaduras e traçados verticais a indicar o destacamento entre notas ou fins de frase. Um exemplo favorável para apresentar será o “Registro alto de 2.º tono” de Antonio Brocarte, até pelo facto de ser nas peças desse compositor que encontramos mais anotações destes elementos.



Registro Alto de 2.º Tono (António Brocarte). Espólio Hora, MUS.IB.3

No caso da articulação, o que se verifica nas anotações das partituras vai de encontro à articulação que é praticada nas interpretações gravadas, encontrando a nossa análise consenso com o que nos é divulgado através dos questionários elaborados durante esta investigação. Rui Paiva destaca «a articulação clara e ritmicamente viva, que nunca se sobrepunha às grandes linhas (frases) do discurso musical» (Q8). Ao analisarmos as gravações constatamos que Simões da Hora apresenta em todos os registos fonográficos, paralelos aos diferentes períodos da sua carreira, uma articulação clara e limpa que se identifica, na nossa opinião, inteiramente com o diferente carácter das diferentes obras, moldando esse elemento interpretativo aos diferentes estilos de peça musical e consoante os diferentes instrumentos.

Uma vez que nos iremos ocupar aqui dos aspectos de dedilhação e articulação, os quais, como veremos, se encontram interligados, será importante

introduzir um elemento ao qual o intérprete deu grande importância e que diz respeito às regras apresentadas por Tomás de Santa Maria (*Arte de tañer fantasia...*, 1565) para “ferir” bem as teclas. Esta informação constituía-se como algo que Simões da Hora considerava como condições práticas de execução a ter em conta, como é visível nos apontamentos sobre a forma de tocar que estabeleceu para introduzir nas suas aulas nas Semanas de Música Antiga Ibérica e Semanas Internacionais de Música Antiga (SMAI e SIMA)³⁹. Assim, passamos a expor as regras que Santa Maria introduz:

- 1 Tocar com a polpa dos dedos;
- 2 Tocar com ímpeto;
- 3 Tocar ambas as mãos com a mesma força;
- 4 Não tocar de alto, mas trazer sempre os dedos rentes às teclas;
- 5 Tocar bem até ao fundo;
- 6 Não contrair os dedos depois de feridas as teclas.

Estas foram condições muito consideradas por Simões da Hora, as quais lhe terão permitido sobretudo tomar contacto com a forma de tocar e o estilo que este procurava recriar nas suas interpretações. Indo mais uma vez de encontro às ideias de Santa Maria, encontramos uma prática constante por parte do organista daquilo que Kastner denomina de «quase *non-legato*» (Kastner 1976a, 84), uma ideia expressa por Santa Maria como regra imprescindível para se «tanger com limpeza e distinção de vozes». Essa condição e principal regra consiste em «ao ferir com os dedos nas teclas, sempre o dedo que ferir primeiro se deve levantar antes que o outro fira a nova tecla» (Santa Maria 1565, 39v.). Como é visível nos seus apontamentos este é um ponto de partida muito tido em conta na sua forma de articulação. No entanto, como refere Santiago Kastner, Correa de Araújo inclinava as suas preferências para o “legato” (Kastner 1976a, 85). Ao tomarmos em conta as interpretações de Simões da Hora podemos constatar que este, apesar de dar grande primazia à condição imposta por Santa Maria, não tomou parte de uma das duas situações como regra incondicional e, pelo contrário, tal como é transversal a todo o seu trabalho interpretativo, faz uma utilização criteriosa de ambas as condições, tendo principalmente em consideração o carácter da obra a interpretar e os momentos da mesma.

Voltemos então ao que à dedilhação se refere, tomando agora em conta os aspectos anotados nos elementos teóricos abordados. Neste caso a quantidade de anotação de dedilhação nas partituras, apesar de não ser muita, é mais abundante nas partituras de repertório ibérico, o que para nós constitui

³⁹ Espólio Hora, DOC.2: Apontamentos e programa de conteúdos sobre o órgão, seu funcionamento e seus elementos interpretativos. Semana de Música Antiga Ibérica.

uma mais valia visto ser esse aquele sobre o qual incidimos as nossas atenções. Para fazermos a análise da forma de utilização da dedilhação por parte do intérprete temos de ter em conta as fontes teóricas que o mesmo utilizou para o estudo das técnicas antigas, de forma a de seguida, atentando às anotações em partitura, perceber a utilização ou não desses mesmos elementos. Como já havíamos mencionado, as fontes teóricas por si utilizadas e de sua posse que abordam este assunto limitam-se ao tratado de Santa Maria e ao artigo de Santiago Kastner sobre interpretação, do *Anuário Musical* (1976). No que se refere a este último, encontramos anotações na parte sobre *Digitación y Articulación*⁴⁰, que demonstram a sua abordagem. Já no tratado de Santa Maria poucas são as anotações, denotando-se no entanto uma grande atenção dada a essa fonte, como iremos analisar de seguida. Se tomarmos em consideração o artigo de Kastner e o capítulo que o mesmo dedica à dedilhação, encontramos um parágrafo em que este expõe um conjunto de dedilhações para subir e descer oitavas que destaca como:

Uma das “carreras” (escalas) mais ordinárias citadas por Venegas de Henestrosa, Tomás de Santa Maria, Hernando de Cabezón, Correa Araúxo e outros, é:

Para a mão direita,
Para subir: 1234,34,34
Para baixar: 4321,32,32
Para a mão esquerda,
Para baixar: 1234,34,34
Para subir: 4321,21,21 (Kastner 1976a, 86).

Ao tomarmos este parágrafo em atenção no exemplar que foi posse de Simões da Hora encontramos um único nome sublinhado neste grupo de teóricos que Kastner enumera, o qual é Tomás de Santa Maria, bem como se encontram sublinhadas as dedilhações expostas. O mesmo acontece nesta passagem do tratado de Santa Maria que foi posse do nosso intérprete. Este facto comprova mais uma vez a importância dada por este ao tratado do teórico espanhol, importância essa extensiva a todos os elementos interpretativos. O relevo por si atribuído a esta informação é demonstrado pela introdução dessas sugestões como exemplos de utilização de dedos nos apontamentos⁴¹ que utilizou para os cursos da SIMA e SMAI que leccionou.

⁴⁰ Espólio Hora, LIV.14: Santiago Kastner, 1976, «Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla» & «Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII», Separata de *Anuário Musical*, vol. XXVIII-XXIX. Barcelona. pp. 83-93.

⁴¹ Espólio Hora, DOC.2: Apontamentos e programa de conteúdos sobre o órgão, seu funcionamento e seus elementos interpretativos. Semana de Música Antiga Ibérica.

Assim sendo, encontramos entre a dedilhação praticada por Simões da Hora algumas sequências que coincidem com parte das que Santa Maria sugere no seu tratado como modos de subir ou descer oitavas em ambas as mãos.

Tal como refere Santiago Kastner no artigo do *Anuário Musical* (p.87), as dedilhações praticadas e explícitas nos tratados baseiam-se na prática da época e muitas das sequências que, por exemplo, Santa Maria expõe demonstram que estas se desenvolvem como consequência dos estilos de articulação praticados. Assim, por exemplo, quando Santa Maria refere a seguinte sequência, 1,1,2,3,4,3,4,5, para descer oitavas em colcheias com a mão esquerda, está patente uma articulação em que a primeira e a sexta notas teriam uma maior acentuação e destaque, como é comprovado ao colocarmos a dita dedilhação em prática. Outro exemplo que atesta esta noção é o facto de Santa Maria fazer questão de dizer que ao descer com a mão direita com a seguinte dedilhação, 4,4,3,2,1,3,2,1 (ou 3), a mesma deve ser executada com uma semínima na primeira nota e as seguintes em colcheias. Ora, com a repetição do quarto dedo, sendo que a primeira nota seria mais acentuada que as seguintes, essa dedilhação estabelece, mais uma vez, uma articulação definida. Podemos colocar então a seguinte questão: estão patentes essas articulações nos casos em que encontramos as dedilhações das mesmas presentes nas partituras? Sim. Ao ouvirmos as gravações com a partitura em mão podemos constatar essa prática. A este título é visível a utilização de Simões da Hora das sugestões de Santa Maria, como está exemplificado na imagem abaixo, onde, para além da repetição do 4.º dedo na mão esquerda, está também anotada a acentuação e separação da primeira e segunda notas definindo mais uma vez a articulação através da dedilhação utilizada.



1er Registro Bajo de 1er Tono (S. Aguilera de Heredia), cp. 24.
Espólio Hora, MUS.IB.8.

Apesar de ser facilmente constatável a utilização dos elementos sugeridos nas fontes teóricas, o intérprete não se prende às mesmas e à sua utilização, mas antes pratica determinadas sequências de dedilhação em função das

necessidades, de modo a ajudar a definir uma determinada articulação com vista a atingir um ideal sonoro específico. Vemos muitas vezes nas partituras grupos de 1,2,1,2 a subir e descer com a mão esquerda, ou 1,1,2,1 a subir com a mão direita, onde é visível a dedilhação elaborada em função da articulação a desempenhar.



Obra de Passo Solto de 7.º Tom (Pedro de Araújo), cp. 36-37.
Espólio Hora, MUS.IB.5.



Batalha de 6.º Tom (Pedro de Araújo), cp. 44.
Espólio Hora, MUS.IB.23.



Medio Registro de 2 Tiples (Pedro de Araújo), cp. 24.
Espólio Hora, MUS.IB.16.

No que à oitava curta se refere encontramos por vezes um quadrado ou círculo em torno da nota a tocar em oitava curta, onde pontualmente está explícita a dedilhação a utilizar. Também neste aspecto encontramos apontamentos em cópias do tratado de Santa Maria que comprovam a atenção dada ao mesmo.

No que concerne aos pedais, não encontramos quase nenhuma informação, nomeadamente no que à música ibérica diz respeito. As razões para essa

pouca informação prendem-se com o facto das peças ibéricas fazerem muito pouco uso da pedaleira devido também ao facto de o próprio órgão ibérico nesse período não conter pedaleira ou, quando existia, esta ser muito reduzida. Apesar dessa pouca informação anotada, encontramos por vezes a sigla “Ped.” ao lado da nota que deve ser tocada na pedaleira, quando a mesma existe.

Desviando-nos um pouco da música ibérica, visto neste caso encontrarmos exemplos mais sistemáticos na música europeia, as conclusões que podemos tirar ao analisar algumas partituras de obras de compositores franceses e alemães, as quais foram posse de Simões da Hora, vão de encontro à informação que nos foi fornecida em entrevista com Rui Paiva⁴²: o intérprete fazia um uso considerável dos calcanhares.

Infelizmente, é muito pouca a informação sobre dedilhação que se encontra anotada nas partituras. As raras vezes que se encontra, permitem tirar duas conclusões: Simões da Hora anotava a dedilhação sobretudo em passagens em que precisava que esta ajudasse a definir a articulação de determinado grupo de notas, e terá dado atenção sobretudo às sugestões de Santa Maria sobre dedilhação e articulação, nomeadamente procurando exercer as mesmas de forma a ir de encontro ao estilo de interpretar da época. No entanto, acreditamos que, acima de tudo, a assimilação dessa e de outra informação teórica serviu, principalmente, para compreender a técnica a praticar, sobretudo no domínio da inteligibilidade da dedilhação na sua forma de determinar a articulação e de ajudar a definir esta última consoante o carácter da peça a interpretar.

Joaquim Simões da Hora não faz um uso estrito das dedilhações propostas nos tratados. Utiliza, antes, a dedilhação que mais facilmente lhe permite atingir a estética pretendida, sendo o mais habitual encontrar excertos de sequências sugeridas por Santa Maria e outras que não essas, escolhidas por si consoante as necessidades e como fruto da sua experiência. Assim, servia-se de todo um conjunto de ferramentas inseridas dentro de um determinado contexto teórico que, a par dos outros elementos interpretativos, consistiam num processo para atingir um ideal sonoro.

Ornamentação

Um aspecto que se encontra interligado à articulação e no qual centrou bastante as suas atenções, diz respeito à ornamentação rítmica, sobre a qual iremos agora desenvolver, tendo sobretudo em atenção os tratados de Santa Maria (*Arte de tañer fantasia...*, 1565) e Correa de Araúxo (*Facultad Orga-*

⁴² Entrevista a Rui Paiva – 26/1/2010.

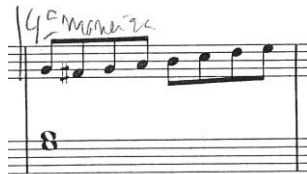
nica, 1626), centrando-nos nas noções de “tañer con buen ayre” no primeiro e da desigualdade rítmica no segundo. Acerca da prática deste tipo de ornamentação por parte do intérprete, Rui Vieira Nery refere:

... Pouco a pouco, o Joaquim foi reflectindo e experimentando mais no plano da ornamentação improvisada e sobretudo na do chamado “tañer con buen ayre”, ou seja, das alterações rítmicas de que fala, por exemplo Santa Maria, alongando ligeiramente as notas que correspondem aos apoios nos tempos fortes e acelerando em compensação as notas de passagem entre essas. Tanto num aspecto como no outro penso que foi decisiva a influência do estilo interpretativo do Jordi Savall na viola de gamba, incorporando uma grande riqueza ornamental e uma liberdade rítmica, que o Joaquim tentou e conseguiu de algum modo transpor para o órgão (Q9).

O conceito de “tañer con buen ayre” é introduzido por Tomás de Santa Maria no seu tratado, como a sétima condição para «tañer las obras con perfection y primor» (Santa Maria 1565, 37v.). Esta condição está relacionada com a alteração rítmica de grupos de notas de um mesmo valor rítmico. Para tal, Santa Maria expõe no seu tratado “quatro maneiras” para «tañer con buen ayre» (Santa Maria 1565, 45v.), sendo que a primeira se refere a semínimas e as outras três a grupos de colcheias. Assim sendo, a “1.^a maneira”, seria alterar a primeira semínima e a terceira (ou seja, os tempos fortes) e diminuir o tempo da segunda e quarta semínimas, o que se traduziria, como o próprio Santa Maria explica, numa semínima com ponto seguida de colcheia, seguida de semínima com ponto e colcheia. No caso da “2.^a maneira” (que é a primeira para grupos de colcheias) seria colcheia com ponto e semicolcheia e assim sucessivamente. A “3.^a maneira” seria o contrário da anterior, ou seja, semicolcheia seguida de colcheia com ponto e assim sucessivamente. Finalmente, a última e “4.^a maneira” seria três semicolcheias e uma colcheia com ponto, sendo que para essa última nota Santa Maria adverte que «deve se estender todo o tempo que for necessário para a quinta colcheia [numa nova figura de quatro colcheias] seja tocada no seu tempo a meio do compasso» (*ibid.*). A este respeito Simões da Hora prestou principal atenção às três maneiras de tocar colcheias, como é visível ao consultarmos as suas partituras, visto nunca aparecer anotada a “1.^a maneira”. Recorrentemente encontra-se a anotação de “2.^a maneira” e “4.^a maneira”, esta última muito utilizada, verificando-se por menos vezes a utilização da “3.^a maneira”. Este facto comprova a enorme importância dada a este tratado, bem como uma aprofundada assimilação do mesmo, visto o intérprete apenas anotar por diversas vezes o número da “maneira” a articular o ritmo, sabendo de antemão para que figura rítmica alterar.



Canção a 4 Glosada (A. Carreira), cp. 80.
Espólio Hora, MUS.IB.9.



Registro Alto de 2.º Tono (A. Brocarte), cp. 79.
Espólio Hora, MUS.IB.3.

Encontra-se também de uma forma constante a expressão “igual” e “desigual” sobre um determinado grupo de figuras de igual valor rítmico, algo que se prende também com a forma de ornamentar ritmicamente esse conjunto de notas e que vai de encontro às noções de desigualdade introduzidas por Francisco Correa de Araújo. Em relação a este aspecto o teórico e compositor enuncia dois modos de tocar as mesmas figuras, sendo eles:

- 1 tocar as figuras de proporção maior de forma igual
- 2 tocá-las algo desiguais com aquele “ayrecillo” e graciosidade de proporção menor.

No que se refere à segunda condição que Correa de Araújo descreve no prefácio da sua *Facultad Organica*, esta implica que o intérprete se detenha mais na primeira nota e menos na segunda e na terceira, ou seja, aumentando o valor da primeira nota e reduzindo o valor das duas últimas a quase metade, resultando numa semínima e duas colcheias e assim sucessivamente. Correa de Araújo refere também que este segundo modo era o mais utilizado pelos organistas.

No que à desigualdade rítmica diz respeito, Simões da Hora deu grande importância, mais uma vez, ao artigo do *Anuário Musical* da autoria de

Santiago Kastner, como é visível na quantidade de apontamentos feitos no capítulo acerca dessa matéria no referido trabalho. Chegamos, aliás, a encontrar a abreviatura “imp.”, que corresponde a “importante”, ao longo de algumas passagens deste capítulo, quando este se refere aos elementos aqui já expostos sobre a noção de “*tañer con buen ayre*” de Tomás de Santa Maria e da desigualdade rítmica do “*ayrecillo de proporção menor*” de que fala Correa de Araúxo.

Todos esses aspectos que se prendem com a desigualdade rítmica, que poderão ser considerados como géneros de “*inégalité*”, determinam uma alteração que proporciona uma ornamentação que o intérprete deve saber manipular. Assim, não estão estabelecidos locais específicos para utilizar estes elementos (a não ser o tipo de figuras rítmicas que se pode alterar e os tipos de peças a que se adequa cada maneira de “*tañer con buen ayre*”), ao contrário do que acontece, por exemplo, com os ornamentos melódicos. Antes, é dever do intérprete saber como utilizar essas ferramentas e quais utilizar de forma a criar a estética musical que pretende atingir. Quer no caso de Santa Maria, quer no caso de Correa de Araúxo, apesar de estes darem exemplos do tipo de alterações que se podem fazer, estas são aproximações de uma interpretação da prática da época, que não era notada e que deste modo estes dois autores tentaram representar. No entanto, tal como refere Maria Ester Sala:

Torna-se difícil especificar este modo de tocar, porque seguramente era algo que ele [Santa Maria] devia ter ouvido de muitos tangedores e que era habitual na tradição da época, mas já não era habitual o interesse que Santa Maria sentia em sistematizar umas regras de gosto e improvisação conhecidas por todos (Sala 1980, 133).

O mesmo acontece com Correa de Araúxo, que como o próprio refere, esse “*ayrecillo de proporção menor*” era muito tocado pelos organistas, mas não notado musicalmente. Assim sendo, não sabemos exactamente como seriam executadas tais alterações rítmicas e como seria o seu resultado sonoro. Deste modo, o intérprete deve concentrar-se em assimilar de forma aprofundada o contexto musical em que estas tradições e práticas se desenvolveram de forma a poder reconstruir esses elementos e saber a melhor maneira de os utilizar e articular. Rui Paiva em relação a este aspecto destaca em Simões da Hora o «muito bom gosto e variedade na utilização de desigualdades rítmicas» (Q8).

Joaquim Simões da Hora conseguiu assimilar de tal forma as noções de Santa Maria e Correa de Araúxo que raramente precisava de escrever as alterações de desigualdade rítmica que pretendia produzir, uma vez que estas já lhe eram naturais e podiam ser tocadas de diferentes formas no que diz

respeito à sua articulação e duração dependendo do carácter da obra a interpretar, como é perceptível ao tomarmos em consideração as gravações das suas interpretações. Sem dúvida que, como refere Rui Vieira Nery, Simões da Hora conseguiu colocar em prática as ideias das alterações rítmicas de que fala Santa Maria e também Correa de Araújo ou, se não chegou ao ideal que estes pretendiam, conseguiu chegar ao seu ideal e colocar em prática de forma convincente esses elementos. Este, não só assimilou esses conceitos de uma forma exemplar, como os transportou para um estilo interpretativo muito próprio no qual a utilização desses aspectos interpretativos se constituiu como um dos elementos de destaque mais predominantes. A prova mais fiel dessa prática está explícita nos seus discos, ao longo da sua carreira, culminando numa linguagem ainda mais livre e própria, patente no disco IM.02 em concerto na Igreja de São Vicente de Fora em 1994.

Uma das características mais destacadas do seu estilo interpretativo é a facilidade de ornamentação e a qualidade de execução da mesma. Quando, ao longo dos questionários e entrevistas efectuadas, colocamos perguntas sobre esta característica, as respostas foram de encontro às nossas impressões. Rui Paiva realça a ornamentação «...rica e variada no que respeita aos ornamentos estereotipados [e uma] grande facilidade e bom gosto para a improvisação de ornamentação melódica do tipo “glosa”» (Q8). Pedro Crisóstomo refere também que «...o uso do fraseado, da articulação e da ornamentação são distintivas e singulares nas interpretações do Hora» (Q7). Também Ana Paula Mendes (Q2) destaca a ornamentação como uma das características de maior relevo no estilo interpretativo do seu professor.

No que a elementos teóricos sobre ornamentação da música ibérica diz respeito, destaca-se a atenção dada, sobretudo aos tratados de Diego Ortiz (*Trattado de Glosas sobre clausulas y otros géneros de punctos en la musica de violones*, 1553), Tomás de Santa Maria (*Arte de Tañer Fantasia...*, 1565), Francisco Correa de Araújo (*Facultad Organica*, 1626) bem como os trabalhos de Santiago Kastner (*Anuário Musical*, 1976) e de Maria Ester Sala (*La ornamentacion en la musica de tecla ibérica del siglo XVI*, 1980). Tendo em conta essas mesmas fontes e contrapondo-as com as partituras e gravações que temos de Simões da Hora, será sobretudo tida em conta a forma de utilização de “redobles”, “quiebros” e ornamentação do tipo “glosa”.

Em relação às partituras de música ibérica, para além das anotações de quiebros, redobles e, por vezes, a inscrição da glosa a praticar, apenas encontramos a anotação de trilos e mordentes, aparecendo por vezes o trilo com o seu símbolo mais expandido ou menos e, por vezes, repetido. Este aspecto, como é constatável ao ouvirmos as gravações, diz respeito à duração que pretende praticar desse mesmo trilo. Assim sendo, para além do

habitual símbolo do mordente superior (♯) e do mordente inferior (♯), utiliza, tal como aconselha Francisco Correa de Araújo no seu tratado, a letra “Q” para o quiebro, a letra “R” para o redoble e “RR” quando ao redoble reiterado se quer referir. A partitura exposta de seguida contempla um grande leque desses exemplos de anotação.

Versos de primeiro tom de meio registo
 de dois tiples?
 Joseph Urros
 (17/18. Jahrhundert)

Versos de Primeiro Tom de Meio Registo (Joseph Urros), verso I.
Espólio Hora, MUS.IB.25.

No que aos quiebros e redobles se refere Simões da Hora faz uma síntese entre as propostas dos tratados de Santa Maria e Correa de Araújo e os

exemplos transcritos por Santiago Kastner no final do seu artigo sobre interpretação no *Anuário Musical* (p.136-137), utilizando os exemplos que estes fornecem. A utilização prática dos modelos destas fontes é evidente, como constatamos ao ouvirmos as suas gravações, mas sobretudo através de um documento que comprova essa atenção dada aos dois tratadistas e ao trabalho de Kastner. Esse documento⁴³ diz respeito a um conjunto de duas folhas manuscritas pelo próprio intérprete, nas quais estão expostos diferentes tipos de quiebros e redobles.

“Ornamentação na Música Ibérica” – Apontamentos sobre ornamentação para SIMA e SMAI.

Espólio Hora: DOC.1

Ao abordarmos este documento podemos encontrar cinco exemplos de quiebros, começando pelo denominado “quiebro simples” que corresponde ao “quiebro senzillo” de Santa Maria e Correa de Araúxo. Encontramos também dois exemplos denominados por “quiebro duplo” e “quiebro conti-

⁴³ Espólio Hora: DOC.1: “Ornamentação na Música Ibérica” – Apontamentos sobre Ornamentação para SIMA e SMAI.

nuado”, sendo que o primeiro corresponde ao que Juan Bermudo considera como redoble na sua *Declaración de Instrumentos Musicales* (1555), correspondendo o segundo a uma reiteração dessa mesma figura. Este “quiebro continuado” corresponde também ao “quiebro reiterado” de que fala Santa Maria, mas ao invés de utilizar a nota superior como auxiliar, como indica o teórico, Simões da Hora utiliza a nota inferior. O “quiebro reiterado de Santa Maria” que se encontra representado neste documento refere-se ao “quiebro de mínimas” de Santa Maria (o qual integra esse mesmo quiebro num tipo especial de quiebro reiterado), tal como o que faz Kastner no final do artigo do *Anuário Musical*. Também o exemplo que encontramos referente ao “quiebro reiterado de Correa Araújo” é idêntico ao primeiro exemplo de quiebros reiterados de Araújo que Santiago Kastner expõe no seu trabalho.

No que aos redobles se refere, encontramos duas representações de “redoble simples” e uma de “redoble reiterado”, sendo que o primeiro exemplo de redoble simples e o exemplo de redoble reiterado aparecem representados com um “R” sobre a nota a ornamentar com redoble. Após exposta a “cabeça” do mesmo encontra-se notada então na pauta abaixo a representação do redoble por baixo da nota a ornamentar. Nesses exemplos temos o “redoble sencillo” de Correa de Araújo representado como “redoble simples”, tal como está também representado no artigo de Kastner. Encontramos também um segundo exemplo de redoble simples onde a diferença em relação ao anterior reside na nota inicial e num prolongamento do corpo do ornamento. Finalmente, está representado um exemplo de “redoble reiterado” que corresponde também ao redoble reiterado de Correa de Araújo.

Não encontramos nenhum exemplo de redobles de Santa Maria nem de outros teóricos que possam ter sido consultados pelo intérprete, a não ser o redoble de Juan Bermudo que se encontra classificado como “quiebro duplo”. Em relação a este aspecto acreditamos ser mais provável que os exemplos denominados de “quiebro duplo” e “quiebro continuado” derivem do quiebro reiterado de Santa Maria, mas com a nota auxiliar inferior, e sustentamos essa mesma ideia em três aspectos:

- 1 A estruturação das representações gráficas deste documento intitulado como “Ornamentação na Música Ibérica” compreende quiebros de Santa Maria (onde estes dois exemplos estão inseridos) e seguidamente um quiebro reiterado e três exemplos de redobles de Correa de Araújo;
- 2 Esse mesmo documento foi utilizado também como um conjunto de exemplos para fornecer aos alunos, nomeadamente nos cursos de música antiga (Semanas de Música Antiga Ibérica e Semanas Inter-

nacionais de Música Antiga), onde os próprios apontamentos para as respectivas aulas elaborados por Simões da Hora (os originais encontram-se em nossa posse)⁴⁴ apenas se referem a Santa Maria e Correa de Araújo aquando da ornamentação;

- 3 Ambos os exemplos são uma reiteração do quiebro simples, sendo que o “quiebro duplo” corresponde ao quiebro simples duplicado uma vez e o “quiebro continuado” é um “quiebro duplo” duplicado. Assim, é lógica esta terminologia utilizada por Simões da Hora para identificar estes dois exemplos de quiebro, os quais não passam de uma repetição do quiebro simples, ainda mais se tomarmos em atenção que o intérprete desenha à frente de cada um destes três exemplos um símbolo de trilo (representação gráfica idêntica à que usa nas suas partituras para o trilo), fazendo assim alusão entre o quiebro simples e o trilo, e a repetição e duração de ambos.

Da informação teórica histórica que se refere a estes elementos que foi sua posse e que ainda se encontra disponível apenas constam os tratados de Correa de Araújo e Santa Maria. Apesar de sabermos que tomou contacto com outros tratados que abordam esse tema, nomeadamente o de Juan Bermudo (1555) e o trabalho sobre ornamentação de Maria Ester Sala (1980), os exemplos utilizados vão de encontro às propostas de Correa de Araújo e Santa Maria.

Tal como Robert Parkins comprova no seu artigo sobre ornamentação (*Cabezón to Cabanilles: Onamentation in Spanish Keyboard Music*, 1980), em diferentes tratados, diferentes teóricos abordam uma mesma figura de ornamentação com diferentes terminologias, sendo que aquilo que uns denominam de *redoble* é idêntico ao que outros denominam de quiebro. O mesmo refere Maria Ester Sala no seu livro sobre ornamentação. Podemos então constatar que, por exemplo, o quiebro de Antonio de Cabezón corresponde ao *redoble* de Juan Bermudo, os quais correspondem ao quiebro simples de Santa Maria. Este facto comprova mais uma vez a flexibilidade que estava implícita na prática dessas épocas, uma vez que os exemplos que constam dos tratados são o reflexo de uma prática de um determinado período e contexto. Assim, é possível que Simões da Hora tenha optado pela utilização dos exemplos propostos por Santa Maria e Correa de Araújo por três razões:

⁴⁴ DOC.2: Apontamentos e programa de conteúdos sobre o órgão, seu funcionamento e seus elementos interpretativos. Semana de Música Antiga Ibérica.

- 1 Porque terão sido duas das fontes mais utilizadas por Santiago Kastner para introduzir os elementos de ornamentação ao longo das suas aulas, uma vez que o próprio incide uma maior atenção a estes autores no que aos quiebros e redobles se refere;
- 2 Porque constituem duas fontes direccionadas para instrumento de tecla (apesar de no caso de Santa Maria, o autor definir que o seu tratado é destinado a todos os instrumentos polifónicos onde “se possa tanger a três, quatro vozes e a mais vozes”), onde estão bem expressos os modos de tocar e de formar esses ornamentos e a sua terminologia;
- 3 Porque essa solidez de informação nesses tratados permitiu a Simões da Hora assimilar a prática de ornamentação da época, sendo assim mais fácil uma identificação sonora pela prática desses elementos e permitindo uma maior abrangência temporal, visto o tratado de Santa Maria ser de meados do século XVI e o de Correa de Araújo da primeira metade do século seguinte que, no entanto, aparentam alguma continuidade na utilização de terminologias idênticas para ornamentos idênticos e regras semelhantes na sua utilização.

No que a essa utilização diz respeito, a informação que consta do documento ao qual nos temos vindo a referir, denominado de “Ornamentação na Música Ibérica”, corresponde à prática interpretativa de Simões da Hora. Ou seja, este faz uso desses mesmos ornamentos nas suas interpretações, sendo que entre todos esses elementos faz uma maior utilização do quiebro simples (comum a Santa Maria e Correa de Araújo) e dos redobles de Correa de Araújo. Quando pretende utilizar as figuras que denomina de “quiebro duplo” e “quiebro continuado” estas aparecem anotadas com o “Q” de quiebro, mas com um símbolo de mordente por baixo ou ao lado a indicar a repetição da figura. No que aos quiebros reiterados diz respeito, quando pretende usar esse ornamento escreve a própria figura musical na partitura, sendo o “Q” utilizado para os quiebros simples.

À semelhança dos exemplos que constam da figura à qual nos temos reportado, os redobles simples e reiterados de que o organista faz uso na sua prática interpretativa são os propostos por Correa de Araújo. Tal como é aconselhado por Correa de Araújo (*Facultad Organica*, 1626), a utilização que Simões da Hora faz dos redobles dá-se «em todo o meio-tom maior que dure um compasso», evitando a utilização do redoble entre dois tons (por exemplo, dó-ré ou sol-lá). No entanto, apesar de Correa de Araújo aconselhar no órgão a utilização de quiebro em vez de redoble para ornamentar um início de obra larga, encontramos por vezes, como é exemplo o início da “Batalha do 5.º tom” de Diogo da Conceição na gravação do disco *Batalhas*

& *Meios Registos*, a utilização do redoble para ornamentar o início da peça. Aliás, como podemos constatar ao ouvir a referida gravação, o intérprete não utiliza apenas um ornamento (a exemplo de outras interpretações suas registadas em gravação). Aqui faz uso do redoble de Araújo já referido, após *glosar* uma subida em oitava até ao acorde inicial, seguindo para o quiebro reiterado do mesmo autor que consta do documento sobre ornamentação ao qual nos temos referido, entre outros elementos. Deste modo, enriquece o início da obra, aproveitando o facto de os três primeiros compassos serem propícios à utilização de quiebras e redobles, visto termos na mão direita dois intervalos de meio-tom, sendo mi-fá-mi.

Quer os quiebras, quer os redobles que estão anotados encontram-se presentes nas interpretações gravadas por Simões da Hora e são sempre sobre notas breves, semibreves, mínimas e semínimas. Não se verifica, assim, nenhum exemplo de ornamentação deste tipo em figuras de menor valor, tais como colcheias ou semicolcheias. Esta prática vai, mais uma vez, de encontro às ideias expressas por Santa Maria e Correa de Araújo sobre o modo de executar quiebras e redobles.

Assim, a utilização destes ornamentos melódicos está muitas vezes de acordo com as regras expostas nos tratados teóricos, não deixando o intérprete, quando assim sente necessidade, de introduzir alterações noutros pontos das obras para além dos que são explícitos pelos teóricos. Este facto é fruto da forte capacidade criativa de Joaquim Simões da Hora que, como é comumente referido nas respostas aos questionários elaborados, aliou toda a informação assimilada nas fontes estudadas a um estilo interpretativo muito próprio, utilizando neste caso a ornamentação de modo a conseguir um produto musical que vai de acordo à informação dessas mesmas fontes teóricas, mas que também as extrapola quando necessário para atingir esse mesmo ideal sonoro.

Reportando-nos finalmente à ornamentação do tipo glosa, ao analisarmos as partituras utilizadas pelo intérprete, verificamos que é muito rara a anotação da glosa utilizada. Ao contrário do que acontece com os quiebras, redobles e trilos, os quais são anotados ao longo de toda a carreira, a glosa encontra-se notada nas partituras das peças interpretadas no primeiro álbum (LM.E.75) e já pouco nas do segundo (LM.O.81) e terceiro (LM.P.85), sendo que nas partituras de peças gravadas posteriormente nenhuma informação se encontra notada a esse respeito. Assim sendo, podemos concluir que a prática do uso da glosa tornou-se-lhe algo cada vez mais habitual ao ponto de este não achar necessário anotar tal ornamentação, uma vez que a mesma acontece, como é comprovado através das gravações.

As anotações de glosa que constam das partituras aparecem sempre em notação, escritas no local da partitura onde devem ser tocadas. Podemos



Transcrição de glosas sugeridas por Tomás de Santa Maria, in *La ornamentación en la musica de tecla ibérica del siglo XVI*, 1980, Maria Ester Sala, pp. 86-87.

encontrar alguns exemplos da utilização de glosas sugeridas nos tratados de Diego Ortiz (*Trattado de Glosas...*, 1553) e Santa Maria, os quais terão constituído as fontes mais importantes consultadas por Simões da Hora acerca desta matéria. Para isso podemos utilizar a transcrição que Maria Ester Sala integrou no seu trabalho sobre ornamentação (*La ornamentación en la musica de tecla ibérica del siglo XVI*, 1980) onde transcreve os exemplos de glosa que Santa Maria propõe e, por outro lado, os exemplos do *Trattado de Glosas...* de Diego Ortiz transcritos por Max Schneider, como forma de mais facilmente se encontrar equivalência ao que consta das partituras.

O tipo de glosas que encontramos escritos nas partituras são quase sempre entre mínimas e correspondem na sua maioria a exemplos sugeridos por Tomás de Santa Maria, não se verificando nenhum exemplo de glosa escrita para glosar semínimas, como o teórico sugere. Mais uma vez se verifica uma forte identificação de Simões da Hora com as ideias desenvolvidas por Santa Maria na sua *Arte de tañer Fantasia*, como podemos comprovar ao analisarmos por exemplo a partitura do “Ricercare a quatro de 4.º tom” de Anto-

nio Macedo (obra que consta do disco LM.E.75), onde no compasso 51 encontramos notada uma das glosas propostas por Santa Maria (1.º exemplo) e Diego Ortiz (4.º exemplo) para glosar mínimas ao baixar uma terceira. Outro exemplo encontra-se patente no início do “Registro de dos tiples de 7.º tono por E.” de Antonio Brocarte (constituente do álbum LM.P.85), onde nos compassos 14 e 15, é utilizada glosa para subir uma segunda no compasso 14 e para baixar segundas no compasso 15, que constam das glosas sugeridas por Santa Maria.

Para subir la segun-
da de minima

Para bajar la segun-
da de minima

Para subir la ter-
cera de Breue

43

Para bajar vna ter-
cera de semibreue

Para subir vna ter-
cera de minima

Para bajar
tercera de
minima

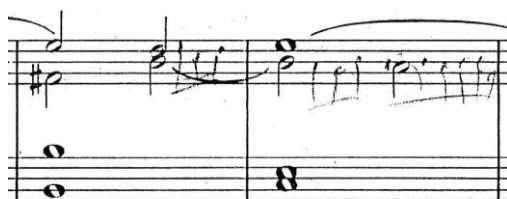
44

Transcrição de glosas sugeridas por Diego Ortiz, in *Trattado de Glosas...*
1553, Max Schneider, ed. 1936, pp. 42 e 44.



Ricercare a quatro de 4.º tom (A. Macedo), cp. 51.

Espólio Hora, MUS.IB.11.



Registro de dos tiples de 7.º tono por E. (A. Brocarte), cp. 14 e 15.

Espólio Hora, MUS.IB.1.

Também nessa mesma peça de Antonio Brocarte podemos encontrar alguma utilização de glosa sugerida por Diego Ortiz. No que a Ortiz se refere, tal como em relação a Santa Maria, destaca-se a utilização de glosa sobretudo entre mínimas, sendo que as únicas exceções encontram-se na utilização de glosa entre mínimas seguidas de semibreves, algo que acontece de vez em quando em todo o conjunto de partituras e que não se encontra exposto nos exemplos de Ortiz e Santa Maria.

Em relação ao tratado de Diego Ortiz verificamos a utilização dos exemplos dados para intervalos de segunda entre mínimas, como é o caso da glosa notada, mais uma vez, no “Registro de dos tiples de 7.º tono por E.” de Antonio Brocarte nos compassos 56, 60 e 61.



Registro de dos tiples de 7.º tono por E. (A. Brocarte), cp. 56, 60 e 61.

Espólio Hora, MUS.IB.1.

Nos dois últimos compassos referidos encontramos exemplos da já mencionada utilização de glosa entre mínima e semibreve, glosa essa que corresponde aos primeiros exemplos sugeridos por Ortiz para subir e descer segundas de mínima. Outros exemplos de glosas sugeridas por Ortiz e utilizadas por Simões da Hora encontramos nos compassos 33 para 34, 37 e 64 para 65 do “Segundo tento a 4 em Sol” de António Carreira.



Segundo tento a 4 em Sol (A. Carreira), cp. 33-34, 37 e 64-65.
Espólio Hora, MUS.IB.6.

No último dos compassos referidos estamos perante um exemplo que corresponde também à glosa que Tomás de Santa Maria refere para subir segundas em mínimas. O mesmo acontece com outros modelos de glosa que são comuns aos dois tratados, sendo que quase toda a glosa de Ortiz que o intérprete utiliza encontra sugestões idênticas por parte de Santa Maria (exceptuando no caso do 1.º exemplo de Ortiz para baixar segundas em mínima). Assim, para além de estarmos perante a prática de sugestões comuns a ambos os tratados, estas dizem respeito aos exemplos mais “simples” na sua complexidade melódica. Assim, verificamos que Simões da Hora faz uma síntese dos elementos sugeridos pelos dois teóricos de forma a encontrar um equilíbrio que permita conferir alguma segurança histórica às suas escolhas na medida em que, constituindo os exemplos que constam dos tratados as práticas mais comuns da época, a utilização de exemplos idênticos permite uma maior identificação com a prática desses períodos.

Grande parte da glosa utilizada é sugerida por Santa Maria e Diego Ortiz, sendo as sugestões utilizadas comuns aos dois tratados, dizendo sempre respeito a intervalos entre notas com duração de mínima. Apesar de Santa Maria apresentar glosa para qualquer intervalo (desde o unísono até à oitava), verificamos que a utilização que o intérprete faz deste ornamento prende-se com intervalos pequenos, entre o unísono e intervalos de quarta, maioritariamente o intervalo de segunda e terceira, algo que encontra um âmbito de utilização em concordância com o que é sugerido por Diego Ortiz (entre os intervalos de segunda até quintas). Simões da Hora utiliza a glosa entre notas de maior duração, maioritariamente mínimas, de forma a embe-

leza dessas passagens menos elaboradas entre intervalos pequenos. Assim, o «bom gosto no uso de ornamentação do tipo “glosa”» que Rui Paiva refere (Q8), consiste na utilização de um tipo de glosa simples, que é sobretudo introduzida como ornamento melódico em momentos chave, servindo como um instrumento de enriquecimento do desenvolvimento da linha melódica, consoante o carácter da peça e dos seus momentos.

Apesar de encontrarmos concordância entre os elementos sugeridos nos tratados e o tipo de glosa utilizado, constatamos também por vezes a prática de glosa improvisada pelo próprio intérprete, deixando para si próprio a liberdade de improvisar a própria ornamentação. Este dado demonstra que Joaquim Simões da Hora, tal como acontece nos outros elementos interpretativos já analisados, assimilou toda a informação teórica ao longo da sua formação e da sua carreira, mas serviu-se desta sobretudo como meio para desenvolver a sua criatividade dentro desse mesmo contexto teórico. Não podemos esquecer que todos esses elementos teóricos que constituem essa “compilação” dos aspectos mais comumente praticados na época, nomeadamente no que se aplica à glosa, não implicam a inexistência de outros elementos não inseridos nos tratados, e muito menos implicam a falta de criatividade e improvisação que, como se sabe, era constante na época.

Resumindo, em relação à ornamentação, são evidentes e facilmente constatáveis as qualidades distinguidas pelos alunos e colegas nos questionários elaborados, através da audição das gravações de Joaquim Simões da Hora. Podemos identificar uma ornamentação variada e articulada de diferentes formas consoante o carácter da peça a interpretar, onde é notório, também, um equilíbrio entre a sua utilização com base nos elementos teóricos históricos e a criatividade do intérprete na escolha do tipo de ornamento a usar e onde o fazer. Esse facto provém, sem dúvida, de uma grande facilidade técnica que permite um uso distinto da articulação e ornamentação, bem como de uma aprofundada assimilação do contexto em que se desenvolveu essa música e teoria musical, permitindo assim ao intérprete saber, de uma forma natural, o melhor ornamento a utilizar nas diferentes passagens, resultando num produto final muito convincente.

Registação

Rui Paiva relembra que Simões da Hora tinha «extremo cuidado com as registações, tanto na sua variedade como na coerência com o carácter das obras» (Q8).

No que à registação diz respeito foram importantes, como já referimos, os textos que constam do artigo de Montserrat Torrent⁴⁵, principalmente as

⁴⁵ Combinações de registos possíveis segundo o organeiro Fray Antonio Llorens do memo-

sugestões de Diego del Castillo, bem como outros artigos sobre registações menos anotados e utilizados. Encontramos também anotações no artigo de Santiago Kastner sobre interpretação de música ibérica para tecla do *Anuário Musical* (1976) de aspectos sobre registação, sobretudo quando o autor se refere aos diferentes estilos de composição ibérica e à variedade, ou não, de registação para estes. Aí podemos constatar a atenção dada pelo organista ao que à *batalha* e ao uso da trombeteria horizontal diz respeito. Segundo Kastner, o uso da trombeteria horizontal não era propício a ser integrado em obras de Rodrigues Coelho, Sebastian Aguilera de Heredia ou Correa de Araújo, visto estes não terem tomado contacto com esse “acrescento” ao instrumento – Kastner data o intervalo entre a segunda metade do século XVII e a primeira do século XVIII para a sua introdução nos instrumentos. No entanto, as obras, sobretudo *batalhas*, de Pedro de Araújo, Joseph Torrelhas ou Juan Cabanilles, seriam adequadas ao uso dessa mesma trombeteria.

Na verdade, se tomarmos em consideração as interpretações de Simões da Hora de obras desses compositores (anteriores e posteriores à introdução da trombeteria horizontal), apercebemo-nos dessa distinção feita entre as registações praticadas. Sem dúvida que a introdução da trombeteria horizontal “em chamada” terá servido como um instrumento “impulsionador” do género *batalha*, através do qual os compositores procuraram tirar o maior partido dessa “inovação”. Como tal, as noções introduzidas por Santiago Kastner, onde este refere que «estas Batalhas exigem um mínimo de duas registações diferentes, mas em geral saem beneficiadas com uma maior troca de coloridos» (Kastner 1976a, 123), encontram-se postas em prática nas interpretações do Simões da Hora. Este utiliza diferentes registações consoante as diferentes partes da peça musical, criando, através de uma escolha muito criteriosa das registações, um produto sonoro de uma enorme qualidade. No entanto, essa variedade não é restringida pelo intérprete unicamente ao género da *batalha* (ao contrário daquela que parece ser a ideia de Kastner), fazendo a gestão dessa variedade de registação consoante o carácter da peça e a leitura das registações que mais se lhe adequam. A título de exemplo podemos mencionar as interpretações gravadas das “Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepción” de Francisco Correia de Araújo⁴⁶, onde o organista faz um crescendo gradual no leque de registação utilizado. Começando apenas com flautados e crescendo nas diferentes introduções do tema glosado até ao acrescento de registos palhetados paralelo ao enriquecimento da ornamentação, transforma uma peça simples e de carácter monóto-

rial do projecto para a Catedral de Lleida (1624)” & “Recomendações de registação de Diego del Castillo, primeiro organista do conjunto de órgãos Brebos (1578-84).

⁴⁶ BMR.94 e IM.02.

no, quando interpretada com uma única registação no seu todo, numa peça muito mais apelativa ao ouvinte, conferindo a uma maior lógica e representação sonora da escrita musical da mesma.

Outro exemplo dessa variedade de registação interligada aos diferentes momentos da peça e ao carácter da mesma, encontramos nas interpretações da “Batalha do 6.º tom” de Pedro de Araújo gravadas por Simões da Hora. Aqui podemos ver que, na interpretação presente no álbum BMR.94, faz uma registação da primeira parte da peça (até ao compasso 97) com cheio e trombetas, passando depois à utilização apenas de flautados (entre os compassos 98 e 136) e voltando depois às trombetas e cheio para a parte final da obra, representando assim os diferentes momentos da mesma e as sonoridades que melhor os interpretam. No entanto, na outra gravação do mesmo ano de 1994, do álbum IM.02, e num contexto de concerto, não faz a parte de flautados, praticando sempre uma registação à base de cheio e trombetas. Aqui, cria um ambiente de batalha guerreira, mas também um momento festivo, diferenciando esses três momentos através de um contraste de articulação, andamento e dinâmica exemplares, não deixando de conduzir a uma interpretação convincente, pelo contrário, conseguindo uma identificação ainda mais empolgante por parte do ouvinte do que na interpretação de BMR.94. Aliás, não fosse o concerto o momento onde esse factor de contágio do ouvinte necessita ser mais tomado em conta.

Para além dessa capacidade de variar as registações conforme o carácter da peça a interpretar, evidente ao ouvirmos os álbuns que gravou, há um outro factor que diz respeito à larga experiência que este foi desenvolvendo ao longo dos anos no domínio da produção discográfica. Este facto permitiu-lhe ter uma noção mais concreta da registação a praticar, não só tendo em conta a peça a interpretar mas também o espaço e instrumento em que era interpretada. Assim, encontramos assinaladas nas partituras diferentes registações para uma mesma peça, entre órgãos diferentes, e por vezes para o mesmo instrumento.

Outra questão que se prende também com a utilização da registação, diz respeito ao seu uso como meio expressivo. Neste caso, destaca-se a utilização das trombetas, nomeadamente nas *batalhas*, como um elemento propício para criar um ambiente sonoro que procura representar o contexto de uma verdadeira batalha guerreira. A título de exemplo podemos mencionar mais uma vez a “Batalha de 5.º tom” de Diogo da Conceição. Se tivermos em consideração as três gravações⁴⁷ de interpretações de Simões da Hora da referida obra verificamos uma evolução no âmbito de registos utilizados, sendo que na gravação que consta do álbum IM.02 podemos encontrar a

⁴⁷ LM.O.81, BMR.94 e IM.02.

trombetas tocadas com uma articulação que cria esse ambiente que nos leva a imaginar uma verdadeira batalha, parecendo por vezes que essas mesmas trombetas estão a ser tocadas através do sopro humano. A registação deve (e assim o entendia Joaquim Simões da Hora) ser escolhida de forma a que permita ser utilizada como meio a estabelecer um quadro musical com o qual o ouvinte se identifique e que não constitua uma audição maçadora onde este disperse as suas atenções, mas pelo contrário, entusiasmante e que possa ser inteligível por este.

Podemos constatar através da informação exposta num documento⁴⁸ de apontamentos elaborado por altura de uma Semana de Música Antiga Ibérica, onde Simões da Hora se ocupou de abordar o órgão, sua constituição e elementos interpretativos, que este distinguia três formas de registação fundamentais, que estavam directamente relacionadas com os géneros musicais:

- 1 Tento “Lleno”;
- 2 Médio Registo;
- 3 Batalhas.

A partir destas três formas de composição, com padrões de registação de base distintos, o intérprete desenvolvia as suas próprias escolhas tendo em consideração todos os elementos e circunstâncias da obra e do momento e local a tomar lugar a interpretação.

Assim, as registações que Simões da Hora pratica reúnem, sem dúvida, todos os elementos e características ideais e são fruto de um conjunto de factores chave para a sua boa utilização e escolha: uma atenção dos aspectos acústicos e do produto sonoro final muito apurada; uma variedade muito rica em relação aos diferentes tipos de obras e momentos das mesmas; a manipulação das registações em relação aos diferentes contextos em que se interpretam; uma sonoridade agradável ao ouvinte e com a qual este se identifica.

A registação era um elemento da mais fundamental importância para o intérprete, ao qual mais atenção dava nos seus concertos e na preparação dos mesmos. Como referiu Rui Paiva⁴⁹ numa entrevista feita no âmbito deste trabalho, Simões da Hora trabalhava a registação «como um pintor que escolhe as cores para a sua obra. E não fazia as coisas por menos...».

⁴⁸ Espólio Hora: DOC.2: Apontamentos e programa de conteúdos sobre o órgão, seu funcionamento e seus elementos interpretativos. Semana de Música Antiga Ibérica.

⁴⁹ Entrevista a Rui Paiva – 26/1/2010.

O sentido de espectáculo

O concerto apresenta-se como um momento propício a dar continuidade a todo o processo de interpretação e a tornar esse mesmo trabalho uma realidade criativa. Nesse contexto encontramos em Simões da Hora um «profundo sentido do espectáculo», como destaca Rui Paiva (Q8). Assim, não será também descurada a importância dos momentos de concerto como elemento propício à emergência mais significativa desse mesmo estilo interpretativo. Iremos de seguida analisar a actividade do intérprete nesse contexto, a qual nos permitirá, mais uma vez, constatar essa capacidade que lhe foi tão ímpar, de «grande artista», como refere Rui Vieira Nery (Q9).

Ao confrontarmos os programas de concerto, as gravações do álbum IM.02 (em concerto) e as informações recolhidas nas entrevistas e questionários elaborados, nomeadamente com Rui Paiva, Manuel Morais e Rui Vieira Nery, podemos constatar e comprovar diversos aspectos da preparação e concepção dos concertos por parte do intérprete. A análise dessas mesmas fontes e da informação recolhida permitem também delinear um conjunto de prioridades e escolhas regulares por parte do organista que levaram a interpretações ímpares em concerto e sempre muito destacadas pela sua qualidade.

O «sentido de espectáculo» de que fala Rui Paiva prende-se não só com elementos interpretativos, mas também com aspectos de concepção e preparação do concerto. Segundo o Joaquim Simões da Hora, para um concerto ser eficaz, este devia ser abrangente e variado, nomeadamente ao nível do repertório a utilizar, dos tipos de peças inseridas e da sua organização⁵⁰. Deste modo procurava fazer uma oposição entre estilos de composição, sendo que, a seguir a um estilo mais lento tomasse lugar um mais rápido, bem como a seguir a uma composição de carácter mais contrapontístico viesse uma de carácter mais *legato*. Também a duração dos momentos e partes do concerto eram motivo de atenção, de forma a que este não se tornasse maçador. A título de exemplo, segundo Rui Paiva⁵¹, para Simões da Hora, num concerto que não fosse destinado especificamente a música ibérica, mais de 20 a 30 minutos desta já se tornava maçador para o público, o qual [público] quer ouvir sem ficar cansado. No que diz respeito à preparação do repertório a tocar em determinado concerto, tal como Rui Vieira Nery menciona, o intérprete não tinha «propriamente algum “segredo” na preparação dos seus concertos. Anotava minuciosamente as partituras com indica-

⁵⁰ Aspecto que está patente se tomarmos em consideração os programas de concerto, bem como a análise feita na secção sobre o repertório.

⁵¹ Entrevista a Rui Paiva – 26/1/2010.

ções de articulação, de ornamentação e de dedilhação à medida que as ia trabalhando e depois estudava afincadamente as passagens mais difíceis até as automatizar» (Q9). Mesmo no repertório que era raro tocar, fazia as interpretações com a máxima perfeição possível. Rui Paiva (em entrevista) realça e exemplifica esse aspecto com os concertos integrados nos *Concertos Comemorativos do Tricentenário do Nascimento de Domenico Scarlatti*⁵² nos quais Simões da Hora tocou várias obras de Scarlatti, algo que na sua carreira apenas aconteceu 2 ou 3 vezes, e que o fez com uma perfeição de salientar, classificada pelo próprio antigo aluno como uma «excelente interpretação».

Apesar desse estudo aprofundado e rigoroso das peças que tocava, na preparação do concerto a maior preocupação passava sobretudo pela escolha da registação adequada para cada momento do concerto. Como nos relatou Rui Paiva na referida entrevista, Simões da Hora podia não ensaiar uma ou outra peça, ou partes menos preparadas num e outro pormenor, mas a registação não podia ficar fora da perfeição que idealizava ou que as condições permitiam. Muitas vezes chegava mesmo a ocupar todo o tempo que tinha, desde a chegada ao local do concerto até este começar, a tratar de encontrar o melhor leque de registações possíveis de forma ao resultado sonoro não ficar prejudicado. Rui Paiva lembra também, visto que por diversas vezes era companhia do seu professor em concertos pelo país, que este «...compartilhava comigo [Rui Paiva] todas as suas opções musicais, como os andamentos, os detalhes da articulação em função da acústica do local, ou as opções de registação. No que a estas respeita, pude apreciar com que cuidado cultivava a qualidade do som. Nada, absolutamente nada, acontecia ao acaso» (*In Memoriam* 2006, 28).

Essa preocupação é também evidente numa quantidade considerável de cartas de Joaquim Simões da Hora aquando da aceitação de convites para concertos e os respectivos envios de programas que iria tocar nos mesmos. A título de exemplo podemos destacar uma carta de 5 de Dezembro de 1991 onde o intérprete para além de todas as questões burocráticas e do programa anexo, reserva uma boa parte dessa mesma carta advertindo que «tratando-se de um programa de forte componente ibérica [...] independentemente do estado geral do órgão» (Igreja São Salvador, Sevilha) haveria «toda a conveniência em mandar rectificar a afinação dos registos de palheta (trombetas, clarins, bajoncillos e orlos), uns dias antes do concerto [...] pois, um programa como este que proponho, sem as palhetas bem afinadas, seria um

⁵² Espólio Hora, PROG. 32 (4 concertos em 10, 15, 21 de Novembro e 5 de Dezembro de 1985).

autêntico suicídio»⁵³. Na verdade, o resultado final era só um: o som! A música, as questões técnicas, teóricas e todos os outros elementos da interpretação estavam ao serviço desse mesmo resultado final. Aliás, esse estudo aprofundado e rigoroso que era feito de cada peça (como falamos atrás) constituía uma interpretação de base que era depois, uma vez em concerto, levada a um nível superior do produto final, perfeitamente constatável na gravação “ao vivo” (IM.02) de que dispomos. Dessa forma, ao analisarmos a gravação da “Batalha do 5.º tom” de Diogo da Conceição presente no álbum IM.02 e confrontando a mesma com a partitura, constatamos cortes feitos no fim da primeira secção – exclui os compassos 50 a 67 – terminando no compasso 49 a primeira secção. No entanto, na partitura utilizada não se encontra apontada nenhuma referência a este facto. Estas “alterações” (quer sejam cortes ou repetições) que constituíam decisões feitas no momento eram, segundo Rui Paiva⁵⁴, uso habitual de Simões da Hora, provenientes da sua grande capacidade para “ler” os diferentes momentos do espectáculo.

Para o artista essa conceitualização do concerto e dos seus momentos era bem distinta da interpretação para registo fonográfico. Se confrontarmos as duas gravações de 1994 (*Batalhas e Meios Registos* e *In Memoriam*), tendo em comparação interpretações de uma mesma peça, como são as Batalhas de Diogo da Conceição e Pedro de Araújo – “Batalha do 5.º tom” e “Batalha do 6.º tom”, respectivamente – constatamos facilmente uma maior liberdade a todos os níveis, bem como um maior contraste entre os diferentes andamentos e formas de articulação das peças e uma intensificação dos elementos de ornamentação. Estes exemplos atestam a sua capacidade de fazer de forma atenta a leitura e distinção entre o momento de concerto e a peça tocada para registo fonográfico, colocando no momento de concerto todos os elementos expressivos de uma forma mais intensa e até por vezes inserindo elementos improvisatórios na própria peça, conjugando e dando vida no concerto a todos os aspectos interpretativos de forma a recriar o ideal sonoro que fosse de encontro às características da peça a tocar. Como o próprio referia, «O intérprete de música antiga tem de ser espontâneo e traduzir a música que lhe foi legada [...] É preciso saber improvisar como qualquer músico da época fazia».⁵⁵

Manuel Morais recorda «concertos onde, num mesmo repertório, ele inventava soluções magistrais que nos surpreendiam» (Q6). As «soluções

⁵³ Espólio Hora: CRTENV.6: 05/12/1991, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Doutora Assunção Mendonça (Secretaria de Estado da Cultura).

⁵⁴ Entrevista a Rui Paiva – 26/1/2010.

⁵⁵ JOR.20: *Jornal de Notícias*, 2/04/1996. “Morreu Joaquim Simões da Hora – O Melhor Organista Nacional”.

magistrais» que Manuel Morais refere são mais uma vez um exemplo vivo dessa capacidade musical (neste caso improvisatória) e noção de espectáculo tão patentes nos concertos de Simões da Hora. Também Rui Paiva lembra essa capacidade criativa e intuitiva, inerente ao momento de interpretação musical, referindo que «cada concerto era diferente do anterior. Marcou-me muito o facto de nunca dele ter ouvido algo de banal» (*In Memoriam* 2006, 28).

O intérprete constitui um elemento muito singular de todo o processo de criação (e recriação) musical, principalmente se partirmos do princípio de que todas as interpretações, mesmo dentro de uma mesma corrente interpretativa, divergem consoante diferentes indivíduos e, como tal, nenhuma será igual a outra (mesmo se estreitarmos e limitarmos essa comparação a diferentes interpretações de um mesmo intérprete). Como tal, sendo aqui estudada a actividade de Joaquim Simões da Hora como intérprete, e após expostos e analisados todos os processos e elementos da sua carreira interpretativa, será agora analisada a conjugação de todos esses factores na sua prática musical e no estilo interpretativo.

Citando Manuel Morais:

... quando Joaquim Simões da Hora tocava, era a aplicação de uma informação histórica em prol da peça a interpretar, assimilando nessa peça todos os elementos organísticos como ferramentas para chegar a uma interpretação viva e extremamente criativa (Q6).

Aqui interessa introduzir a ideia para a qual passaremos a utilizar a terminologia de “produto final”. Essa noção de “produto final” contempla a utilização estrita ou não dos elementos expostos nos tratados teóricos (algo a partir do qual muitos intérpretes fazem a essência das suas interpretações) – para melhor dizer a manipulação dos mesmos – ou de outros elementos que constituem todo o processo interpretativo, sobrepondo-se a todos os aspectos, passando estes a servir de meios para atingir um ideal sonoro.

Como Rui Vieira Nery salienta:

... a sua [Simões da Hora] relação com as obras que tocava passava por uma fase de estudo e de análise, em que procurava identificar quer os problemas técnicos a resolver quer as possibilidades de intervenção pessoal criativa, por assim dizer, no desenho da peça, e para isso preparava-se bem, consultava os tratados, ouvia as gravações de grandes intérpretes que admirava. Mas depois passava para uma segunda fase em que confiava sobretudo no seu instinto musical e na sua “fantasia” (no sentido da *Arte de tañer fantasia* de Santa Maria) (Q9).

Esta forma de abordar a obra leva a um processo interpretativo onde a mesma é vista desde o seu primeiro contacto como um produto musical global, existindo um estudo e utilização muito criterioso de todos os elementos da peça para que a mesma adquira um determinado resultado sonoro que seja acima de tudo convincente, que leve o público a acreditar nessa “verdade histórica” musical. Manuel Morais comprova esse processo interpretativo, o qual relata:

...um exemplo marcante, diz respeito às proporções, por exemplo, nas obras de Correa de Araújo que muitas vezes a sua prática [de Joaquim Simões da Hora] de executante contrariava cabalmente a informação histórica. De qualquer modo, passado algum tempo, ele retomava o tema discutido e fazia uma síntese criativa entre a informação historicista e a sua grande facilidade de tocador, aproximando-se muitas vezes da “verdade” histórica (Q6).

Esta noção de um produto final que deve ser, acima de tudo, convincente é desenvolvida e defendida por Nikolaus Harnoncourt em *O Discurso dos Sons* (1988), livro ao qual Simões da Hora prestou grande atenção, aconselhando-o mesmo como essencial a alguns dos seus alunos. Nessa monografia, no capítulo que denomina de “Princípios fundamentais da música e da interpretação”, Harnoncourt afirma acreditar que uma interpretação deve acima de tudo ser convincente de forma a levar o ouvinte a acreditar nessa mesma interpretação, fazendo com que o mesmo sinta algo com ela. Harnoncourt acredita que «precisamos de encontrar na execução a força de persuasão e não o “certo” ou o “errado”; [...] Que a execução mais convincente seja a mais “correcta”, este já é outro problema» (Harnoncourt 1988, 118). Assim, Harnoncourt recusa-se a acreditar na interpretação que visa o uso estrito da partitura, fixada nos elementos teóricos e históricos, mas que no seu todo não passa de uma leitura musical, sem uma criatividade interpretativa própria e sem a qual se faça “música viva”. Este é um termo ao qual Santiago Kastner, no seu artigo sobre interpretação presente no *Anuário Musical* do ano de 1976 (*Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII*), confere uma importância basilar no processo interpretativo. Segundo Kastner, “música viva” é «algo que se escuta com emoção e prazer, e que não é unicamente uma reprodução de um conjunto de regras que vigorou no passado» (Kastner 1976a, 78).

Estas noções encontram-se inquestionavelmente presentes na postura interpretativa de Simões da Hora. No entanto, não podemos deixar de salientar o instinto e gosto próprio do intérprete, que é igualmente indiscutível. Assim sendo, estes elementos conjugados com uma profunda noção de produto final, noção do espectáculo e dos momentos do mesmo, produzem

um efeito muito particular às suas interpretações. Esta ideia encontra-se muito patente em toda a sua carreira de intérprete e vai-se intensificando com o desenrolar da sua actividade. Prova disso é a evolução para um estilo cada vez mais próprio que se denota ao longo do seu percurso, nomeadamente detectável através das gravações. Acerca dessa evolução para uma liberdade interpretativa cada vez maior, Rui Vieira Nery encontra a seguinte explicação:

Nas primeiras gravações vemos ainda um jovem intérprete recém-saído da escola, com um certo temor respeitoso da letra da peça, com algum medo de arriscar uma intervenção pessoal excessiva. Pouco a pouco, o Joaquim foi reflectindo e experimentando mais no plano da ornamentação improvisada e sobretudo no do chamado *tañer con buen ayre*, ou seja, das alterações rítmicas de que fala, por exemplo Santa Maria, alongando ligeiramente as notas que correspondem aos apoios nos tempos fortes e acelerando em compensação as notas de passagem entre essas. Tanto num aspecto como no outro penso que foi decisiva a influência do estilo interpretativo do Jordi Savall na viola de gamba, incorporando uma grande riqueza ornamental e uma liberdade rítmica, que o Joaquim tentou e conseguiu de algum modo transpor para o órgão. Por outro lado, o Joaquim foi conhecendo ao longo dos anos melhor as características específicas do órgão ibérico histórico, e foi aprendendo a utilizar e valorizar essas características (sobretudo a trombetaria horizontal e o teclado partido) na interpretação. Em vez de considerar as diferenças entre o instrumento ibérico e os seus congéneres franceses ou alemães como um “defeito”, o Joaquim assumiu-as como sinais de uma tradição autónoma que era preciso explorar e valorizar (Q9).

Essa evolução assenta mais uma vez na procura de um “produto final” cada mais elaborado, onde a liberdade referida não pode ser confundida com falta de rigor. Pelo contrário, é fruto da evolução do uso criterioso de todos os elementos constituintes do processo interpretativo em busca desse mesmo “produto final” que converge para a criação da “música viva”. E, não pensemos que esta postura contraria as premissas de uma interpretação historicista. Muito pelo contrário, uma das razões que leva também a essa mesma postura diz respeito ao facto de Simões da Hora ter mergulhado não apenas na teoria e repertório da Música Antiga, mas sobretudo no contexto e pensamento da época em que esta se fez. Como o próprio defendia, para se fazer interpretação dessas obras «é preciso traduzi-las, lê-las por dentro, entrar no interior da alma do compositor...»⁵⁶. Se tomarmos em atenção os tratados

⁵⁶ JOR.20: *Jornal de Notícias*, 2/04/1996. “Morreu Joaquim Simões da Hora – O Melhor Organista Nacional”.

mais significativos para o nosso intérprete – a *Facultad Organica* de Correa de Araúxo, a *Arte de Fantasia* de Tomás de Santa Maria, a *Declaración de Instrumentos Musicales*, de Juan Bermudo, entre outros – denotamos que os próprios tratadistas fazem questão de salientar nas suas introduções que os mesmos tratados se destinam a fornecer uma fonte teórica de base ao intérprete principiante, para, como refere Correa de Araúxo, «através do seu engenho acabar de aperfeiçoar» o que a esses tratados achassem faltar a fim de atingirem o seu ideal musical (Kastner 1948). Em relação a este facto encontramos mais uma vez concordância nas palavras de Manuel Morais:

... ele absorveu toda a informação destes teóricos ibéricos, mas continuo a sublinhar que a sua interpretação, genericamente falando, se pautava sobretudo por uma síntese entre essas informações e a sua criatividade. [...] Aqui podemos sublinhar a sua arte natural de improvisador, extensível a todos os períodos históricos que abordava que, aliás, hoje em dia está provado historicamente que este recurso estava patente e muito diversificado nos intérpretes da época (Q6).

Na verdade, se atentarmos às características que nos seus tratados os teóricos antigos reivindicam para aquele que seria o exemplar intérprete da época, e atentando também ao uso que se fazia dos tratados nesse período e à prática que se verificava, podemos constatar que Simões da Hora conseguiu, senão mesmo lá chegar, estar muito próximo das mentes de Tomás de Santa Maria e muitos outros teóricos, mas sobretudo procurar sempre atingir a sua “verdade histórica musical”.

Após a formação com Antoine Sibertin-Blanc, Santiago Kastner e Kamiel d’Hooghe encontramos um organista identificado e inserido numa corrente estética que viria a ser consolidada pelos contactos com Jordi Savall, Ton Koopman, José Luís Uriol entre outros intérpretes, a par do trabalho desenvolvido com Rui Vieira Nery e Manuel Morais no panorama nacional. No entanto, todos estes fenómenos não terão por si só constituído o artista e intérprete Joaquim Simões da Hora, partindo sobretudo da sua própria personalidade o percurso ímpar que desenvolveu como organista de relevo durante o último quartel do século XX. Como prova fiel da sua enorme qualidade restam-nos os registos fonográficos que nos deixou através dos quatro álbuns com interpretações suas de que dispomos, os quais são ainda hoje documentos de referência para os novos organistas que emergem e que debruçam as suas atenção no âmbito da Música Antiga ibérica para órgão. Outra herança que nos deixa prende-se com o forte impacto que teve ao nível da pedagogia e divulgação do património organístico e musical português, como iremos posteriormente analisar.

Citando as palavras do seu antigo aluno Rui Paiva:

Numa época em que na Europa a Música Antiga tinha muitos anticorpos e em Portugal dava ainda tímidos passos, a postura de Joaquim Simões da Hora parece só encontrar justificação, por um lado, na sua extraordinária capacidade musical, na sua empatia com as novas ideias e na coragem com que se manifestou publicamente, quer como músico, quer como professor, ou ainda como agente cultural organizando cursos de verão e concertos. [...] Apesar da Música Antiga não gozar, na época, o estatuto que tem hoje em Portugal, posso testemunhar agora, sem dúvida, que não era tímida a abordagem musical e estilística de Joaquim Simões da Hora. As suas interpretações estariam hoje perfeitamente actuais, como o provam as gravações que nos deixou. Isso deveu-se sem dúvida ao seu interesse pelo assunto, à sua pesquisa individual, à sua grande intuição e à sua coerência artística. (Q8).

Podemos, sem dúvida, afirmar que Joaquim Simões da Hora teve um impacto a todos os níveis significativo no contexto organístico nacional, quer pela qualidade das suas interpretações e pela sua qualidade como artista, quer pelo facto de ter sido a personalidade que despertou Portugal para a Música Antiga para órgão, através de uma evolução constante ao longo de cerca de 25 anos de carreira onde esteve sempre no topo das referências na sua área musical. Foi, aliás, o primeiro e grande organista português a destacar-se no domínio da Música Antiga ibérica para órgão e a difundir-la através da sua actividade pedagógica e de divulgação. Constituiu-se como a personalidade de destaque nesse período final do século XX no contexto do órgão, chegando mesmo a ser rotulado por várias vezes de “melhor organista português” pela imprensa e comunicação social portuguesa. Aqui, não será de mais citar algumas palavras de Rui Vieira Nery que fazem parte do libreto do CD IM.02: «...Joaquim Simões da Hora, sem qualquer dúvida o maior organista português do século XX».

O nome de Simões da Hora integra-se com todo o mérito num conjunto de intérpretes que durante as últimas décadas do passado século (e alguns ainda hoje) se constituíram, como o próprio organista afirmou, como «uma plêiade de novos intérpretes que, aliando a sensibilidade do homem do nosso século [século XX] a um profundo conhecimento musicológico, oferecem uma autêntica revivificação da Música Antiga» (Hora 1985).

III

O PEDAGOGO

Este capítulo pretende dar a conhecer o percurso de Joaquim Simões da Hora como pedagogo, quer enquanto professor da classe de Órgão do Conservatório Nacional de Lisboa, quer como docente dos Cursos de Música Antiga nas SMAI (Semana de Música Antiga Ibérica) e SIMA (Semana Internacional de Música Antiga) realizados em Portugal, das quais fez também parte como intérprete e organizador. Nos pontos seguintes debruça-se sobre o impacto que teve para com o ensino do instrumento no Conservatório Nacional, o repertório introduzido e utilizado na pedagogia, as metodologias praticadas e ferramentas (práticas e teóricas) utilizadas nessas funções. Dedicar-se também uma secção particular às suas funções pedagógicas nos Cursos de Música Antiga, já acima referidos, visto estes constituírem um contexto de ensino diferenciado daquele que se verificava nas aulas do Conservatório Nacional. Por fim, analisa-se o legado deixado pelo pedagogo através dos seus alunos e outras personalidades que, apesar de não terem sido directamente seus alunos, também com ele tiveram um processo de aprendizagem ou aperfeiçoamento das suas capacidades interpretativas, com o intuito de constatar se se verifica a constituição de uma escola de órgão para a qual Simões da Hora terá servido de impulsionador.

Após terminados os estudos de órgão e interpretação de Música Antiga, e após ter dado início à actividade concertista, Joaquim Simões da Hora grava em 1975 o disco para a colecção *Lusitana Musica* com interpretações de música ibérica dos séculos XVI e XVII no órgão da Catedral de Évora (LM.E.75). Este disco terá constituído nessa fase uma prova fiel do valor que o organista vinha já a evidenciar desde o final dos seus estudos, verificando-se assim este álbum como um factor importante para solidificar essas qualidades de um intérprete que se vislumbrava como um grande representante em Portugal da corrente da “nova” Música Antiga, que era nesse período disseminada pela Europa através, sobretudo, das interpretações de René Jacobs, Jordi Savall e Ton Koopman.

Modelo n.º 2

Ministério da Educação e Investigação Científica

(a) Direcção-Geral do Ensino Superior

(b) Conservatório Nacional

TERMO DE POSSE

Ano 1977

N.º 412

Nome JOAQUIM EDUARDO STONES DA ROSA

Bilhete de identidade n.º 851491 Arquivo de Identificação Porto Data 14 / 3 / 73

Cargo ou lugar Equivalente a professor auxiliar, além do quadro do curso especial de Órgão

Vaga que preenche _____

Forma de provimento (c) Contrato

Data do despacho e entidade que o subscreveu 26 / 3 / 1976, de Sua Exa. o Secretário de Estado do Ensino Superior

Disposições legais que autorizam o provimento Artigos 99 e 172 do Decreto-Lei nº 132/70 de 30 de Março, artigo 29 do Decreto-Lei nº 129/72 de 27 de Abril de 1972, Decreto-Lei nº 417/73, de 21 de Agosto por se considerar indispensável e por conveniência urgente de serviço.

Data do visto do Tribunal de Contas 11 / 2 / 1977

Publicação no «Diário do Governo», n.º 52, em 3 / 3 / 1977

Local da posse Conservatório Nacional

Nome e categoria do empossante Pedro Francisco de Pina Massano de Amorim, Presidente da Comissão de Gestão do Conservatório Nacional.

O empossado prestou juramento nos termos da lei.

Observações e averbamentos (d) Este contrato é válido desde 4 de Janeiro de 1977
Conservatório Nacional, 3 de Março de 1977

João Francisco de Pina Massano de Amorim
João Francisco de Pina Massano de Amorim
João Francisco de Pina Massano de Amorim

(A₁ - 210 mm x 297 mm) Preço \$50 Modelo n.º 264 (Exclusivo da Imprensa Nacional)

Termo de Posse como “Professor auxiliar, além do quadro do curso especial de órgão”, 3 de Março de 1977. Espólio Hora, DOC.9.

Assim, no ano seguinte ao lançamento do referido disco, Simões da Hora concorre ao lugar de professor da classe de Órgão do Conservatório Nacional, para a qual é escolhido, sendo apenas efectivado o referido contrato em Março de 1977. São evidentes as qualidades que já nessa altura lhe eram reconhecidas se tomarmos em consideração o anúncio da sua contratação publicado no Diário da República na época (a 3 de Março de 1977), no qual se pode ler: «Joaquim Eduardo Simões da Hora – contratado, por o considerar indispensável e por conveniência urgente de serviço, como equiparado a professor auxiliar além do quadro do Conservatório Nacional...».

Uma vez escolhido como professor da classe de Órgão, tratou de operar, desde logo, uma espécie de “reforma” do processo de admissão e avaliação da referida classe e, sobretudo, do programa da mesma. Estamos nessa época no período do pós 25 de Abril de 1974, em meados de 1977, e temos que ter em consideração também o facto de se ter tornado propícia esta reformulação do ensino⁵⁷ que permitia alargar horizontes e instituir também uma maior abrangência ao programa do Conservatório Nacional. Para esse processo reformador o seu papel foi fundamental. A este respeito expomos de seguida as ideias de António Duarte (seu colega como professor de órgão no Conservatório Nacional):

Eu diria mesmo que Joaquim Simões da Hora criou a escola de órgão do Conservatório Nacional. Como é do conhecimento de todos houve uma enorme dificuldade em criar uma escola de órgão em Lisboa. Em vários momentos se fez tentativas no Conservatório mas sempre sem qualquer sucesso ou continuidade. A escola de órgão surge com Antoine Sibertin-Blanc no Centro de Estudos Gregorianos e é este professor que consegue realizar um trabalho sólido e continuado em Lisboa que acabará por dar frutos e do qual surgirão diversos organistas. A criação de uma classe de órgão no Conservatório só se afirma com a entrada de Joaquim Simões da Hora como professor. [...] De salientar que Joaquim Simões da Hora, além de criar uma classe de órgão estável e duradoura, que continua para além da sua morte, cria uma classe de órgão moderna que se torna uma referência no estudo da música antiga e, em particular, da música ibérica. A escola de Joaquim Simões da Hora torna-se o pólo de referência na música antiga e na música antiga ibérica (Q3).

Essa reformulação do programa da classe de Órgão destacou-se sobretudo pela inserção do repertório de Música Antiga, ibérico e europeu, bem como a abordagem de música do século XX. Assim sendo, rompeu-se com a

⁵⁷ É, aliás, organizada neste ano de 1977, uma Comissão de Reestruturação da Escola de Música do Conservatório Nacional.

tradição que vinha de trás no que ao programa da classe de órgão diz respeito, o qual até à época consistia sobretudo na música a partir de J. S. Bach e seus contemporâneos mais conhecidos até a alguns compositores do século XIX. Alargou-se assim o leque de abrangência de repertório a todas as épocas em que se desenvolveu música para órgão, com uma forte preponderância da Música Antiga, com uma atenção especial para a ibérica. A título de exemplo podemos verificar essa maior abrangência ao consultarmos um programa de exame de 5.º grau de órgão elaborado para a classe de Órgão do Conservatório Nacional, do qual não temos data definida.

O programa da classe de Órgão foi basicamente reestruturado por Simões da Hora e Santiago Kastner, sendo que este último terá constituído sobretudo a base para essa consciência histórica e científica crescente, consequência do trabalho que já vinha exercendo anteriormente. Esse trabalho dava agora frutos através dos novos intérpretes e musicólogos que começavam neste período a ser reconhecidos, assumindo-se Joaquim Simões da Hora como uma das figuras mais destacadas desse grupo de personalidades. Este processo permitiu também uma maior interligação entre as classes de História da Música do professor Kastner e a classe de Órgão de Simões da Hora de forma a realizar o ensino do instrumento, na sua vertente mais teórica e historicista, de uma forma mais sustentada, permitindo criar não apenas organistas hábeis, mas também intérpretes conscientes do contexto histórico e das técnicas adjacentes ao repertório que estavam a interpretar. Essa interligação das classes de aula é comprovada através da realização de audições da classe de Órgão onde tomavam também lugar as participações de alunos da classe de História da Música de Santiago Kastner. A título de exemplo podemos mencionar uma audição que teve lugar no dia 29 de Junho de 1979, na Igreja da Pena (da qual Simões da Hora era na altura o organista titular) onde participaram alunos da classe de Órgão (Luís Santos Lopes, Lúdio Canelhas, José Manuel Brázio e Ana Paula Acácio Mendes) e também alunos da classe de História da Música (Rui Vieira Nery e José Manuel Brázio), na realização das notas de programa e introdução das mesmas durante a audição.

Assim sendo, com a sua entrada para o corpo docente do Conservatório Nacional dá-se uma mudança evidente no panorama do ensino do órgão, rompendo com a tradição e introduzindo os novos ideais interpretativos da “nova” Música Antiga europeia e ibérica, aliado a um repertório mais abrangente e um maior rigor no estudo técnico, teórico e histórico de cada género e período musical. Como refere Rui Paiva, este novo paradigma permitiu aproximar o ensino do órgão em Portugal aos modelos de referência europeus:

...cortou com a tradição, introduzindo caminhos novos mas muito seguros, transmitindo conhecimentos técnicos e artísticos ao nível do que de melhor se fazia na Europa, filtrados pelo seu carácter rico e marcante (Q8).

CONSERVATÓRIO NACIONAL

ESCOLA DE MÚSICA

Ano Lectivo de 1978/79

AUDIÇÃO

DA CLASSE DE ÓRGÃO

DO PROF. JOAQUIM SIMÕES DA HORA

BACH E OS SEUS PRECURSORES

ACTUAÇÃO PROGRAMADA por

José Manuel Brázio e

Rui Vieira Nery

da Classe de História da Música do

Prof. JACINTO SANTIAGO KASTNER

Igreja da Pena

29 de Junho de 1979

AUDIÇÃO DA CLASSE DE ÓRGÃO

IGREJA DA PENA

Dia 29 Junho 1979 - às 21,30 Horas

Alunos

Luis Santos Lopes

Lidio Canelhas

José M. Brázio

..... Ana Paula Acácio

Participação da Classe de História da Música do Prof^a.

Santiago Kastner

Alunos

Rui V. Nery

José M. Brázio

.....

Audição da Classe de Órgão de Joaquim Simões da Hora, com a participação da Classe de História da Música de Santiago Kastner. 29 de Junho 1979, Igreja da Pena, Lisboa.

Com a reestruturação do programa da classe de Órgão do Conservatório Nacional operada, para a qual, como já mencionamos, Simões da Hora deu um «contributo decisivo», como também refere Rui Paiva, o repertório utilizado passou a ser mais abrangente, destacando-se sobretudo uma maior abertura aos compositores ibéricos. Para além das escolhas de “repertório base” que estavam pré-estabelecidas e estritamente ligadas ao programa da classe, dava liberdade aos alunos para fazerem as suas escolhas, quer no plano das opções interpretativas feitas ao longo do estudo de uma obra, quer na escolha do repertório dentro dos diferentes períodos. Como repertório para a iniciação na aprendizagem do instrumento utilizava o método de Ernst Kaller (*Orgelschule*). Este compêndio era utilizado para trabalhar com alguma incidência os exercícios de pedaleira iniciais e para o estudo de algumas pequenas peças que fazem parte do mesmo. O *Orgelschule* de Kaller reúne, ao longo dos seus dois volumes, um conjunto de obras de vários compositores, organizadas tendo em conta o grau de dificuldade. Este método era apenas usado numa fase inicial da formação (1.º ano), partindo depois para o estudo do repertório que era sugerido de acordo com o programa do curso de Órgão.

De entre os compositores aconselhados ao longo do curso destacam-se pela sua maior utilização os seguintes: obras de J. S. Bach e Buxtehude ao longo de todo o curso; Pachelbel, Muffat e Froberger na música da escola alemã do século XVII; Sweelinck; F. Couperin, Clérambault, Grigny e P. du Mâge para a música francesa; Frescobaldi, Andrea e Giovanni Gabrieli na música italiana; na música ibérica eram introduzidos os grandes compositores dos séculos XVI, XVII e XVIII tais como Manuel Rodrigues Coelho, António Carreira, A. Cabezón, Sebastian Aguilera Heredia, Correa de Araújo, Pedro de Araújo, Carlos Seixas e Antonio Soler; para o período do século XIX eram sugeridos nomes como Mendelssohn, Widor, Reger e Franck, sendo que para o século XX o ensino incidia sobretudo nas obras de Dupré, Messiaen e Ligeti.

No que se refere às fontes teóricas que utilizava como pedagogo, estas resumem-se na sua grande parte às mesmas que este consultou ao longo da sua formação e na sua carreira de intérprete. No domínio da Música Antiga ibérica foram introduzidos ao longo das aulas os tratados de Tomás de Santa Maria (*Arte de Tañer Fantasia...*,1565), Juan Bermudo (*Declaración de instrumentos musicales*, 1555) e de Diego Ortiz (*Trattado de Glosas...*1553), bem como os textos de Santiago Kastner, nomeadamente os artigos sobre interpretação do *Anuario Musical* (*Interpretacion de la música hispânica para tecla de los siglos XVI y XVII e Orígenes y evolucion del tiento para instrumentos de tecla*, 1976), os livros *Música Hispânica* (1936) e *Três Compositores Lusitanos* (1979), e o estudo e transcrição de *Facultad Orgâ-*

nica (1626) de Francisco Correa de Araúxo, com especial atenção para o prefácio. Como refere Rui Paiva, Simões da Hora considerava os textos de Santiago Kastner «a base fundamental para a interpretação da música ibérica para órgão nos nossos dias» (Q8). Também foi muito recomendado o estudo de Maria Ester Sala sobre ornamentação (*La Ornamentación en la Musica de Tecla Iberica del Siglo XVI*, 1980), os artigos de Louis Jambou sobre a evolução do órgão ibérico (*El Organo en la Peninsula Iberica* e *La corneta en secreto aparte y elevado del principal: tanteos y creacion*, ambos de 1979) e foi dada sempre grande atenção aos prefácios dos livros de partituras que eram utilizados nas aulas. Também os documentos que fazem parte do artigo *Registración de la musica de organo de los siglos XVI y XVII* (1981) de Montserrat Torrent que contemplam as transcrições do memorial do projecto de “Fray Antonio Llorens para la Catedral de Lleida” (1624) (que contém todas combinações de registos possíveis segundo o organeiro espanhol) e as recomendações de Diego del Castillo sobre os tipos de combinações da registação a praticar nos órgãos da Basílica do Mosteiro de San Lorenzo del Escorial, foram discutidos nas aulas.

No que à música europeia diz respeito, foi muito usado o *Essay on the true art of playing keyboard instruments* (1753) de C. P. E. Bach, bem como os estudos de Hugo Riemann (*Fraseso Musical*, 1928, e *Manuel del Organista*, 1929) e a monografia intitulada *Organ Technique: An Historical Approach* (1980) de S. Soderhind. No domínio da estética interpretativa recomendava como principal referência o *Discurso dos Sons* (1988) de Nikolaus Harnoncourt, para além da diversa discografia dos grandes intérpretes europeus dentro da corrente com a qual se identificava.

Outro elemento fundamental no ensino que praticava, dizia respeito à forte vertente de audição discográfica que introduzia aos seus alunos, nos diversos contextos de reunião. Apesar das fontes discográficas não constituírem uma ferramenta teórica, Simões da Hora procurava, através dos exemplos musicais, sensibilizar os seus alunos para os padrões estilísticos e interpretativos praticados pelos grandes intérpretes europeus. Desta forma, dava a conhecer aos seus discípulos os grandes documentos fonográficos de uma corrente interpretativa que os mesmos procuravam assimilar, abrindo assim momentos de discussão sobre essas fontes discográficas. De entre essas fontes, no que diz respeito à Música Antiga, destacam-se as interpretações de N. Harnoncourt e G. Leonhardt, com grande importância dada à edição completa das Cantatas Sacras de J. S. Bach (Das Alte Werk: Teldec) e ao repertório para tecla interpretado por Leonhardt, bem como as interpretações de Marie-Claire Alain e Ton Koopman das obras de J. S. Bach para órgão, a discografia de René Jacobs, Reinhard Goebel e do *Musica Antiqua Köln*, Monica Huggett, Jordi Savall e a *Hespèrion XX*, para além das inter-

pretações de José Luís Uriol e dos *Segréis de Lisboa*, liderados por Manuel Morais. Estes momentos eram uma forma de alimentar o gosto musical dos alunos, mas eram, sobretudo, uma forma eficaz de mostrar como todo esse mundo teórico e histórico, introduzido nas aulas ao longo do estudo das peças musicais, devia ser posto em prática.

No entanto, apesar de tanto Rui Paiva como Ana Paula Mendes mencionarem a utilização nas aulas dessas fontes teóricas, já Pedro Crisóstomo, quando questionado sobre o tipo de bibliografia recomendada por Simões da Hora, refere que «a bibliografia era música prática, ou seja, livros de partituras» e que em relação à introdução dos textos de Santiago Kastner «directamente não houve referência, só quando fiz [Pedro Crisóstomo] a licenciatura em Ciências Musicais na Universidade Nova de Lisboa é que tomei contacto com esses textos. De qualquer modo esse conhecimento, da parte de Simões da Hora, era transmitido ao aluno no trabalho da partitura» (Q7). Também Alfredo Teixeira, seu aluno no mesmo período que Pedro Crisóstomo, apesar de referir que se deram algumas conversas sobre tratados teóricos, não se recorda ao certo de quais e o quê, algo que dá a entender uma abordagem mais vaga por parte de Simões da Hora das referências às fontes introduzidas nas aulas. Esta diferença de abordagem teórica pode ser um factor indiciador de diferentes abordagens pedagógicas por parte do pedagogo em diferentes fases da sua vida. Sobretudo se pensarmos numa personalidade desgastada da actividade constante e cansativa que terá também quebrado um pouco a vontade incessante de outros tempos de transmitir todo um conhecimento mais aprofundado do que apenas o ensino do órgão e que para o qual não bastariam as sessões de aula. No entanto, essas mesmas diferenças podem também estar relacionadas com a própria evolução do músico de uma forma transversal às funções de intérprete e pedagogo. Com isto queremos dizer que uma provável razão para a introdução de grande parte dos elementos teóricos numa fase inicial da sua carreira como pedagogo (1977 até finais da década de 80) e uma menor introdução dos mesmos na fase mais tardia da sua vida (anos 90), pode estar relacionada com uma crescente interiorização e assimilação desses elementos teóricos. O resultado traduz-se numa prática mais intuitiva onde essa teoria já estava patente, sendo introduzida oralmente no trabalho prático de estudo da partitura (como refere Pedro Crisóstomo), constituindo-se todo esse universo teórico como uma síntese entre uma prática e teoria que também já seria a de Joaquim Simões da Hora.

Entre as quase duas décadas em que leccionou no Conservatório Nacional, Simões da Hora foi professor de um conjunto considerável de alunos, de diferentes gerações. Entre eles, apesar de muitos não terem prosseguido a carreira de organistas, é unânime uma grande saudade do seu professor e admiração pelas suas qualidades humanas e profissionais, vislumbrando-se

nesse reconhecimento um sentimento de privilégio por terem sido seus alunos. Daqueles alunos que não prosseguiram a actividade organística podemos destacar os seguintes: José Manuel Brázio, Lídio Canelhas, José Luís Lopes, Alfredo Teixeira, João Teixeira Pinto, Pedro Faria. Entre os alunos que prosseguiram carreira no domínio organístico destacamos os nomes de Rui Paiva, Ana Paula Mendes, Ana Paula Andrade, Pedro Crisóstomo e João Ferro (os dois últimos numa fase posterior aos anteriores). De todos estes alunos, Rui Paiva e Ana Paula Mendes foram os únicos que terminaram o curso complementar da classe de Órgão do Conservatório Nacional com Simões da Hora, visto a “geração” seguinte (anos 90) não ter tido a possibilidade de concluir os estudos com o professor por razões do seu falecimento.

Ao longo dos anos em que foi professor do Conservatório Nacional, manteve sempre uma relação com os alunos que ultrapassava a fronteira da sala de aula para se tornar numa interacção entre mestre e discípulo, como referiu Rui Paiva em entrevista⁵⁸ para este trabalho: «Mais que um professor, tinha uma postura e era visto como um mestre, um orientador. Uma postura que ia de encontro àquela que nos tratados é referida como deve ser o mestre de um organista». Com esta referência aos tratados, Rui Paiva reportava-se mais propriamente como exemplo, ao tratado de Juan Bermudo (*Declaración de Instrumentos Musicales*, 1555) e ao prefácio do livro de *Obras de Musica para tecla, arpa y vihuela...* (1578) de Antonio Cabezón, onde os autores referem por diversas vezes a importância de ter aulas com um bom mestre para se poder ser um bom “tangedor”.

Essa postura de mestre por parte de Joaquim Simões da Hora passava não apenas por um trabalho afincado com o aluno, mas também por essa já referida relação que ultrapassava a aula, existindo uma aprendizagem e transmissão de conhecimentos constante dentro e fora da aula. Na verdade, muitas foram as vezes em que este reuniu os seus alunos para jantares, encontros em sua casa ou até para uma fuga do Conservatório até ao seu carro, onde sempre teve dos melhores sistemas de “car-áudio”, a fim de discutirem ideias e dar a conhecer aos seus discípulos a melhor discografia, transformando esses momentos em verdadeiras aulas “interactivas”. Essa prática permitiu, como refere Rui Paiva, criar e manter com os alunos «uma relação muito próxima e afável, que criava um clima muito propício à saudável troca de pontos de vista» (Q8). As “reuniões” com os alunos tomavam também lugar de forma esporádica, por vezes, nas próprias aulas do Conservatório, muitas vezes fruto de um atraso do professor ou do mesmo achar pertinente esse tipo de aula em determinada altura. Simões da

⁵⁸ Entrevista a Rui Paiva – 26/1/2010.

Hora convocava os alunos dos quais já tinha passado a hora da aula e não a tinham tido, ou que tivessem disponibilidade, para se juntarem à aula que se iria desenrolar. Tomavam, então, lugar aulas de conjunto onde eram trocadas ideias e todos tocavam um pouco, incluindo o professor. Estes momentos também aconteciam por diversas vezes noutros locais que não o Conservatório Nacional, nomeadamente na Sé Catedral de Lisboa, onde sempre que lhe era possível, convocava uma aula para os alunos que estivessem interessados em participar, onde aproveitava para explicar questões relacionadas com registação, mostrar exemplos práticos de aspectos de interpretação e dar oportunidade aos alunos de praticarem nesses instrumentos.

Essa ideia de relação entre mestre-discípulo é-nos também relatada por Rui Vieira Nery, o qual assistiu a diversas aulas de Simões da Hora, inclusive a algumas das referidas sessões de conjunto:

...Era um ensino baseado na tradição da relação personalizada entre mestre e discípulo, explicando o contexto geral da obra que estava a ser aprendida, ajudando a resolver problemas técnicos (dedilhação, pedaleira), sugerindo soluções de ornamentação e de registação, dando conselhos de audição de discografia ou de leitura de fontes teóricas, mas encorajando sobretudo uma abordagem expressiva individual e afectiva. Havia sempre um clima evidente de grande confiança dos alunos nas suas indicações e um ambiente descontraído, salpicado de graças ocasionais cheias de bom humor. Penso que os alunos tinham a sensação confiante de estarem de facto a aprender com um Mestre, mas também de estarem a ter os conselhos de um Amigo (Q9).

Essa postura afável que era fruto da sua própria personalidade não implicava a falta de exigência e rigor, que também lhe era tão própria, transversal a todas as vertentes da sua vida profissional. Esse rigor é também realçado pelos alunos, destacando Rui Paiva que o professor «tinha uma exigência tal, que se tornava numa exigência transparente. Dizia o que pensava logo na hora». O mesmo ex-aluno lembra também «o sentido de rigor, técnico e musical, e a atenção que dava a cada momento musical, interpretado por ele ou pelos alunos» (Q8). Também Ana Paula Mendes, que foi sua aluna no mesmo período que Rui Paiva (durante os anos 80), realçou o rigor e exigência, coexistente com uma forte relação de mestre e amigo para com os alunos. A este respeito Rui Paiva lembra também que «O Prof. Simões da Hora tinha um grande carinho por todos os membros da sua classe de órgão. Para ele, sentir que tinha à sua volta os seus alunos era motivo de felicidade» (*In Memoriam* 2006, 28).

É durante o período em que Rui Paiva e Ana Paula Mendes foram alunos de Simões da Hora que se verifica uma actividade pedagógica mais

intensa e activa por parte do professor. Nos anos seguintes, que correspondem sensivelmente aos últimos quatro ou cinco da sua vida, a crescente actividade concertista, dentro e fora do país, bem como o conjunto de responsabilidades que acarretou nesse período (entre elas a desgastante coordenação e organização do *Ciclo de Órgão Lisboa 94*), terão levado a uma menor proximidade com os alunos na sua actividade pedagógica, passando a um modelo de ensino mais sistemático e organizado, como comprova Rui Vieira Nery (*In Memoriam* 2006, 13). Essa postura é também constataável no testemunho de Pedro Crisóstomo, seu aluno já no período de 90 (entre 1990 e Outubro de 1994), o qual lembra da seguinte forma as aulas com o professor:

...O Simões da Hora era uma personalidade forte e por vezes, nas aulas, era um pouco imprevisível. Às vezes eu não sabia como iria ser o desenrolar daquela aula. Aparentemente, a primeira abordagem às peças era pouco comentada pelo Simões da Hora. No entanto, quando o tempo gasto no trabalho de uma peça era maior, a abordagem era mais intensa e o trabalho que o Simões da Hora fazia comigo era mais sistemático (Q7).

No entanto, como todos os seus alunos, Pedro Crisóstomo relembra um professor com «uma personalidade forte, e por isso, de fortes convicções [...] de uma generosidade rara» (Q7).

Durante o período em que leccionou no Conservatório Nacional, Simões da Hora cultivou sempre um ambiente de proximidade com os seus alunos. Mesmo no período final da sua vida manteve o estímulo pelo ensino do órgão aos novos valores. Apesar de se ter distanciado um pouco de uma actividade pedagógica que praticou até ao período dos anos 90, e que passava sobretudo pela constante transmissão de conhecimento através de uma relação que extravasava a sala de aula, passou a tornar as suas sessões de aula um pouco mais sistemáticas, devido às razões já acima referidas, não possibilitando a mesma disponibilidade de outros tempos para o ensino além sala de aula. No entanto, sempre que lhe era possível e os alunos demonstravam vontade e capacidade, procurava prolongar as aulas de forma a manter o clima de transmissão de conhecimento. Pedro Crisóstomo lembra que aquando do final de uma aula, disse a Simões da Hora que precisava de sair para ir para outra aula, e encontrando-se o professor nesse momento entusiasmado por estar a fazer com o aluno o estudo de uma peça que gostava, lhe terá dito: «Não vás para essa aula! Fica! Porque aqui é que aprendes alguma coisa!» (*In Memoriam* 2006, 25). Mesmo num período posterior ao cessar das suas funções de professor no Conservatório Nacional, e já numa fase em que se encontrava em casa extremamente doente, lembra Pedro Crisóstomo que, aquando de uma visita ao professor, este, apesar da grave

doença, ainda se encontrava «...com vontade de nos dar aulas teóricas a partir do tratado de Carl Philipp Emanuel Bach sobre a arte de tocar instrumentos de tecla».

Joaquim Simões da Hora não tinha um conjunto de metodologias definidas que estivessem delineadas para as suas aulas. Como refere Alfredo Teixeira, «o seu ensino estava muito colado à sua própria prática interpretativa» (Q1). O tipo de hábitos que podem, por ventura, constituir metodologias consistiam sobretudo em transmitir nas aulas a sua experiência de intérprete e as formas de contornar e resolver os problemas com que os alunos se iam deparando ao longo do seu estudo, ou seja, um ensino baseado na transmissão de metodologias de trabalho interpretativo. Nas aulas trabalhava com o mesmo afinco com que preparava os seus concertos e as peças a tocar. Tal como refere Rui Paiva, «nas aulas investia no trabalho com os alunos até ao mais pequeno detalhe, cuidando o resultado musical como se da preparação de um concerto seu se tratasse» (*In Memoriam* 2006, 28). Assim, as metodologias de ensino passavam sobretudo pela partilha do conhecimento adquirido ao longo dos anos, consistindo não apenas na transmissão e discussão dos elementos teóricos e interpretativos, mas também na exemplificação dos mesmos no instrumento. Essa vertente terá sido muito importante, na medida em que ao exemplificar uma prática interpretativa específica, permitia aos alunos tomarem um contacto imediato com a forma de tocar determinado ornamento, tipo de articulação ou passagem, permitindo uma maior rapidez de assimilação por parte destes. A este respeito Ana Paula Mendes realça ter sido «fundamental a oportunidade de poder observar Joaquim Simões da Hora a estudar ou a apresentar uma obra na aula» (Q2).

Ao nível da abordagem das peças, procurava incutir aos seus alunos o hábito de dividir as mesmas em secções (de número variável dependendo da extensão e estrutura da obra) com o intuito de uma melhor e mais rigorosa compreensão da obra. Essa divisão constituía um meio de atingir um estudo mais detalhado da obra, levando o aluno a concentrar-se no pormenor de forma a que o resultado musical final fosse o melhor possível. A este respeito Rui Paiva lembra que,

...mais importante do que a metodologia utilizada por Joaquim Simões da Hora, era o seu elevado contributo e exigência relativamente a uma interpretação rigorosa do ponto de vista técnico e musical. O seu sentido de rigor levava os alunos a procurarem, pelos meios à sua disposição, o melhor resultado final, técnico e musical. Neste sentido, o método de divisão por secções não era um fim em si mesmo mas um meio privilegiado (Q8).

Uma vez definidas as secções e feito o estudo inicial da obra, eram então trabalhados os aspectos de interpretação da mesma. Neste campo o

pedagogo incidia a sua atenção no rigor dos elementos a utilizar consoante o estilo e época da peça em questão. Dava importância a todos os elementos interpretativos e técnicos: a articulação, o modo de atacar as teclas, a ornamentação, o rigor em relação a tempo e ritmo, bem como a dinâmica, a dedilhação e registação. Essa importância passava não apenas pela exigência de uma boa execução técnica dos mesmos, bem como pela capacidade de saber escolher os elementos mais adequados consoante o carácter de determinada peça. Era importante saber fazer bem, mas também saber escolher o que fazer.

Em relação à escolha dos aspectos interpretativos, nomeadamente aos elementos que se encontram tratados nas fontes teóricas, tais como a dedilhação, ornamentação, articulação e registação, a abordagem dos mesmos passava por duas fases. No início aconselhava alguma dedilhação, tipo de ornamentação ou modo de articulação em determinadas partes das peças e explicava em que elementos teóricos se estava a basear, aconselhando os alunos a lerem os mesmos. No entanto, depois de dadas as bases e depois de o aluno começar a demonstrar tê-las apreendido, dava-lhes liberdade para fazerem as suas escolhas. No que à registação se refere, o seu grande conhecimento dos fenómenos organológicos e acústicos levava a um ensino muito detalhado desses elementos, muitas vezes só mesmo assimilado pelos alunos através da exemplificação nos órgãos *in loco*, nomeadamente, como já mencionamos, no órgão da Sé de Lisboa, quando assim era possível. Rui Paiva destaca que Simões da Hora «tinha um conhecimento profundo de registação. Tão profundo que não facilitava aos alunos assimilar tanta informação e tão detalhada sem terem grande conhecimento dos registos e da sua utilização».

Concluindo, quanto aos aspectos metodológicos e de abordagem interpretativa, encontramos um professor que faz uso sobretudo da sua experiência e do seu vasto conhecimento de todos os fenómenos inerentes à interpretação do instrumento, indo mais uma vez de encontro à ideia anteriormente referida da relação mestre-discípulo. Para tal, trabalhava com os alunos todos estes elementos ao detalhe, transportando para as aulas o seu próprio método de trabalhar enquanto intérprete, procurando também que os próprios alunos, após assimilarem a informação por si transmitida, fizessem as suas próprias escolhas como verdadeiros intérpretes que também eram. A este respeito podemos encontrar concílio nas palavras de Ana Paula Mendes:

Relembro todas as aulas como momentos todos únicos, nas quais as dificuldades com que me ia deparando, na resolução dos vários problemas técnicos ou interpretativos de uma obra, iam sendo resolvidas de forma apaixonante, pela sua [Joaquim Simões da Hora] entrega pedagógica, sincera, objectiva e plena de talento. A atenção com que guiou o percurso

de todos os seus alunos no respeito das suas características individuais, tendo sabido provocar um verdadeiro ambiente de classe, conduziu-os a uma amizade sólida e que se perpetuou (*In Memoriam* 2006, 29).

Para além das funções pedagógicas que exercia desde 1977 no Conservatório Nacional, Joaquim Simões da Hora exerceu paralelamente, desde 1978 até aos finais da década de 80, uma função predominante na organização e docência de cursos de Verão direccionados para a Música Antiga ibérica, as denominadas Semana de Música Antiga Ibérica (SMAI) e Semana Internacional de Música Antiga (SIMA). Interessa-nos aqui salientar e dar a conhecer melhor as suas funções na sua vertente de pedagogo nestes cursos, deixando para uma fase seguinte deste trabalho a vertente de organizador e impulsionador destes eventos. Ao longo das diversas SMAI e SIMA organizadas, ocupou-se dos aspectos relacionados com a interpretação de Música Antiga ibérica para órgão. Nestes cursos de aperfeiçoamento, as aulas assentavam num modelo do tipo “workshop”, havendo uma maior interactividade e liberdade ao longo das sessões. Como refere Manuel Morais, nesses cursos,

...juntavam-se alunos provenientes não só da península ibérica, como também de alguns países europeus, atraídos pela excelência dos docentes que participavam em cada um destes eventos...Nestas Semanas o Joaquim, liberto que estava do programa exigido no Conservatório, dava largas à sua criatividade, muitas vezes abordando repertório que eu próprio desconhecia que ele praticava (Q6).

Essa maior liberdade permitia sobretudo partilhar uma mais vasta quantidade de informação com os alunos e de uma forma mais abrangente e, ao mesmo tempo, aprofundada dentro do domínio da Música Antiga ibérica. Nessas aulas de órgão introduzia não apenas o repertório para órgão, mas também abordava de uma forma mais aprofundada as fontes teóricas, elementos relacionados com os aspectos de interpretação, com o funcionamento do instrumento e com os géneros musicais para órgão mais marcantes na península ibérica. Para além de exemplificar ao órgão, sempre que necessário, uma ou outra questão de interpretação, tocava muito e partilhava o máximo de exemplos teóricos ao mesmo tempo que punha em prática a execução dos elementos discutidos.

Entre os temas leccionados por Simões da Hora ao longo destas “Semanas”, que conseguimos encontrar informação, podemos mencionar os seguintes:

- a. 1978, Coimbra: I Semana de Música Antiga Ibérica:
 1. Órgão: Características fundamentais dos instrumentos nos séculos XVII e XVIII.

2. Mesa Redonda: Ornamentação, Articulação e Fraseio. Iconografia e reconstituição vocal e instrumental.

b. 1984, Lisboa: V Semana de Música Antiga Ibérica:

1. Órgão: O Tento, o Meio Registo e a Batalha.

c. 1986, Évora: Semana Internacional de Música Antiga:

1. Órgão: Obras Ibéricas do Século XVII (Rodrigues Coelho, Correa de Araújo e Pedro de Araújo).

Ao longo das diversas SMAI e SIMA organizadas foram muitos os alunos de órgão e organistas que fizeram questão de frequentar as aulas de Simões da Hora, quer pela admiração pelo trabalho do intérprete, quer pelo reconhecimento de um professor de prestigiado valor. Entre estes podemos destacar os nomes dos organistas João Vaz, Jesús Gonzalo Lopez, dos seus alunos Rui Paiva e Ana Paula Mendes e o organista e musicólogo João Paulo Janeiro. Este último deixa-nos um testemunho sobre essas mesmas aulas que passamos a citar:

... Nas aulas de órgão das Semanas de Música Antiga Ibérica e das Semanas Internacionais de Música Antiga, que dirigia, encontrei-lhe um verdadeiro entusiasmo pela execução musical, pelo repertório ibérico e pelos instrumentos históricos, entusiasmo que generosamente partilhava com os alunos. Na primeira aula que tive com Simões da Hora [...] a abordagem que apresentava da execução modificou radicalmente a minha perspectiva da interpretação da música ibérica para tecla. Simões da Hora foi um dos principais impulsionadores das SIMA e SMAI (*In Memoriam* 2006, 26).

Ao longo de toda a actividade que desenvolveu no panorama do ensino do órgão em Portugal, procurou não apenas formar organistas, mas sobretudo formar artistas músicos. A sua forma de ensinar passava sempre por partilhar e transmitir os seus conhecimentos e a sua grande paixão pela Música Antiga, respeitando sempre as diferentes escolhas de cada aluno.

Quando equacionamos a possível existência de uma “escola” da qual Joaquim Simões da Hora seja o impulsionador, temos de ter em conta o fenómeno em que a mesma se terá desenvolvido, bem como em que âmbito esta tomou lugar. Ao longo da sua carreira de pedagogo foi responsável pela emergência de um número considerável de novos organistas no panorama nacional, com uma nova consciência artística e estética, nomeadamente no domínio da Música Antiga ibérica. No entanto, para esta postura terá sido igualmente importante o trabalho já anteriormente iniciado por Antoine

Sibertin Blanc no Instituto Gregoriano, bem como o trabalho efetuado por Santiago Kastner, que foi posteriormente continuado por Simões da Hora e outros discípulos do mestre britânico. Sem dúvida que essa postura foi posta na prática, com frutos visíveis no panorama organístico, pela mão de Joaquim Simões da Hora, não apenas pela quantidade de organistas que formou e ajudou a formar, bem como pelo corte que este operou com a tradição de ensino organístico, dando luz a um novo “mundo” e novos caminhos no ensino e interpretação organísticos em Portugal, de acordo com os modelos que se estavam a impor por toda a Europa. Assim sendo, quando tomamos em consideração nomes como Rui Paiva, Ana Paula Mendes, João Vaz e Jesús Gonzalo Lopez, entre outros organistas, constatamos que essa “escola interpretativa” existe sobretudo na postura artística de todas essas personalidades, para as quais Simões da Hora (acompanhado de outros nomes como José Luís Uriol) desempenhou um papel fundamental de mestre e impulsor. Como refere Rui Vieira Nery:

... há em todos [intérpretes acima referidos] uma consciência clara da necessidade de informação sobre os instrumentos originais e sobre as fontes teóricas históricas, e ao mesmo tempo da liberdade interpretativa indispensável no momento da execução, e ambas as coisas entroncam claramente no ensino do Joaquim... (Q9).

O legado que nos deixou passa não apenas pelos registos fonográficos das suas interpretações, bem como pelo ressurgimento de novos organistas nacionais, de um novo caminho de ensino e repertório organístico, e sobretudo da emergência de uma nova consciência e modelo interpretativo, ainda hoje preservados pelos seus alunos e seguidores.

IV

O DIVULGADOR

Ao longo da sua carreira Joaquim Simões da Hora desenvolveu, de forma paralela às funções de intérprete e pedagogo, um vasto trabalho no domínio da divulgação musical, nomeadamente no que à música erudita diz respeito. Essa função fomentou-se no campo da implementação da discografia das grandes editoras internacionais no mercado nacional, bem como na produção e supervisão artística das grandes edições nacionais (de obras e intérpretes nacionais) da *Valentim de Carvalho* e da *Movieplay*. Esta actividade estendeu-se também ao âmbito da comunicação social, através de uma função activa em determinados programas de rádio com o intuito de promover e divulgar a música erudita, sempre que possível a nacional.

Já no domínio da Música Antiga, a qual dispunha da sua principal atenção, desenvolveu um trabalho também assinalável como divulgador, nomeadamente na organização de cursos de aperfeiçoamento (as já anteriormente mencionadas SIMA e SMAI), entre outros eventos. Esse vasto trabalho no domínio da Música Antiga viria a culminar na sua nomeação para “Coordenador” do *Ciclo de Órgão Lisboa 94*, onde desenvolveu um trabalho incansável na organização desse evento e de todos os aspectos que ao mesmo estavam inerentes.

No domínio da produção musical e da supervisão musical e artística, a formação que Simões da Hora teve foi basicamente como autodidacta, fruto da vasta experiência que foi desenvolvendo a partir de meados dos anos 70 na *Valentim de Carvalho* e nas editoras em que a partir desse período trabalhou ao longo dos anos. Os únicos “estudos” (se assim lhes podemos chamar) que teve dizem respeito a uma curta estadia em Março de 1974 em Paris, para tratar de questões de representação discográfica da *Valentim de Carvalho* com a *Pathé Marconi* e tomar contacto prático com os estúdios da empresa francesa⁵⁹. Foram também importantes os contactos que estabeleceu

⁵⁹ No início da década de 70 do século passado os estúdios da *Pathé Marconi* constituíram,

com quem trabalhou, do que apreendeu dessas relações e daquilo que ao longo dos anos pôde ler e consultar acerca desse domínio.

Um factor preponderante para a qualidade patente no trabalho de Simões da Hora no domínio da produção discográfica (e que é bastante reconhecido), diz respeito ao seu enorme e aprofundado conhecimento da melhor discografia internacional e da forte assimilação dos padrões de estética sonora praticados. O seu trabalho passava não apenas pela produção no seu sentido formal, mas também por um constante contacto com os técnicos de som, servindo por vezes de mediador entre estes e os intérpretes, por outras como consultor musical, sendo muitas vezes a voz de comando no que ao produto sonoro final dizia respeito. Esse facto era uma prática sistemática e uma característica muito prezada por quem trabalhava com ele, muitas vezes confiando a este a responsabilidade das escolhas no domínio acústico e sonoro, sobretudo na escolha dos “takes” e da estética sonora a utilizar na produção e masterização das gravações. Tinha também a seu cargo toda a parte de divulgação e introdução no mercado dos catálogos das respectivas editoras, bem como a gestão dos mesmos.



Joaquim Simões da Hora nos Estúdios Namouche (1993)

a par dos estúdios da *Abbey Road* em Londres, o modelo e a “escola” para onde a *Valentim de Carvalho* enviou alguns dos seus técnicos de forma a tomarem conhecimento com a melhor tecnologia da época e aperfeiçoarem os seus conhecimentos.

Como referimos acima, Simões da Hora dá início às suas funções de produtor musical e orientador artístico na década de 70 do passado século, precisamente no período em que dá início à sua carreira de intérprete de uma forma mais sistemática. Assim, em meados de 1974 assume essas funções na editora *Valentim de Carvalho*, na qual se destacam os seus trabalhos nas colecções *Discoteca Básica Nacional* e *Lusitana Musica*. O primeiro projecto consistiu na gravação do repertório orquestral português dos séculos XIX e XX e o segundo constituiu a primeira colecção discográfica dedicada à música portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII. Ambas as edições foram um marco importante e fundamental na história da discografia nacional na medida em que se constituíram como as primeiras colecções sólidas dedicadas ao repertório nacional dos diferentes períodos que contemplaram. Ao longo da produção da *Discoteca Básica Nacional* (que viria em 1987 a dar origem à etiqueta *PortugalSom*), acompanhou e foi responsável por todo o processo de gravação, supervisão artística das mesmas, quer em território nacional, quer estrangeiro – destacando-se neste caso a deslocação a Budapeste com Fernando Lopes Graça em Setembro de 1974, para a gravação do álbum *F. Lopes Graça: Obras para Orquestra*, interpretado pela Orquestra Sinfónica Nacional Húngara e sob a supervisão musical de Simões da Hora.

Na colecção *Lusitana Musica*, para além das funções de supervisão artística, foi responsável por todo o processo de gravação, masterização e direcção de produção. O orientador desta mesma série, Gerhard Doderer, salienta as funções de Simões da Hora nas interpretações, orientação técnica e direcção de produção deste projecto como «...um papel de importância fundamental que conferiu a esta série, ainda anos após o lançamento dos discos, um significado especial no mercado fonográfico português...» (*In Memoriam* 2006, 31). Esta colecção constituiu-se, sem dúvida, como um acontecimento histórico para a discografia musical portuguesa, sendo o primeiro registo fonográfico que contemplava um conjunto de intérpretes que foram fruto dos ensinamentos de Santiago Kastner e que se constituíram como pioneiros na interpretação da “nova” Música Antiga. Destacam-se as interpretações de Cremilde Rosado Fernandes ao piano (f) (*Música de Tecla do Século XVIII*, 1975), Gerhard Doderer ao órgão e o grupo Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa (*Música Vocal e Música de Órgão dos séculos XVI, XVII e XVIII*, 1976), Isabel Ferrão (*O Órgão da Sé Catedral de Faro*, 1975), bem como as interpretações de Joaquim Simões da Hora nos órgãos de Évora (LM.E.75), Óbidos (LM.O.81) e Porto (LM.P.85).

Para além destas duas colecções, Simões da Hora destacou-se ainda neste período (década de 70 até meados de 80), também nas mesmas funções na *Valentim de Carvalho*, nas gravações e edições dos discos dos *Segreís de Lisboa* (com a direcção de Manuel Morais), nomeadamente na produção e

supervisão musical dos álbuns *Música Ibérica da Idade Média e do Renascimento* (1974) e *A Música no Tempo de Camões* (1979). Aliás, não será demais destacar aqui a importância que estas duas edições tiveram no panorama da discografia de Música Antiga em Portugal. Estes dois álbuns, na verdade, estiveram na génese da produção de Música Antiga ibérica em Portugal e foram o impulso para uma maior dinamização desse mesmo universo.

As colecções *Lusitana Musica* e *Discoteca Básica Nacional* viriam mais tarde, no início de 1992, a ser remasterizadas e convertidas em formato CD pela *EMI-Valentim de Carvalho* e *PortugalSom*. Para além das funções que já havia desenvolvido aquando da gravação e produção dos LP's originais das referidas colecções, Simões da Hora ocupou-se agora da selecção de repertório (no caso da *Discografia Lopes Graça*, parte integrante da *Discoteca Básica Nacional*), da melhoria da qualidade técnica das gravações, do acompanhamento de todo o processo de cópia e montagem e masterização final e, finalmente, da escolha dos textos (já existentes ou que vieram a ser integrados), bem como das frentes das respectivas capas. Assim, no próprio ano de 1992 a colecção *Lusitana Musica* encontrava-se já em formato CD. Claro está que estes discos, dando continuidade à tradição que está instituída a este tipo de acções em Portugal, só viriam a ser lançados em 1994, e sendo alguns álbuns da *Discografia Lopes Graça* remasterizados e lançados já num período em que Simões da Hora havia posto de parte as suas funções por motivos de doença.

Desenvolveu também entre 1988 e 1994 funções de assistência e supervisão musical em diversas edições da “label” *PortugalSom* e da *Strauss*, onde se destacam as participações nas remasterizações dos seguintes álbuns: *C. Seixas: Harpsichord Sonatas – Sonatas para Cravo* (José Luís Uriol, 1988, *PortugalSom*), *F. Lopes Graça: Onze Encomendações das almas, Doze Cantos de Romaria* (Coral de Letras da Universidade do Porto, 1991, *PortugalSom*), *F. Lopes Graça: Sonata n.º 5 Opus 204, Over the years and hours Opus 212* (Olga Prats, 1994, *Strauss*) e *Frederico de Freitas: Sonata para violino e violoncelo & Sonata para piano e violino* (Vasco Barbosa, Grazi Barbosa e Maria José Falcão, 1995⁶⁰, *Strauss*). Um dos seus últimos trabalhos de destaque no domínio da supervisão artística e musical consiste na edição das *Missa, Dixit Dominus, Tantum Ergo, Sonatas* de Carlos Seixas na interpretação do Coro de Câmara de Lisboa e da Norwegian Baroque Orchestra, sob a direcção de Ketil Haugsand, para a “label” *Virgin Veritas*, em 1994.

⁶⁰ Joaquim Simões da Hora ocupou as funções de supervisão musical durante 1994, mas o álbum apenas foi lançado no mercado em 1995.

Para além do trabalho exercido ao longo de duas décadas em colaboração com a *Valentim de Carvalho*, abraçou em finais dos anos 80 um novo projecto no domínio da produção musical. Em 1988 havia participado na gravação de um álbum dos *Segréis de Lisboa*, intitulado *Música Maneirista Portuguesa: Cancioneiro Musical de Belém*, no qual ocupou as funções de produtor musical. Esse mesmo álbum foi editado e distribuído pela *Movieplay Classics* e daí surgiu um convite por parte de José Serafim (presidente da empresa discográfica) para Joaquim Simões da Hora elaborar um novo projecto de série discográfica com a editora. Assim, em Abril de 1989, o produtor inicia um trabalho de colaboração com a *Movieplay* (editora e distribuidora). Nesta altura a *Movieplay* encontrava-se em início de actividade no mercado português e através do preponderante contributo de Simões da Hora conseguiu uma rápida ascensão, impondo-se no mercado durante o período em que este trabalhou com a empresa. Mais uma vez, acumulou as funções de “classical manager”, produtor e supervisor musical das edições de música erudita, a fim de elaborar um «projecto de produção discográfica de *Música Clássica* interpretada por artistas e orquestras nacionais»⁶¹. Nesse período a participação de artistas portugueses em gravações discográficas limitava-se fundamentalmente à produção de obras de compositores portugueses. «Um trabalho indiscutivelmente meritório, mas, de facto, era necessário colocar artistas portugueses a gravar o grande repertório clássico internacional»⁶². A partir desta ideia, e depois de vários contactos, foi estabelecido um acordo com a *Nova Filarmonia Portuguesa*, com a direcção do maestro Álvaro Cassuto, para a interpretação de um vasto leque de obras dos mais diversos compositores dos séculos XVIII, XIX e XX, através do qual foi possível iniciar o referido projecto.

Contando com o patrocínio de várias empresas, a *Movieplay Classics*, implementou-se fortemente no mercado a partir de 1990, lançando no mesmo ano nada mais nada menos que treze CD's com obras de vários compositores, incluindo as mais populares, como por exemplo as *Quatro Estações* de Vivaldi, a 7.^a Sinfonia de Beethoven, a Sinfonia n.º 40 de Mozart, a Sinfonia n.º 104 de Joseph Haydn, e o célebre *Pedro e o Lobo* de Sergei Prokofiev. A mistura, edição e masterização dos álbuns tinha lugar nos estúdios *Namouche*, propriedade da *Movieplay/Euroclube*, onde o produtor trabalhou com João Pedro Castro (técnico de som), e todo esse processo era por si dirigido, sendo também alguns álbuns lá gravados, como é exemplo o disco *Música de Salão do Tempo de D. Maria I: modinhas, cançonetas e instrumentais* (1994), dos *Segréis de Lisboa*.

⁶¹ Espólio Hora, CRTENV.3: 28/05/1991, Lisboa, Joaquim Simões da Hora, Para: João Pereira Bastos (Teatro São Carlos).

⁶² *Ibid.*

A aceitação da colecção, consideraram os próprios responsáveis da “label” como «bastante boa»⁶³, com um preço na altura a rondar os 1600 escudos por álbum. O projecto teve continuidade nos dois anos seguintes chegando a atingir um número total, entre 1990 a 1994, de 32 CD’s produzidos, (alguns destes só lançados no mercado depois de 1994) até ao momento em que Simões da Hora ficou doente. Entre esses discos podemos destacar a vasta e variada discografia interpretada por Álvaro Cassuto e a *Nova Filarmonia Portuguesa*, os álbuns dos *Segréis de Lisboa*⁶⁴, o disco *Batalhas e Meios Registos* do próprio Joaquim Simões da Hora, as interpretações de Adriano Jordão e da *Orquestra Sinfónica do MIT*, com a direcção de David Epstein⁶⁵, bem como o registo fonográfico do *Fundo Musical da Misericórdia de Lisboa*, na interpretação do *Coro Laus Deo* e do *Coro Cantus Firmos*⁶⁶.

A ideia do projecto era continuar a sua expansão através de gravações com nomes como João Paulo Santos, Pedro Burmester, António Wagner Diniz, entre outros intérpretes portugueses conceituados. No entanto, tal não viria a tornar-se realidade, visto o desaparecimento de Simões da Hora ter levado a uma estagnação e consequente extinção do projecto.

Também na década de 90 do século XX, para além das colaborações com a *EMI-Valentim de Carvalho* e com a *Movieplay Classics*, estabelece uma parceria com a *Phillips/Polygram* para a supervisão musical de um conjunto de gravações de música para órgão, que tomam lugar entre 1991 e 1994. Entre esses trabalhos destaca-se a série intitulada de *Monumenta Orgânica – Órgãos Históricos de Portugal*, que tinha como objectivo dar a conhecer e chamar a atenção do grande público para a existência do património organístico nacional. Dessa forma, este projecto consagrava a criação de uma nova colecção de CD’s com o registo de alguns órgãos lusitanos, dos quais se destaca o trabalho de Simões da Hora na direcção musical e de captação de som do primeiro volume desta série, composto por dois CD’s e

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Música Maneirista Portuguesa: Cancioneiro Musical de Belém*, Segréis de Lisboa (Dir. Manuel Morais), Movieplay Classics, 1988, MOV 3-11001. CD.

Música de Salão do Tempo de D. Maria I: modinhas, cançonetas e instrumentais, Segréis de Lisboa (Dir. Manuel Morais), Movieplay Classics, 1994, MOV 3-11034. CD.

La Portingaloise: Música do tempo dos descobrimentos, Segréis de Lisboa e Coro de Câmara de Lisboa (Dir. Manuel Morais), Movieplay Classics, 1994, MOV 3-11035. CD.

⁶⁵ *M. Ravel: Dois concertos para piano e orquestra*, Orquestra Sinfónica do MIT (D. Epstein, A. Jordão) Movieplay Classics, 1991, MOV 3-11034. CD.

⁶⁶ *Fundo Musical da Misericórdia de Lisboa: Canto Gregoriano, Cantochão Figurado*, Coro Laus Deo, Coro Cantus Firmos (Dir. Idalete Giga & Jorge Matta, órgão: João Vaz), Movieplay Classics, 1993, MOV 3-11030. CD.

um livro dedicado aos órgãos em gravação, com interpretações musicais de João Vaz e Rui Paiva⁶⁷. A sua colaboração neste projecto teve como base o intuito de impulsionar aqueles que acreditava serem os novos valores da interpretação para órgão em Portugal. Como o próprio menciona em carta em Outubro de 1991⁶⁸, o trabalho de supervisão musical deste projecto passava sobretudo pela escolha do som mais adequado, instruções sobre o que, eventualmente, teria de ser repetido ao nível da execução musical, conselhos aos próprios artistas, pré-selecção de “takes” e a montagem final. Ainda para a Phillips/Polygram, ocupou-se da supervisão musical de mais dois discos no domínio da música para órgão, sendo eles: *Música no Mosteiro dos Jerónimos* (João Vaz e Rui Paiva, 1992) e *Música para Órgão no Palácio de Cristal* (Antoine Sibertin-Blanc, 1994).

Citando Manuel Morais, que contactou de perto e de uma forma constante com Simões da Hora na execução das funções de produtor e supervisor musical:

...Foi graças às funções de produtor discográfico de Joaquim Simões da Hora que se gravaram tantos discos em Portugal. Este trabalho já tinha vindo da Valentim de Carvalho e depois passou para a Movieplay Classics. Joaquim Simões da Hora foi de certa maneira um auto-didacta como produtor discográfico de música erudita, já que em Portugal era muito ténue esta função. Tive a oportunidade de gravar muitos discos com Joaquim Simões da Hora e ele era um atento e crítico produtor, conforme está bem patente nos registos que nos deixou [...] o primeiro verdadeiro produtor de música antiga em Portugal (Q6).

No domínio da divulgação discográfica de música internacional, Simões da Hora destacou-se sobretudo pelas suas funções de “classical manager” de distribuidoras nacionais, sendo elas a *Nova*, a *Dacapo*, e a *Edisom*. Nessas funções desenvolveu um papel ímpar na divulgação da discografia erudita internacional no mercado nacional, garantindo a representação de algumas das melhores editoras da época.

É no final da década de 70, cerca de 1978, que começa o seu trabalho como “classical manager” dos catálogos de música erudita internacional na distribuidora nacional *Nova*. Aqui, garantiu representações que foram predominantes para a actualização do mercado discográfico erudito português. Através, sobretudo, da representação, primeiras prensagens e distribui-

⁶⁷ Órgãos da Sé de Braga (Evangelho) e Basílica de Mafra (Epístola): João Vaz; Órgãos da Sé de Évora e Capela da Universidade de Coimbra: Rui Paiva.

⁶⁸ Espólio Hora, CRTENV.5: 08/10/1991, Lisboa, Joaquim Simões da Hora, Para: João Loduvic (Polygram Discos S.A.).

ção das edições da *Erato* em Portugal (da qual foi responsável), foi possível introduzir no mercado as melhores gravações, dos melhores intérpretes da época a nível internacional.

Numa fase posterior, nos inícios da década de 80, após o fecho da *Nova* e a sua substituição pela *Dacapo*, deu seguimento ao trabalho desenvolvido na anterior empresa. À representação e distribuição dos discos da *Erato* juntou-se também a da *Virgin Classics* (já em formato CD), introduzida pela primeira vez no mercado nacional. No entanto, a *Dacapo* viria também a terminar em meados de 1987. Surge então a hipótese de dar continuidade ao seu trabalho nesta área, na *Edisom Portugal*, que não prescindiu da mais valia de ter como “classical manager” um nome do prestígio que Simões da Hora garantiu através do seu reconhecido trabalho ao longo dos anos na área da discografia e produção musical. Assim, no início da década de 90, este continua o trabalho de “classical manager” na *Edisom*, sobretudo através de uma intensa actividade nos anos de 1992 e 1993. Neste período garantiu a total representação dos catálogos da *Collins*, *ASV*, *Tring*, *Virgin* (na altura já pertença da *EMI* desde 1992), *Pickwick* e *Denon*.

Após cerca de 20 anos de uma longa e intensa actividade de intérprete de órgão, de transmissão do seu conhecimento e de “luta” pelo património organístico português, Joaquim Simões da Hora terá sentido a necessidade de compilar todo esse conhecimento e património num só documento fonográfico. Assim, surge em meados de 1993 a ideia de juntar interpretações em alguns dos mais importantes órgãos do país daqueles que considerava serem os melhores organistas em Portugal, dentro de uma mesma corrente estética musical. O projecto foi então baptizado com o nome de *Os Mais Belos Órgãos de Portugal* (pensou-se também no nome *Órgãos Históricos de Portugal*) e, após diversas fases de estruturação, foi definido que o projecto seria constituído por uma série de 6 CD's⁶⁹ com gravações efectuadas em 11 órgãos históricos nacionais. O produto final consistiria numa caixa própria com todos os CD's, com fotos de todos os instrumentos, um libreto onde iria constar uma breve história dos órgãos, a biografia de todos os organistas e um texto geral sobre o repertório incluído nos programas de cada organista (em língua portuguesa e inglesa), com a edição da *Movieplay Classics*.

Os instrumentos a gravar seriam os órgãos de: Igrejas de São Vicente de Fora, Pena e Mártires, em Lisboa, Basílica do Palácio de Mafra, Sé Catedral de Faro, Sé Catedral de Évora, Sé Catedral de Braga, Sé Catedral do Porto, Igreja de S. Sebastião de Setúbal, Igreja de S. Vicente em Abrantes e Capela

⁶⁹ Inicialmente foram propostos 10 CD's, depois 11, seguiu-se uma proposta de 5 e finalmente 6.

Projecto de Gravacões ①

10 órgãos históricos portugueses

= Caixa de 5 CDs =

4 Movieplay Classics

4 Órgãos Históricos de Portugal

caixas - Instrumentos

1. Orgão de S. Vicente (orgão existente em 1785)

2. Orgão de S. Vicente (orgão existente em 1660)

3. Orgão de S. Vicente (orgão existente em 1720)

4. Orgão de S. Vicente (orgão existente em 1720)

5. Orgão de S. Vicente (orgão existente em 1720)

6. Orgão de S. Vicente (orgão existente em 1720)

7. Orgão de S. Vicente (orgão existente em 1720)

8. Orgão de S. Vicente (orgão existente em 1720)

9. Orgão de S. Vicente (orgão existente em 1720)

10. Orgão de S. Vicente (orgão existente em 1720)

MOVIEPLAY CLASSICS Órgãos Históricos de Portugal

Série de 5 CDs com gravações efectuadas em 16 dos mais importantes Órgãos Portugueses

—00—

Locais e Instrumentos

LISBOA / Igreja de S. Vicente (orgão existente em 1785)

LISBOA / Igreja dos Mártires (Órgão de Machado & Cerveira - 1785)

MAFRA / Basílica do Palácio (Órgão de Joaquim J. Fontanes - 1807)

FARO / Sé Catedral (Órgão dos finais do séc. XVIII, princípios do séc. XVIII)

ÉVORA / Sé Catedral (Órgão renascentista, reconstruído no séc. XVIII)

COIMBRA / Capela da Universidade (Instrumento da 1ª metade do séc. XVIII)

BRAGA / Sé Catedral (Órgão da 1ª metade do séc. XVIII)

SETÚBAL / Igreja de S. Sebastião (Instrumento dos princípios do séc. XIX)

ABRANTES / Igreja de S. Vicente (Órgão da 2ª metade do séc. XVIII)

PORTO / Sé Catedral (Órgão barroco do lado do Evangelho)

—00—

Organistas

António Silvestre-Blanc, titular do órgão da Sé Patriarcal de Lisboa e professor do Instituto Gregoriano.

Rui Paiva, director e professor da Academia de St Cecilia em Lisboa.

J. Simões da Hora, professor do Conservatório Nacional

João Vaz, professor do Instituto Gregoriano

António Duarte, professor do Conservatório Nacional

J. Luís Obispo, director do Instituto Gregoriano

—00—

Calendário das Gravações

J. Simões da Hora - Mafra / Maio, 27 e 28

" - Lisboa, Mártires / Junho, 17 e 18

" - Lisboa, Coimbra / Junho, 19 e 20

" - Setúbal / Junho, 10 e 11

Rui Paiva - Faro / Junho, 29 e 30

" - Porto / Julho, 3 e 4

A. Silvestre-Blanc - Braga / Abril, 3 e 9

" - Lisboa, Igr. Pena / Abril, 20 e 21

António Duarte - Abrantes / Maio, 20 e 21

" - Évora / Maio, 13 e 14

—00—

Abril, 8 e 9 - Braga / A. Silvestre-Blanc

" 15 e 16 - Faro / Rui Paiva - 2 e 3 de Abril

" 20 e 21 - Pena / A. Silvestre-Blanc

Maio, 13 e 14 - Évora / A. Duarte

" 20 e 21 - Abrantes / A. Duarte

" 27 e 28 - Mafra / Simões da Hora

Junho, 10 e 11 - Setúbal / João Vaz

" 17 e 18 - Mártires / Simões da Hora

—00—

Setúbal, 15, 16 e 17 - S. Vicente / 17. L. Vaz

Lisboa - S. Vicente - 17. L. Vaz / Out. 17, 18 e 19

Abrantes - A. Duarte / Maio, 20 e 21

Braga - Silvestre-Blanc / Abril, 8 e 9

Coimbra - João Vaz / Junho, 2 e 3

Évora - A. Duarte / Maio, 13 e 14

Faro - Rui Paiva / Abril, 29 e 30

Mafra - S. Hora / Maio, 27 e 28

Mártires (Lx) - J. S. Hora / Junho, 17 e 18

Porto - Rui Paiva / Abril, 29 e 30

Pena (Lx) - A. Silvestre-Blanc / Abril, 20 e 21

Setúbal - João Vaz / Junho, 10 e 11

da Universidade de Coimbra. As interpretações estariam ao cargo de Antoine Sibertin-Blanc (nos órgãos de Braga e Pena), Rui Paiva (em Faro e no Porto), Joaquim Simões da Hora (Mafra e Igreja dos Mártires), João Vaz (Coimbra e Setúbal), António Duarte (Abrantes e Sé de Évora) e José Luís Uriol (São Vicente de Fora), o qual apesar de não ser português nem se encontrar cá radicado, tinha uma actividade concertista constante em Portugal e praticava um repertório e estilo interpretativo que se encontrava em concordância com todos os restantes intérpretes.

Após constantes atrasos no desenvolvimento do projecto, começou-se então a coligir um conjunto de fotografias a utilizar na produção das capas dos CD's e as gravações ficaram agendadas para o período entre Abril e Outubro de 1994, conciliando assim as gravações com os concertos em alguns dos órgãos durante o *Ciclo de Órgão Lisboa 94* (do qual nos ocuparemos posteriormente). Nessa medida foram realizadas algumas gravações, nomeadamente de interpretações de José Luís Uriol no órgão da Igreja de São Vicente de Fora. Também neste período foi possível efectuar algumas gravações de interpretações de Rui Paiva no órgão da Sé Catedral de Faro. Ambas as gravações foram dirigidas por Simões da Hora mas nunca viriam a ser editadas até aos nossos dias.

Apesar dos grandes esforços para que outras gravações fossem efectuadas nos órgãos escolhidos, as mesmas não foram possíveis de se realizar nesse período. Assim, decidiu-se alargar o âmbito de instrumentos aos órgãos dos arquipélagos dos Açores e Madeira. Simões da Hora havia garantido, através do auxílio de Dinarte Machado, o apoio do Governo Regional dos Açores para que se efectuassem gravações nos órgãos do arquipélago. Assim, foi delineado que seriam gravadas interpretações de Rui Paiva, João Vaz e Joaquim Simões da Hora em alguns órgãos dos Açores. No entanto, a produção foi interrompida no início de 1995, após já feitas algumas gravações dos dois primeiros interpretes e após ser diagnosticada a doença que viria a pôr fim à sua vida. Desta forma, o mesmo decidiu fazer-se substituir por António Duarte e o projecto viria a ser editado já após o seu desaparecimento, com a finalização das gravações nos Açores, com interpretações de António Duarte, João Vaz e Rui Paiva. O seu lançamento deu-se no ano de 1996 numa edição em caixa de 3 CD's com gravações em 11 órgãos do arquipélago editadas pela *Movieplay Classics*. O nome de Joaquim Simões da Hora encontra-se inscrito no título de "Produção Executiva" como prova de homenagem ao mentor de um projecto que, apesar de inacabado, encontrou aqui um ponto de partida.

A sua actividade na divulgação musical estende-se também aos meios de comunicação, nomeadamente no que à rádio e televisão diz respeito. Fez algumas aparições em programas de televisão, na sua maior parte entrevistas

em anúncio de concertos, bem como falando sobre o repertório ibérico e o património organístico nacional. Entre estas podemos destacar uma entrevista para o programa *Fórum Musical* em 1992⁷⁰, anunciando um concerto seu na Sé de Lisboa, onde Simões da Hora apresenta uma interpretação da Batalha de 6.º tom de Pedro de Araújo e de seguida dá uma entrevista sobre o referido concerto, esclarecendo também algumas questões relacionadas com a música ibérica para órgão, nomeadamente abordando os géneros da Batalha, Tento e Meio Registo. Outro destaque vai para uma entrevista fornecida ao programa *Praça Pública* (SIC) em meados de 1994, aquando da conclusão do restauro do órgão da igreja de São Vicente de Fora, por altura do *Ciclo de Órgão Lisboa 94*, na qual explica as características do instrumento e fala do processo de restauro, da importância deste instrumento e da preservação do nosso património organístico.

No plano da rádio, o seu trabalho foi mais sistemático, sendo por diversas vezes solicitado para dar o seu contributo, sobretudo como consultor musical, em programas relacionados com a música erudita, sobretudo no que dizia respeito à Música Antiga. Entre as várias participações, destacamos três programas da rádio nacional: *Em Órbita*, *Allegro ma non troppo* e *Flores de Música*.

O primeiro destes dois programas surgiu na década de 60 na Rádio Comercial. Nessa altura o *Em Órbita* assentava sobretudo na divulgação da melhor música popular anglo-americana que se fazia na época. No entanto, a partir de 1974, e ao longo da década de 80, o programa sofreu uma mudança radical, passando a dedicar-se à divulgação do repertório da Música Antiga, sendo liderado por Jorge Gil. Nesta altura o *Em Órbita* constituiu-se como o primeiro programa de divulgação da Música Antiga feita de forma sustentada e específica nos meios de comunicação nacionais, difundindo um repertório pouco conhecido do público comum. Ao longo da década de 80, Simões da Hora teve um papel importante ao lado de Jorge Gil, papel esse que terá constituído um factor de relevo para o sucesso do programa. Durante esse período «criou uma relação de cumplicidade [com Jorge Gil] actuando como uma espécie de consultor especializado, sugerindo intérpretes e gravações e acompanhando mesmo no estúdio muitas emissões» (Nery in *In Memoriam* 2006, 11). Assim, foi possível dar a conhecer ao crescente número de ouvintes do programa, a melhor discografia dos melhores intérpretes nacionais e internacionais, constituindo-se o *Em Órbita* como um veículo precioso para o maior número de “seguidores” e “apaixonados” por Música Antiga que se verificava neste período.

⁷⁰ Espólio Hora, MOV.1: Vídeo do programa *Fórum Musical* – TV2, Dezembro de 1992, Sé de Lisboa. Interpretação de Batalha do 6.º tom de Pedro de Araújo e entrevista a Joaquim Simões da Hora.

Citando Rui Vieira Nery:

...Os níveis de audiência começaram de novo a subir (no início da década de 80 eram já dos mais altos da rádio portuguesa) e a consequência mais evidente deste fenómeno que se foi verificando foi uma procura crescente de gravações de música antiga no mercado discográfico nacional. A partir de 1985 o *Em Órbita* passou a promover concertos de música antiga. Começou com a Orquestra Barroca de Amesterdão, dirigida por Ton Koopman, para celebrar os tricentenários de Bach e Händel, e prosseguiu com produções tão importantes como a primeira audição moderna de *La Guerra de los Gigantes* de Sebastian Duron, pelo Hesperion XX, o *Tristão e Isolda* medieval de Bóston Camerata, os concertos de música de câmara de Jordi Savall, Ton Koopman e do *Musica Antiqua*, de Colónia ou a apresentação monumental das Vésperas de Monteverdi dirigidas por Savall, poucos dias antes da sua gravação num dos álbuns mais unanimemente aclamados da discografia europeia dos últimos anos (Maia 1995, 246).

O *Em Órbita* viria a terminar no ano de 2001, na altura com emissão na Antena 2, por decisão do próprio produtor e responsável, Jorge Gil.

Para além da participação activa no *Em Órbita* durante o período dos anos 80, Simões da Hora deu continuidade à sua actividade neste domínio através do programa *Allegro ma non troppo*, com emissão na Rádio TSF, dedicado à divulgação da música erudita em geral. Durante os anos 1991 e 1992, colaborou de forma intensa com António Macedo (responsável pelo programa) através da elaboração de guiões para as diversas emissões, participando em alguns directos das mesmas, introduzindo notas sobre o repertório e o seu contexto histórico e aconselhando discografia.

Finalmente, surge na segunda metade do ano de 1994 o programa *Flores de Música*, emitido na rádio Antena 2, da autoria do próprio Joaquim Simões da Hora e da *Movieplay Portuguesa*, apresentado por Emanuel Soeiro. No que se refere a este programa a sua existência foi pouco duradoura (menos de um ano de emissões) uma vez que surgiu precisamente no período terminal da sua carreira. No entanto, era um programa que visava sobretudo dar a conhecer a melhor discografia que se ia produzindo na época, sobretudo de edições nacionais, bem como dar a conhecer aos ouvintes o património musical do nosso país. O modelo do programa residia sobretudo na participação de Emanuel Soeiro como apresentador, recaindo para Simões da Hora toda a parte de apresentação e exposição oral dos conteúdos, havendo por vezes também a participação de outras personalidades exteriores ao programa, consoante os temas das emissões. Este programa foi uma das suas últimas participações na esfera dos *media*.

No âmbito radiofónico podemos também destacar a grande capacidade de organização e de produção, aqui posta em prática através das funções que este desenvolveu nesse meio, comprovadas pelos guiões e alinhamentos que ainda possuímos. Finalmente, aliada a todas estas características, está a consciência e objectivo basilar de Joaquim Simões da Hora procurando, através destas oportunidades, alargar os meios de divulgação da música erudita, bem como fazer chegar a mesma e o património musical nacional, a um maior número de pessoas.

Ainda no domínio da divulgação musical, fica também aqui a nota de um projecto para um programa televisivo sobre Música Antiga portuguesa, elaborado com Manuel Morais e Rui Vieira Nery para a RTP nos finais da década de 70. O programa, que teria o nome de “Portugaler” não viria, no entanto, a tornar-se realidade fruto de «sucessivos adiamentos motivados pelas constantes substituições dos responsáveis pela programação daquela emissora, em plena dança dos Governos Provisórios» (*In Memoriam* 2006, 12).

Outra actividade que demonstra a sua grande capacidade de organização de projectos e produção dos mesmos é a sua função preponderante na organização das já mencionadas Semanas de Música Antiga que tiveram lugar no nosso país ao longo de cerca de uma década (1978 até 1987): SMAI (Semana de Música Antiga Ibérica) e SIMA (Semana Internacional de Música Antiga). Estes cursos de Verão foram de uma enorme importância para a divulgação da Música Antiga em Portugal, bem como para o ensino especializado da mesma. Para além de se constituir como um caso raro no nosso país, a par dos *Cursos de Mateus*, estes cursos de aperfeiçoamento eram uma oportunidade dos alunos entrarem em contacto com os melhores intérpretes nacionais e internacionais e com o repertório e técnicas históricas. Outra vertente preponderante para a dinamização da Música Antiga através destas “Semanas” era o facto de tomarem lugar ao longo das mesmas, concertos por parte de alguns dos melhores intérpretes da Europa.

A organização e produção destas “Semanas” estava a cargo de Joaquim Simões da Hora, Rui Vieira Nery, Manuel Morais e Maria Fernanda Cidrais. Ao longo da realização destes eventos Simões da Hora tomou um papel fundamental na sua produção, nomeadamente nos aspectos relacionados com os contactos com as entidades e locais onde tomavam lugar os cursos, contratos com convidados e patrocinadores, bem como todos os outros aspectos formais da organização desses eventos. Era também o pronto socorro sempre que necessária alguma intervenção da organização no decorrer destes eventos. Pela sua grande capacidade e experiência neste domínio, a sua palavra era sempre muito tida em conta, quer pelos colegas da organização, quer pelos intérpretes convidados.

Ao longo de quase uma década em que tomaram lugar as SMAI e SIMA, teve uma actividade intensa e fundamental na realização das mesmas, constituindo-se estes eventos como um grande veículo impulsor do ensino da Música Antiga em Portugal, bem como da divulgação da mesma e dos seus grandes intérpretes, nacionais e internacionais. Dentro desse mesmo ideal de divulgação da Música Antiga conseguiu, a par com Manuel Morais, Rui Vieira Nery e Maria Fernanda Cidrais, um contexto e uma dinâmica que levaram à criação das *Jornadas Gulbenkian de Música Antiga* que, a partir de 1980, se constituíram como mais uma peça importante para uma maior actividade concertista dos intérpretes nacionais de Música Antiga, permitindo também trazer a Portugal alguns dos melhores intérpretes internacionais desse género musical.

Paralelamente a esses eventos, tomou parte de outras tentativas de divulgação do nosso património musical, nomeadamente através da participação nos 1.ºs *Cursos Internacionais de Música Portuguesa*, em 1985, e da organização das *Jornadas Internacionais de Órgão*. O último evento decorreu durante a última metade da década de 80 do século passado e a sua organização era basicamente a mesma das SIMA e SMAI da época. Garantiram-se os mesmos patrocínios (Secretaria de Estado da Cultura, Rádio Comercial e TAP – Air Portugal) e desenvolveu-se um conjunto de concertos pelos mais importantes órgãos do país, conciliando apresentações de organistas do contexto internacional e do contexto nacional (com destaque para G. Doderer, A. Sibertin-Blanc e Simões da Hora).

Outros projectos do mesmo género ficaram por realizar, nomeadamente a sua participação como intérprete e docente nos seminários dos Cursos do Escorial, para o qual foi convidado por Jordi Savall numa SIMA em 1986, fruto da grande vertente de troca de influências e relacionamentos que estas “Semanas” proporcionaram. Tal como acabou por não se realizar a sua participação nos Cursos do Escorial, também outras tentativas de introdução do ensino especializado da Música Antiga em Portugal não se tornaram realidade. Durante os anos de 1989 e 1991 tentou lançar um curso de “Introdução à Música Antiga” no Conservatório Nacional, que nunca chegou a realizar-se. O mesmo aconteceu com outras propostas alinhavadas para cursos de Música Antiga em diferentes locais do país, os quais também não chegaram a tomar efeito.

Toda a experiência e capacidade de Produção Executiva acima referida e o trabalho de uma vida em prol da divulgação do património organístico nacional conjugam-se no último grande cargo de Simões da Hora neste domínio, ou seja, a coordenação do *Ciclo de Órgão Lisboa 94*. Em 1993 é convidado a assumir as funções de coordenador do *Ciclo de Órgão da Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura*. Uma vez aceite esta responsabilidade, compe-

tia-lhe toda a organização deste *Ciclo de Órgão* e supervisão do mesmo. As suas funções compreendiam a elaboração do calendário de concertos, planeamento dos locais, escolha e contactos com os organistas, restauros ou pequenos arranjos dos instrumentos, orçamentos para todas estas circunstâncias e a respectiva divulgação do evento (quer nos meios de comunicação, quer em entidades para possíveis apoios). Apesar de, no início, o projecto ter apenas como objectivos a *performance* nos órgãos da cidade lisboeta, Simões da Hora conseguiu aumentar o raio de amplitude dos instrumentos a serem inseridos no *Ciclo de Órgão*, integrando assim alguns concertos no denominado programa de “Descentralização de Lisboa 94”. Este facto deu-se, ora por necessidade, pois tinha de se garantir que estariam disponíveis os melhores órgãos possíveis e nas melhores condições de forma ao projecto não fracassar as expectativas, ora como conveniência de permitir dar a conhecer à Europa um número mais alargado e vasto de instrumentos, permitindo também abranger uma área maior, de forma a chegar a mais público. Desta forma, fizeram parte do grupo de instrumentos deste *Ciclo de Órgão*, os órgãos das seguintes instituições:

- 1 Lisboa: Igreja da Pena, Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Igreja da Madalena, Igreja dos Mártires, Sé Patriarcal e Igreja de São Vicente de Fora.
- 2 Outros locais: Capela da Universidade de Coimbra, Basílica do Convento de Mafra (lado da Epístola da Capela Mor), Igreja de São Sebastião de Setúbal e Igreja de Santa Maria de Óbidos.

Entre estes órgãos foram necessários alguns trabalhos de melhoramento das suas condições, destacando-se o restauro do órgão da Igreja de São Vicente de Fora. Para a elaboração desse restauro foram nomeados por Simões da Hora o organeiro Claudio Rainolter e a sua equipa (Christina Rainolter, Frédéric Desmottes e Yann Desmottes). O órgão de São Vicente de Fora foi alvo de um restauro profundo⁷¹, com o intuito de que este instrumento se mantivesse em perfeito estado durante largos anos. Foram eliminados todos os elementos modernos e reconstruídas todas as peças não originais de forma a ficarem próximas das da época de construção do instrumento. Este processo árduo e com prazo apertado foi, sem dúvida, o grande “desafio” de Simões da Hora na organização deste *Ciclo de Órgão*. No entanto, após o intenso trabalho do coordenador e das equipas de organaria, o instrumento viria a ficar pronto atempadamente, sendo o produto final

⁷¹ O instrumento tinha diversas infiltrações e muito material danificado, bem como algum fora do contexto histórico da sua construção original.

da melhor qualidade possível. A este respeito, podemos tomar em consideração o seu disco IM.02, o qual faz jus à qualidade sonora do instrumento após os trabalhos de restauro.

Ainda no plano dos melhoramentos das condições dos órgãos para o *Ciclo de Órgão Lisboa 94* foram também fundamentais as intervenções dos organeiros António Simões e Dinarte Machado nas reparações nos outros instrumentos de forma a encontrarem-se nas mais perfeitas condições para o evento. Entre essas reparações contam-se os restauros dos órgãos da Igreja dos Mártires, da Igreja da Madalena e da Igreja da Pena, todas da responsabilidade de António Simões. Em todo esse processo de restauros, arranjos e consequentes afinações dos órgãos, Simões da Hora funcionou como consultor e supervisor dos trabalhos, servindo também como uma espécie de mediador entre as equipas de organeiros que trataram dos diversos instrumentos e o IPPAR (Instituto Português do Património Arqueológico).

No que aos concertos diz respeito, foi fundamental o apoio conseguido por parte da Fundação Calouste Gulbenkian que patrocinou o *Ciclo de Órgão*, introduzindo no programa da sua “Temporada de Música” desse ano cerca de metade dos concertos do *Ciclo*, o que constituiu um forte apoio na redução dos valores do orçamento do evento, permitindo ao mesmo tempo uma maior divulgação do mesmo. Garantiu-se também a divulgação nos meios televisivos e radiofónicos permitindo fazer chegar ao maior número de pessoas possível aquele que se constituiu como o primeiro grande festival internacional de órgão em Portugal. O *Ciclo de Órgão* viria a espalhar-se pelos órgãos de Lisboa, Setúbal, Óbidos, Mafra e Coimbra, contando com a participação de nomes como Ton Koopman, Harald Vogel, José Luís Uriol, Francis Chapelet, Josef Sluys, o próprio Joaquim Simões da Hora e outros nomes do contexto organístico nacional como João Vaz, Sibertin-Blanc, Rui Paiva, António Duarte e João Pedro Oliveira. Os concertos duraram até ao mês de Outubro, culminando com o concerto de encerramento ao cargo de Simões da Hora no dia 23 do dito mês no “seu” Órgão de São Vicente de Fora, que após o profundo e rigoroso restauro liderado por Claudio Rainolter com um resultado final reconhecido, constituiu o centro das atenções do *Ciclo de Órgão*.

A organização e produção do *Ciclo de Órgão Lisboa 94* foi, sem dúvida, um êxito. Através de um trabalho árduo na realização deste evento foi possível garantir um conjunto de circunstâncias que foram de todo benéficas para a evolução da divulgação do nosso património organístico, aspectos que ainda hoje se revelam fundamentais. Deste modo, os restauros, nomeadamente em São Vicente de Fora, e arranjos nos órgãos utilizados permitiram garantir a actualização das condições dos mesmos, aspecto do qual ainda hoje podemos beneficiar como ouvintes, ou como intérpretes. Também o

facto de Simões da Hora ter conseguido garantir um leque de organistas de grande qualidade, ao nível internacional, constituiu um elemento chave para o sucesso do *Ciclo de Órgão*. Todo este trabalho levou também a que nesse mesmo ano de 1994 tomasse lugar em Mafra o *Congresso Internacional sobre Órgãos Históricos de Portugal*, para o qual o artista também teve um papel fundamental, como destaca o organeiro Dinarte Machado:

...várias reuniões [...] deram origem inclusivamente à realização do único Congresso Internacional sobre órgãos históricos em Portugal, realizado em 1994 em Mafra, cujo objectivo era não só chamar a atenção para aquele conjunto único no Mundo de tão grande importância, como da forma possível de demonstrar as diferenças implícitas nos órgãos de construção portuguesa da última metade do Século XVIII [...] Do muito que se falou, que se discutiu até, acho que de uma forma geral esta foi a parte mais importante. Até porque foi através deste Congresso que ele consegue apresentar-me e assim criando condições para eu vir dos Açores realizar trabalhos no Continente, uma vez conhecendo os meus trabalhos que decorriam nos Açores (Q4).

Todo este trabalho desenvolvido, que já vinha do seu trabalho de divulgação desse património desde o início da sua carreira e encontrou com este *Ciclo de Órgão* o seu auge, viria a constituir-se como a base para o desenvolvimento do panorama organístico até aos nossos dias. Como referem João Vaz e António Duarte: «Foi de facto Joaquim Simões da Hora [...] quem lançou as bases que tornaram possível a criação de um festival internacional de órgão na capital» (*In Memoriam* 2006, 3).

Em todas as responsabilidades que acumulou no foro da divulgação da música e do património musical em Portugal, Joaquim Simões da Hora destacou-se sempre como um profissional muito competente, actualizado e impulsionador de novos projectos dentro desse contexto. No entanto, uma mesma postura é transversal a todo esse percurso e encontra-se sempre patente no conteúdo da correspondência na qual se ocupou destas questões: a necessidade e intuito de divulgar a arte musical portuguesa, quer através dos intérpretes nacionais, quer através do repertório nacional. Neste aspecto, apesar da sua grande paixão musical ser a Música Antiga, sobretudo ibérica, nunca deixou de apoiar a publicação de edições musicais de quaisquer repertório de outros períodos, sempre com a esclarecida ideia de que o mais importante era dar luz (ou *som*, será melhor) à arte musical nacional.

Manteve ao longo de duas décadas uma ação de referência no âmbito da produção e supervisão musical, bem como uma intensa actividade como “classical manager”, representando as melhores editoras internacionais. Desenvolveu também uma forte e pioneira actividade no fomento de cursos

direccionados para a especialização em Música Antiga. Constituiu-se como um dos principais agentes na promoção do património organístico nacional, através da sua “luta” constante de o dar a conhecer cada vez mais, bem como pelo trabalho desenvolvido no *Ciclo de Órgão Lisboa 94* e pelo trabalho que ficou inacabado de compilação em registo fonográfico dos mais belos órgãos de Portugal. Sem dúvida que, como refere Manuel Morais (Q6), Simões da Hora foi o primeiro grande produtor de Música Antiga em Portugal, da mesma forma que foi um dos grandes impulsionadores e divulgadores da Música Antiga para órgão e do património organístico nacional.

Finalizando, passamos a citar as seguintes considerações de João Vaz:

A actividade que actualmente existe em torno dos órgãos históricos seria impensável há dez ou vinte anos atrás. Se ela hoje existe é em grande parte devido à acção de pessoas que de uma forma ou outra contactaram com Joaquim Simões da Hora e que dele absorveram esse interesse (Q5).

CONCLUSÃO

Ao tomarmos em consideração as palavras de Simões da Hora que citamos no início da introdução («Lá em casa havia um harmónio e a música nasceu, naturalmente...»), e após todo este trabalho desenvolvido, parece-nos realmente visível na prática a naturalidade com que a música para ele nasceu, bem como foi natural a forma como este a manteve viva. É, aliás, a naturalidade, aliada a outras características, que está na base de todo o seu trabalho. Ao ouvirmos as suas interpretações, e ao identificarmo-nos com elas, parece realmente natural o que o intérprete produz através do órgão.

Após um árduo trabalho de investigação e de algum “trabalho de campo” com aqueles que de mais perto privaram com Simões da Hora a nível profissional, foi possível reunir um conjunto de fontes que se mostraram a base essencial para o desenvolvimento deste trabalho. Assim, podemos destacar dois tipos de fontes utilizadas: fontes bibliográficas e discográficas, e fontes pessoais. As últimas constituem documentos pessoais da própria família Hora (principalmente de Manuel Pereira da Hora e Joaquim Simões da Hora). Estas fontes (correspondência, documentos, apontamentos, programas de concerto e bibliografia do próprio) permitiram chegar a novas informações sobre o percurso do filho. Outras duas fontes preciosas são os programas de concerto ainda existentes, resultando numa ajuda de grande importância para delinear o percurso do intérprete ao longo da sua carreira concertista. Também os questionários elaborados foram fontes de grande utilidade e importância na medida que trouxeram nova informação preciosa, ajudaram a desvendar dúvidas e confirmar certezas, constituindo um testemunho e uma nova fonte documental sobre Simões da Hora.

Ao longo do trabalho de investigação fomos encontrando constantemente novas fontes, através de uma vontade incessante de saber mais e mais sobre a personalidade em estudo. Assim, foram recolhidas todas as fontes existentes da família, que correspondem sobretudo a elementos do filho e do pai. Como consequência de todo este trabalho foi possível elaborar a catalogação de toda essa informação e tornar realidade o denominado “Espólio Hora”, onde se encontram reunidas todas essas fontes.

Todo este trabalho de investigação e todas estas fontes permitiram-nos encontrar respostas para as questões que delineamos para esta monografia, consagrando assim os objectivos a que nos propusemos.

Terá sido Joaquim Simões da Hora uma personagem singular no seu tempo? Se delimitar-mos o espaço territorial a Portugal e ao domínio da Música Antiga para órgão, ao ensino do instrumento e à divulgação do património organístico e discográfico português, podemos responder peremptoriamente que sim. Foi, no seu tempo o grande organista de destaque a nível nacional, assim como no ensino do órgão e na produção discográfica nacional. Já no caso internacional, acreditamos que este fez parte de um leque de grandes intérpretes dentro de uma determinada corrente estética-musical. Apesar de não ter o mesmo lugar de destaque de outros intérpretes (Ton Koopman ou Jordi Savall), procurou sempre cultivar o seu repertório de eleição, sendo sempre muito bem acolhidas as suas interpretações, servindo Simões da Hora muitas vezes como um embaixador do património organístico nacional e ibérico.

Também ao nível do seu legado como intérprete, que permanece sobretudo de uma forma documental através das suas gravações editadas, o seu trabalho é, ainda hoje, uma referência para os novos intérpretes que pretendem abraçar o mundo da Música Antiga ibérica para órgão.

No que diz respeito ao ensino de órgão em Portugal, o seu trabalho foi de uma importância basilar, na medida em que se constituiu como o principal responsável pela reestruturação da classe de Órgão do Conservatório Nacional, onde efectuou uma verdadeira reforma, rompendo com o passado e introduzindo novas ideias e novos modelos, a par do que se fazia no resto da Europa no último quartel do século XX. Quanto à constituição de uma escola de interpretação organística, acreditamos que haja um legado que encontra uma continuação por parte dos seus alunos do Conservatório e em cursos de aperfeiçoamento (Rui Paiva, Pedro Crisóstomo, Ana Paula Mendes, Jesus Gonzalo Lopez e João Vaz) que se prende não tanto com um estilo interpretativo idêntico, mas antes com uma consciência estética semelhante. Aqui, acreditamos que este não é um processo isolado e que se encontra inserido num contexto, sobretudo peninsular ibérico, que já vinha desde o trabalho de Santiago Kastner e de Sibertin-Blanc, que viria a encontrar continuidade prática em Joaquim Simões da Hora e José Luís Uriol (no domínio da interpretação para órgão) e que se mantém vivo pelos seus alunos.

Também a sua função como divulgador foi realmente importante na medida em que este se apresenta como o primeiro grande produtor de Música Antiga em Portugal. Foi também preponderante para uma nova dinamização do mercado discográfico português, fazendo chegar pela pri-

meira vez a Portugal algumas das maiores edições de música erudita dos maiores intérpretes internacionais. A par deste trabalho, foi um peça fundamental para a realização de cursos de aperfeiçoamento em Musica Antiga, sobretudo as SIMA e SMAI, bem como para um conjunto de importantes restauros do nosso património organístico, conseguindo reunir um conjunto de circunstancias que permitiram vir a realizar em Portugal festivais internacional de órgão de uma forma sistemática.

Não esperamos que o trabalho aqui desenvolvido esteja acabado. Por outro lado, acreditamos que possa servir de impulso a outros trabalhos do mesmo género, que permitam responder a lacunas que este possa conter.

Esperamos, ainda, que esta monografia possa ser uma contribuição relevante para os três domínios que contempla, para além da figura que constitui o estudo primordial: estudo biográfico do intérprete erudito durante a segunda metade do século XX; historiografia da interpretação e pedagogia do órgão em Portugal durante a segunda metade do século XX; historiografia da produção musical portuguesa e em Portugal.

Joaquim Simões da Hora foi, sem dúvida, uma personalidade marcante e singular no panorama musical nacional. Deixou-nos cedo, ainda com um trabalho inacabado mas, mais marcante que o seu prematuro desaparecimento foi o que fez e deixou feito.

FONTES

ESPÓLIO HORA

Correspondência

CRT.REC.2: 04/01/1989, Lisboa, De: Rui Vieira Nery (Consultor Musical da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses). Para: Joaquim Simões da Hora.

CRT.REC.5: 26/06/1991, Oviedo, De: Antonio Corveiras. Para: Joaquim Simões da Hora.

CRT.REC.7: 03/12/1991, Bourges, De: Anne Pagenel (Les Amis du Grande Orgue de la Cathédrale de Bourges). Para: Joaquim Simões da Hora.

CRTREC.8: 24/02/1992, Maastricht, De: Jean Wolfs (Organist, Maastricht Organ Festival). Para: Joaquim Simões da Hora.

CRT.REC.9: 19/03/1992, Paris, De: Gabrille Marcq (Les Amis de l'Orgue de Toulon). Para: Joaquim Simões da Hora.

CRT.REC.11: 31/08/1992, Tarragona, De: Josef Mas i Bonet. Para: Joaquim Simões da Hora.

CRT.REC.14: 04/08/1956, Lisboa, De: Fernando Lopes Graça. Para: Manuel da Hora.

CRT.REC.15: 30/10/1957, Lisboa, De: Mário Sampayo Ribeiro. Para: Manuel da Hora.

CRT.ENV.3: 28/05/1991, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: João Pereira Bastos (Teatro S. Carlos).

CRT.ENV.4: 12/07/1991, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Antonio Corveiras (Oviedo – Astúrias).

CRT.ENV.5: 08/10/1991, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: João Ludovice (Polygram Discos S.A.).

CRT.ENV.6: 05/12/1991, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Doutora Assunção Mendonça (Secretaria de Estado da Cultura).

CRT.ENV.7: 07/01/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: David Ferreira (EMI – Valentim de Carvalho).

CRT.ENV.9: 13/01/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Doutor Mário Abreu (Fundo Fomento Musical da Secretaria de Estado da Cultura).

CRT.ENV.10: 14/01/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Les Amis du Grand Orgue de la Cathédrale de Bourges.

CRT.ENV.12: 21/05/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Jean Wolfs (Maastricht, Holand).

CRT.ENV.13: 22/05/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Gabrille Marcq (Paris, Les Amis de l'Orgue de Toulon)

CRT.ENV.14: 22/06/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Antonio Corveiras (Oviedo – Astúrias).

CRT.ENV.16: 17/09/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Josep Mas i Bonet (Réus – Tarragona).

CRT.ENV.19: 08/02/1993, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora (Movieplay, Classical Manager). Para: José Carlos Megre (Sociedade Lisboa 94, Lisboa).

CRT.ENV.20: 11/02/1993, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora (Coordenador *Ciclo de Órgão Lisboa 94*). Para: Maria José Rino (Lisboa 94).

CRT.ENV.22: 07/07/1993, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: José Carlos Megre (Sociedade Lisboa 94, Lisboa).

CRT.ENV.26: 22/02/1994, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: José Luís González Uriol (Zaragoza).

POS.ENV.5: 29/11/1970 – Colónia, Alemanha – Para: Manuel Pereira da Hora, A Social, Rua Cândido dos Reis, Porto – Portugal.

POS.ENV.6: 5/12/1970 – Bruxelas, Bélgica – Para: Maria Simões da Hora, Lugar do Choupelo, Madalena – V. N. Gaia – Portugal.

POS.ENV.14: 7/03/1974 – Paris, França – Para: Manuel Pereira da Hora, a Social, Rua Alexandre Herculano, n.º 296, Porto – Portugal.

POS.ENV.17: 13/09/1974 – Budapeste, Hungria – Para: Manuel Pereira da Hora, Lugar do Choupelo, Madalena, V. N. Gaia – Portugal.

Documentos

DOC.1: “Ornamentação na Música Ibérica” – Apontamentos sobre ornamentação para SIMA e SMAI.

DOC.2: Apontamentos e programa de conteúdos sobre o órgão, seu funcionamento e seus elementos interpretativos. Semana de Música Antiga Ibérica.

DOC.3: “Introdução à Música Antiga”. Apontamentos com introdução e contextualização histórica e elementos interpretativos. SIMA ou SMAI.

DOC.4: “O Órgão Ibérico”. Apontamentos sobre o funcionamento e características do órgão ibérico. SIMA ou SMAI.

DOC.5: “A Organaria Ibérica”. Apontamentos.

DOC.8: “Programa de Exame de 5.º Grau de Órgão”. Classe de Órgão do Professor Joaquim Simões da Hora, Conservatório Nacional. Sem data definida.

DOC.9: “Termo de Posse” de Joaquim Simões da Hora como professor da Classe de Órgão do Conservatório Nacional. 3 de Março de 1977.

DOC.11: “Audição da Classe de Órgão”. Programa da audição da Classe de Órgão de Joaquim Simões da Hora, com a participação da classe de História da Música do Professor Santiago Kastner. Igreja da Pena, 29 de Junho de 1979.

DOC.12: “Combinações de registos possíveis segundo o organeiro Fray Antonio Llorens do memorial do projecto para a Catedral de Lleida (1624)” & “Recomendações de registo de Diego del Castillo, primeiro organista do conjunto de órgãos de Brebos (1578-84)”.

DOC.13: “Carteira Profissional” – Carteira Profissional do Sindicato Nacional dos Músicos de Manuel Pereira da Hora (Categoria: Direcção; Especialidade: Regente de Coros), 15 de Junho de 1961.

DOC.21: Allegro ma non troppo – alinhamento do 2.º programa.

DOC.22: Allegro ma non troppo – Bach, Magnificat. Texto, p.1.

DOC.23: Allegro ma non troppo – Música portuguesa do século XX. Texto, p.1. 30 de Junho de 1991.

DOC.40: Ficha de Edição: “Scaramouche”, Suite para Saxofone de D. Milhaud, para álbum da Nova Filarmonia Portuguesa (Álvaro Cassuto), MoviePlay.

DOC.60: Projecto *Os mais belos órgãos portugueses/Órgãos Históricos de Portugal* – Conjunto de Documentos de estruturação do projecto. Datas, Locais, Intérpretes, Textos e Plano de trabalho.

Programas de Concerto

PROG.1 até PROG.76.

Jornais

JOR.1: *Diário Popular*, 27/02/1970. Anúncio de Concerto demonstrativo de Órgãos electrónicos Yamaha.

JOR.3: *Diário de Notícias*, 28/02/1970. “Música de Órgão no Cinema Império”. Artigo sobre concerto de Joaquim Simões da Hora nos órgãos Yamaha, no cinema Império.

JOR.9: *Diário de Notícias*, 21/09/1974. “Quatro obras de Lopes Graça gravadas em Budapeste pela Sinfónica do Estado Húngaro”. Artigo sobre as gravações na Hungria, com entrevista a Joaquim Simões da Hora.

JOR.10: *Expresso*, 25/02/1977. “Lusitana Musica – Balanço positivo”. Artigo sobre a discografia nacional e de repertório nacional à época, com especial destaque para a coleção Lusitana Musica.

JOR.11: *Diário da República*, 3/03/1977. Conservatório Nacional, contratação de Joaquim Simões da Hora como professor da Classe de Órgão.

JOR.17: *La Nueva España*, Oviedo, 29/11/1991. Notícia de Concerto de Encerramento do II Festival Internacional de Órgão das Astúrias.

JOR.20: *Jornal de Notícias*, 2/04/1996. “Morreu Joaquim Simões da Hora – O Melhor Organista Nacional”. Artigo biográfico por altura do falecimento.

JOR.21: *O Público*, 2/04/1996. “O Órgão emudeceu: Morreu Joaquim Simões da Hora”. Artigo biográfico por altura do falecimento.

JOR.22: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 23/04/1996. “Joaquim Simões da Hora – No templo da história”, de Teresa Manzoni. Artigo biográfico após falecimento.

Revistas

REV.1: *TV – Semanário da Radiotelevisão Portuguesa*, n.º116, 15 de Julho de 1965. Referência à actuação de Joaquim Simões da Hora ao piano no programa Parada Musical (de Carlos Cruz).

REV.2: *Círculo de Leitores: Revista de informação literária e musical*. Primavera de 1985. “De Bach e Händel ao Ano Europeu da Música”. Artigo da autoria de Joaquim Simões da Hora.

Audiovisual

MOV.1: Vídeo do programa *Fórum Musical* – TV2, 13 de Dezembro de 1992, Sé de Lisboa. Interpretação de Batalha do 6.º tom de Pedro de Araújo e entrevista a Joaquim Simões da Hora.

RAD.1: Gravação áudio do programa radiofónico *Flores de Música* – Rádio Antena 2, 1995, com a participação de Joaquim Simões da Hora.

Partituras

MUS.IB.1: “Registro de dos tiple de 7.º tono por E.” – Antonio Brocarte. Lothar Siemens.

MUS.IB.2: “Obra de Llano de 1er tono” – Antonio Brocarte. Lothar Siemens.

MUS.IB.3: “Registro alto de 2.º tono” – Antonio Brocarte. Lothar Siemens.

MUS.IB.4: “Fantasia a quatro de 4.º tom” – António Carreira. Portugaliae Musica.

MUS.IB.5: “Obra de passo solto de 7.º tom” – Pedro de Araújo. Portugaliae Musica.

MUS.IB.6: “Segundo tento a quatro em Sol” – António Carreira. Portugaliae Musica.

- MUS.IB.7: “Falsas de 6.º tono” Sebastián Aguilera de Heredia. Lothar Siemens.
- MUS.IB.8: “1.º Registro bajo de 1er tono” Sebastián Aguilera de Heredia. Lothar Siemens.
- MUS.IB.9: “Canção a 4 glosada” – António Carreira. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.10: “Tento de 6.º tom” – Estácio Lacerna. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.11: “Ricercare a quatro de 4.º tom” – Giulio Segni da Modena e António Macedo. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.12: “Registo alto de 4.º tom” – Frei Olague. Cópia de Partitura Manuscrita.
- MUS.IB.13: “Tiento de médio registro de bajo” – Sebastián Aguilera de Heredia.
- MUS.IB.14: “Batalha de 5.º tom” – Diogo da Conceição. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.15: “Consonâncias de 1.º tom” – Pedro de Araújo. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.16: “Médio Registro de 2 tiples” – Pedro de Araújo. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.17: “Versos sobre Ave Maria Stella” – Manuel Rodrigues Coelho. *Flores de Música...* Portugaliae Musica.
- MUS.IB.19: “Obra de 1er tono de registro de mano derecha” – Pedro de San Lorenzo. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.20: “Obra de 1er tono de registro de mano yzquierda” – Pedro de San Lorenzo. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.21: “Sonata para órgão em Sol Maior” – Carlos Seixas. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.22: “Sonata em Lá menor” – Carlos Seixas. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.23: “Batalha de 6.º tom” – Pedro de Araújo. Willy Müller S.M. Heidelberg.
- MUS.IB.24: “Batalla Famosa” – Anónimo. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.25: “Versos de primeiro tom de meio registo” – Joseph Urros.
- MUS.IB.26: “Entrada de clarines, antes de tocar canciones” (= 3 (4) Peças para Clarins) – Anónimo. *Tonos de Palácio e Canciones Comunes (António Martín)*, Union Musical Española.
- MUS.IB.27: “Tiento de falsas de 1.º tono” – Juan Cabanilles. Willy Müller S.M. Heidelberg.
- MUS.IB.28: “3 Kyrios do primeiro tom” – Manuel Rodrigues Coelho. *Flores de Música...* Portugaliae Musica (48 A, B e C).
- MUS.EUR.2: D. Buxtehude, “Toccata em Fá Maior”. BuxWV 157.
- MUS.EUR.3: D. Buxtehude, Coral “Nun bitten wir den heiligen geist”. BuxWV 209.
- MUS.EUR.4: D. Buxtehude, Coral “Nun lob, mein seel den herren”. BuxWV 214.
- MUS.EUR.6: G. Frescobaldi, “Toccata per l’elevatione”.
- MUS.EUR.7: F. Couperin, “Recit du cornet”.

MUS.EUR.8: J. Froberger, “Fantasia VI”. H.32487.

MUS.EUR.10: P. du Mâge, “Plein jeu”.

Livros

LIV.7: Santiago Kastner, 1948, *Francisco Correa de Arauxo: Libro de Tientos y Discursos de Musica Pratica, y Theorica de Organo Intitulado Facultad Orgánica*, 1626. Transcrição e Estudo. Barcelona: Instituto Español de Musicologia.

LIV.14: Santiago Kastner, 1976, «Origines y evolución del tiento para instrumentos de tecla» & «Interpretación de la música hispana para tecla de los siglos XVI y XVII» in Separata de *Anuario Musical*, vol. XXVIII-XXIX. Barcelona.

LIV.18: Tomás de Santa Maria, 1565, *Arte de tañer fantasia, assi para tecla como para vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a três, y a quatro vozes, y a mas*. Valladolid: Francisco Fernandez de Córdova.

Questionários

Q1: Alfredo Teixeira – 11/8/2010

Q2: Ana Paula Mendes – 10/2/2010

Q3: António Duarte – 31/7/2010

Q4: Dinarte Machado – 2/9/2010

Q5: João Vaz – 5/9/2010

Q6: Manuel Morais – 4/5/2010

Q7: Pedro Crisóstomo – 31/5/2010

Q8: Rui Paiva – 17/1/2010

Q9: Rui Vieira Nery – 19/1/2010

Entrevistas

Ana Paula Mendes – Julho de 2009.

Rui Vieira Nery – 19/1/2010.

Rui Paiva – 26/1/2010.

Manuel Morais – 4/5/2010.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Mário de

«Joaquim Simões da Hora: Um valor musical gaiense que desaparece» in *Boletim da Associação Cultural Amigos de Gaia*, n.º 41, 6.º Vol. Porto: Imprensa Portuguesa, 1996. pp. 39-40.

APEL, Willi

«La música española para organo antes de Cabanilles» in *Joan Baptista Cabanilles: Músico valenciano universal*. Valencia: Asociación Cabanilles de Amigos del Órgano, 1981. pp. 65-80.

ARANDA, Mateus

Tratado de Canto Mensurable. Edição Fac-similada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

AZEVEDO, Sérgio

Olga Prats: um piano singular (conversas com Sérgio Azevedo). Lisboa: Bizâncio, 2007.

BACH, Carl P. E.

Essay on the true art of playing keyboard instruments, trad. William J. Mitchell. Tradução de “Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen”. Berlim, 1753/1762. Nova York: W. W. Norton & Company Inc., 1949.

BEDBROOK, Gerald

Keyboard Music from the Middle Ages to the beginnings of the Baroque. Londres: MacMillan and Co., 1949.

CASTELO-BRANCO, Salwa (Coord.)

Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, C-L. Lisboa: Circulo de Leitores/Temas e Debates. INET-MD, 2010.

CISTERÓ, Josep Maria Llorens

«La Música Hispánica para Tecla Investigada por Higini Anglès» in *Livro de Homenagem a Macário Santiago Kastner*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. pp. 153-181.

DODERER, Gerhard

1974 Obras Selectas para Órgão do MS 964 da Biblioteca Pública de Braga. Estudo e Transcrição. Lisboa: Portugaliae Musica.

DUFOURCQ, Norbert

La Musique d'Orgue Française. Edição Paris: Librairie Floury, 1941.

HERNANDEZ, Lothar Siemens (Estudo e Transcrição)

Teclado Español, Siglo XVII: Antonio Brocarte (1629-1696), 4 Tientos para Organo. Madrid: Real Musical, 1980.

GALÁN, Andrés Cea

«Diferencias sobre el “tañer con buen ayre”: Aproximación a un problema en la interpretación de la música ibérica del siglo XVI» in *Los Instrumentos Musicales en el siglo XVI*. Fundación Cultural Santa Teresa, 1997. pp. 165-176.

El ayrecillo de proporción menor en la Facultad Orgánica de Francisco Correa de Arauxo. Separata de NASSARRE: *Revista Aragonesa de Musicología*, VI, 2. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1990.

GRIFFITHS, John & Warren E. Hultberg

«Santa Maria and the Printing of Instrumental Music in Sixteenth-Century Spain» in *Livro de Homenagem a Macário Santiago Kastner*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. pp. 345-360.

HARNONCOURT, Nikolaus

O Discurso dos Sons. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1988.

HORA, Joaquim Simões da

«De Bach e Händel ao Ano Europeu da Música» in *Círculo de Leitores: Revista de Informação Literária e Musical*, n.º58. Lisboa: Círculo de Leitores, 1985. pp. 24.

HORA, Tiago Manuel da

«Joaquim Simões da Hora: o melhor organista português do século XX» in *Glosas*, n.º8. Lisboa: Edições MPMP, 2013. pp. 50-53.

JACOBS, Charles

La interpretación de la musica española del siglo XVI para instrumentos de teclado. Madrid: Dirección general de las relaciones culturales, 1959.

JAMBOU, Louis

El Organo en la Peninsula Iberica, Separata da *Revista de Musicologia*. Vol. II, n.º 1. Madrid: Revista de Musicologia, 1979.

La corneta en secreto aparte y elevado del principal: tanteos y creacion, Separata das *Actas del I Congreso Nacional de Musicologia*. Zaragoza: Institución “Fernando El Católico” (C.S.I.C.), 1979.

KASTNER, Santiago

Carlos Seixas: 80 Sonatas para Instrumento de Tecla. 5 Vols. II. (Estudo e Transcrição). Lisboa: Portugaliae Musica/Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

«Comentários a las obras para el teclado de Cabanilles» in *Joan Baptista Cabanilles: Música Valenciano Universal*. Valência: Asociación Cabanilles de Amigos del Órgano, 1981. pp. 91-118.

Contribución al Estudio de la Musica Española y Portuguesa. Lisboa: Ática, 1941

Declaración de Instrumentos Musicales, 1555. Juan Bermudo. (Estudo e Transcrição). Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1957.

Francisco Correa de Arauxo. Libro de Tientos (Facultad Organica), Acalá, 1626. (Estudo e Transcrição). Madrid: Unión Musical Española, 1974.

Francisco Correa de Arauxo: Libro de Tientos y Discursos de Musica Pratica, y Theorica de Organo Intitulado Facultad Organica, 1626. Transcrição e Estudo. Barcelona: Instituto Español de Musicologia, 1948.

Manuel Rodrigues Coelho, Flores de Música pera o instrumento de tecla & harpa. Vol. I. (Estudo e Transcrição). Lisboa: Portugaliae Música. 2.^a edição revista, 1976.

Manuel Rodrigues Coelho, Flores de Música pera o instrumento de Tecla e Harpa. Vol. II. (Estudo e Transcrição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961.

Música Hispânica. Lisboa: Ática, 1936.

«Origines y evolución del tiento para instrumentos de tecla» & «Interpretación de la música hispana para tecla de los siglos XVI y XVII» in *Separata de Anuario Musical*, vol. XXVIII-XXIX. Barcelona, 1976.

«Sobre las diferencias de Antonio de Cabezón contenidas en las “Obras” de 1578». *Separata da Revista de Musicologia*. Vol. IV, N.º2. Madrid, 1981.

The interpretation of 16th – 17th Century Iberian Keyboard Music. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1987.

Três Compositores Lusitanos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

KINKELDEY, Otto

Orgel und Klavier in der Musik des 16.Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910.

LAWSON, Dewey Mull

«Church Acoustics: Implications for Organ Performance» in *The Organ Yearbook*. Peter Williams & Frits Knuf, 1980. pp. 116-121.

LEECH-WILKINSON, Daniel

The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

LÓPEZ, Juan José Carreras (ed.)

Estudios de Musicologia Aragonesa. Zaragoza: Pórtico Liberías, 1977.

LUNELLI, R. (ed.)

L'arte Organica di Costanzo Antegnati (Brescia, 1608). Mainz: Rheingold-Verlag, 1958.

MAIA, Matos

A Telefonía. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

MERKLIN, Alberto

Organologia: Exposición científica y gráfica del organo em todos sus elementos y recursos antiguos y modernos. Madrid: Imprensa del Asile de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesus, 1924.

PARKINS, Robert

«Cabezón e Cabanilles: ornamentation in spanish keyboard music» in *The Organ Yearbook*. Vol. XI. Peter Williams & Frits Knuf, 1980. pp. 5-16.

PEIXOTO, Domingos

«Antoine Sibertin-Blanc (1930-2012): o construtor da escola portuguesa de órgão» in *Glosas*. n.º7. Lisboa: Edições MPMP, 2013. pp. 46-49.

PLAMENAC, Dragan

Keyboard Music of the 14th Century in Codez Faenza 117, Separata de *Journal of the American Musicological Society*. Vol. IV, N.º3. Fall: American Musicological Society, 1951.

PRECIADO, Dionisio

Quiebro y Redobles en F. Correa de Araujo. Madrid: Editorial Alpuerto, S. A, 1973.

RIBEIRO, Fernando

«Simões da Hora – Madalenense e Maior Organista Português» in *Escritores de Gaia*. Ano 2, N.º 3. Gaia: Associação de Escritores de Gaia, 1997. pp. 28-29.

RIEMANN, Hugo

Fraseo Musical. Barcelona: Editorial Labor, 1928.

Manual del Organista. Barcelona: Editorial Labor, 1929.

ROKSETH, Yvowe

La Musique d'Orgue: au XVe siècle e tau début du XVIe. Paris: Librairie E. Droz, 1930.

ROSADO FERNANDES, Cremilde & Santiago Kastner

Antologia de Organistas do Século XVI: António Carreira, Heliodoro de Paiva, António de Macedo, Giulio Segni da Modena, Antonio de Cabezón. Transcrição de Cremilde Rosado Fernandes e Estudo de Santiago Kastner. Lisboa: Portugaliae Musica, 1969.

SAGASTA, Julián (Estudo e Transcrição)

Tonos de Palácio y Canciones Comunes (Antonio Martín). Madrid: Union Musical Española, 1984.

SALA, Maria A. Ester

La ornamentacion en la musica de tecla ibérica del siglo XVI. Madrid: Sociedad española de musicología, 1980.

SANTA MARIA, Tomás

Arte de tañer fantasia, assi para tecla como para vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a três, y a quatro voces, y a mas. Valladolid: Francisco Fernandez de Córdoba, 1565.

SANZ, José Ignacio Palacios

«La interpretación organística y clavecinística de José Luis González Uriol através de sus grabaciones y registros sonoros» in *Nassarre: Revista*

Aragonesa de Musicología, Vol. XXII. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006. pp. 463-506.

SCHNEIDER, Max (ed.)

Trattado de Glosas sobre clausulas y otros géneros de punctos en la musica de violones (Roma, 1553). Diego Ortiz. Kassel: Bärenreiter, 1936.

SCHOTT, Howard

Playing the Harpsichord. Londres: Faber & Gaber, 1971.

SODERHIND, Sandra

Organ Technique: An Historical Approach. Hinshaw Music, 1980.

SPEER, Klaus

Fr. Roque da Conceição, Livro de Obras para Órgão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Portugaliae Musica, 1967.

TORRENT, Montserrat

«Registración de la musica de órgano de los siglos XVI y XVII» in *Congresso Nacional de la Sociedad Española de Musicología*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 1981.

VAZ, João & António Duarte (coord.)

Joaquim Simões da Hora: In Memoriam. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, 2006.

VENTE, Naarten Albert

«Informacion sobre el arte de registrar ibérico teniendo muy en cuenta las composiciones para organo de J. Cabanilles» in *Joan Baptista Cabanilles: Músico Valenciano Universal*. Valência: Associación Cabanilles de Amigos del Órgano, 1981. pp. 177-202.

WYLY, James

La registrazione della música organistica di Francisco Correa de Arauxo, Separata da *Rivista di Cultura Organaria e Organistica*. Ano VIII, N.º 1. Casa Editrice Prof. Riccardo Pàtron, 1970.

DISCOGRAFIA

Joaquim Simões da Hora

BMR.94:

Batalhas e Meios Registos: Música Ibérica para Órgão do Séc. XVII (Órgão histórico da Capela da Universidade de Coimbra & Órgão histórico da Sé Catedral de Faro), Joaquim Simões da Hora, MoviePlay Classics, 1994, 3-11036. CD.

IM.02:

In Memoriam – S. Vicente de Fora, 18.XII.1994, Joaquim Simões da Hora, Portugal, 2002, DDD 2002-2 SPA. CD.

LM.E.75:

O Órgão da Sé Catedral de Évora, Joaquim Simões da Hora, Lusitana Musica, Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1975, 1403911. LP.

LM.P.85:

O Órgão da Sé Catedral do Porto, Joaquim Simões da Hora, Lusitana Musica, Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1985, HMV 7497301. LP.

LM.O.81:

O Órgão de Santa Maria de Óbidos, Joaquim Simões da Hora, Lusitana Musica, Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1981, 11 CO 75-40566. LP.

Music for Christmas: A concert of festive music from around Europe, Vários Artistas (Joaquim Simões da Hora, faixa 12), BBC Music Magazine, vol. IV, n.º 4, BBC Music, 1994. W 154163. CD.

Órgãos Históricos Portugueses, Obras para órgão do séc. XVI ao séc. XVIII: Faro & Óbidos, Joaquim Simões da Hora e Isabel Ferrão, Lusitana Música (Volume III), EMI Classics, 1994. AAD 7243 5 55312 2 3. CD.

Órgãos Históricos Portugueses, Obras para órgão dos séculos XVI e XVII: Évora & Porto, Joaquim Simões da Hora, Lusitana Música (Volume I), EMI Classics, 1994. AAD 777 7 547 55 2 4. CD.

Joaquim Simões da Hora na Produção Discográfica e Supervisão Artística

A. Motta: Quartetos, Quarteto Capela (Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1995, MOV 3-11038. CD.

A. Vivaldi: 4 Estações, *W. Mozart: Sinfonía n.º 40 K. 550*, Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Violino: Dimitar Dimitrov, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11007. CD.

A Música no Tempo de Camões, Segréis de Lisboa (Direcção: Manuel Morais, Direcção de Produção e Órgão: Joaquim Simões da Hora), EMI/A Voz do Dono, 1979, 8E 17140511/12. LP.

Beethoven: Concertos para piano n.º 1 e 3, Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Piano: Adriano Jordão, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11002. CD.

Beethoven: Sinfonía n.º 2 em Ré Maior, *J. Haydn: Sinfonías n.º 2 e 94*, Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11008. CD.

Beethoven: Sinfonías n.º 7 e 97, Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11011. CD.

Beethoven: Sinfonía N.º 6 em Fá maior opus 68 "Pastoral"; Coriolan (Abertura), Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1991, MOV 3-11015. CD.

Beethoven: Sinfonía n.º 8 em Fá Maior, J. Haydn: Sinfonía n.º 101, Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1992, MOV 3-11018. CD.

Beethoven: Sinfonías 3 e 4, Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1992, MOV 3-11025. CD.

C. Seixas: Harpsichord Sonatas – Sonatas para Cravo n.ºs 9, 15, 1, 14, 22, 24, 19, 25, 6, 13, José Luís Uriol (Assistência Musical: Joaquim Simões da Hora), PortugalSom, 1988, CD 870014/PS. CD.

C. Seixas: Missa, Dixit Dominus, Tantum Ergo, Sonatas, Coro de Câmara de Lisboa e Norwegian Baroque Orchestra (Direcção e Órgão: Ketil Haugsand, Assistência Musical: Joaquim Simões da Hora), Virgin Veritas, 1994, VC 5 451152. CD.

Concertos de Natal, Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1992, MOV 3-11024. CD.

F. Lopes Graça: Onze Encomendações das almas, Doze Cantos de Romaria, Coral de Letras da Universidade do Porto (Assistência Musical: Joaquim Simões da Hora), PortugalSom, 1991, CD 870041/PS. CD.

F. Lopes Graça: Obras para Orquestra, Orquestra Sinfónica Nacional Húngara (Direcção: Tamás Pal, Produção e Supervisão Artística: Joaquim Simões da Hora), EMI-Valentim de Carvalho, 1974, 1994 (2.ª ed.), EMI: 7243 5 55353 2 0. LP e CD (2.ª ed.).

F. Lopes Graça: Obras para Piano, Sonata n.º 5 Opus 204, Over the years and hours Opus 212, Olga Prats (Assistência Musical: Joaquim Simões da Hora), Strauss, 1994, SP 4034. CD.

F. Lopes Graça: Obras para Piano, Sonata n.º 5 Opus 204, Over the years and hours Opus 212, Olga Prats (Produção Musical: Joaquim Simões da Hora), Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1976, LP.

F. Lopes Graça: Obras para Piano, Obras para Violoncelo e Piano, Olga Prats, Clélia Vital e Adriano Jordão (Produção Musical: Joaquim Simões da Hora), EMI – Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1974 (LP), 1994, 390.GRA.04161, CD.

F. Mendelssohn: Sinfonías n.º 1 e 3, Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1992, MOV 3-11029. CD.

F. Mendelssohn: Sinfonía n.º 4 “Italiana”, F. Schubert: Sinfonía n.º 4 “Trágica”, Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1992, MOV 3-11017. CD.

F. Schubert: Sinfonías n.º 3 em Ré Maior e n.º 6 em Dó Maior, Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11004. CD.

Frédéric Chopin: Sonatas para Piano, Sequeira Costa (Direcção de Produção: Joaquim Simões da Hora), Valentim de Carvalho/EMI, 1978, SE 073 40484. LP.

Frederico de Freitas: Sonata para violino e violoncelo & Sonata para piano e violino, Vasco Barbosa, Grazi Barbosa e Maria José Falcão (Supervisão Musical: Joaquim Simões da Hora), Strauss, 1995, SP 4061. CD.

Fundo Musical da Misericórdia de Lisboa: canto gregoriano: cantochão figurado, Coro Laus Deo, Coro Cantus Firmos (Direcção: Idalete Giga & Jorge Matta, Órgão: João Vaz, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1993, MOV 3-11030. CD.

G. Bizet: Sinfonía em Dó Maior, F. Schubert: Sinfonía n.º 5, Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1992, MOV 3-11028. CD.

G. Sanz: Instrucción de música sobre la guitarra española, Jorge Fresno: Guitarra Barroca (Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1992, MOV 3-11022/23. CD.

J. Haydn: Sinfonías 103 e 104, Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11009. CD.

J. Haydn: Sinfonías n.º 88, 92 e 99, Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1992, MOV 3-11027. CD.

J. Quantz: Concerto para flauta e orquestra em Sol M. Weber: Concerto n.º 2 em Mi bemol maior para clarinete e orquestra. D. Milhaud: Suite para sax "Scaramouche", Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1993, MOV 3-11031. CD.

João Domingos Bomtempo: Sinfonías n.º 1 e 2, J. Arriaga: Sinfonía em Ré Maior, Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1996, MOV 3-11039. CD.

João Domingos Bomtempo: Sonata em Sol Maior e Sonata em Mi Bemol Maior para Piano (Lusitana Musica), Arno Leicht (Direcção de Produção: Joaquim Simões da Hora), Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1982, 11 CO 75 – 40565. LP.

La Portingaloise: Música do tempo dos descobrimentos, Segréis de Lisboa e Coro de Câmara de Lisboa (Direcção: Manuel Morais, Produção: Joaquim Simões da Hora), MoviePlay Portuguesa, 1994, MOV 3-11035. CD

Luís Freitas Branco: 10 Prelúdios para Piano, Nella Massa e Alias Arizcuren (Direcção de Produção: Joaquim Simões da Hora), Decca – Valentim de Carvalho, 1974, SLPDX – 537. LP

M. Ravel: Dois Concertos para Piano e Orquestra, Orquestra Sinfónica do MIT (Direcção: David Epstein, Piano: Adriano Jordão, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1991, MOV 3-11014. CD.

Música de Salão do Tempo de D. Maria I: modinhas, cançonetas e instrumentais, Segréis de Lisboa (Direcção: Manuel Morais, Produção: Joaquim Simões da Hora), MoviePlay Portuguesa, 1994, MOV 3-11034. CD

Música de Tecla do Século XVIII (Lusitana Musica), Cremilde Rosado Fernandes (pianoforte), (Direcção de Produção: Joaquim Simões da Hora), Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1975, 8E 065 40377. LP.

Música Maneirista Portuguesa: Cancioneiro Musical de Belém, Segréis de Lisboa (Direcção: Manuel Morais, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1988, MOV 3-11001. CD.

Música Ibérica da Idade Média e do Renascimento, Segréis de Lisboa (Direcção: Manuel Morais, Produção: Joaquim Simões da Hora), Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1974, V.D.D. 8E 073 40337. LP.

Música para Cravo Portuguesa do Século XVIII (Lusitana Musica), Cremilde Rosado Fernandes (Direcção de Produção: Joaquim Simões da Hora), Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1978, 11 CO 75 – 40482, LP.

Música Portuguesa: Século XVIII-XX, Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11006. CD.

W. Mozart: 2 Sinfonías Concertantes, Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11003. CD.

W. Mozart: Sinfonías 35 e 41, Leal Moreira: Sinfonía (Abertura), Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11005. CD.

W. Mozart: Sinfonías 39 e 34, Aberturas (Don Giovanni & Impresario), Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11010. CD.

W. Mozart: Eine kleine nachtmusik; Concerto para clarinete K.622; Aberturas: Bodas de Figaro, cosí fan tutte, Danças alemãs, Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11012. CD.

W. Mozart: Divertimenti K. 136, 137 e 138, Sinfonía n.º 31 Kv. 297, Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1991, MOV 3-11016. CD.

S. Prokofiev: Pedro e o Lobo, Sinfonía Clássica, Nova Filarmonia Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11013. CD.

Discografia Organística

António Carreira, Tentos e Fantasias. João Vaz, Portugaler, 2002, DDD 2004-2 SPA. CD.

Batalha: Iberian Organ Music. Ton Koopman, Challenge Records, 2009, CHL 72320. CD.

Música no Mosteiro dos Jerónimos, João Vaz & Rui Paiva (Direcção Artística: Joaquim Simões da Hora), Phillips, 1992, 438393-2. CD.

Música para Órgão no Palácio de Cristal, Antoine Sibertin-Blanc (Supervisão Artística: Joaquim Simões da Hora), Phillips, 1994, 7 243 5 553 12 2 3, CD.

Música Vocal e Música de Órgão dos séculos XVI, XVII e XVIII (Lusitana Musica), Os Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa, G. Doderer (órgão) (Direcção de Produção: Joaquim Simões da Hora), Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1976, 8E 065 40427. LP.

O Órgão da Sé Catedral de Faro (Lusitana Musica), Isabel Ferrão (Direcção de Produção: Joaquim Simões da Hora), Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1975, 8E 065 40390. LP.

Órgãos Históricos de Portugal (Portugaliae Monumenta Organica): Os Órgãos da Sé de Braga, G. Doderer, Polygram/Phillips, 1992, 438 299-2. CD.

Órgãos Históricos de Portugal (Portugaliae Monumenta Organica), João Vaz & Rui Paiva (Direcção Artística: Joaquim Simões da Hora), Polygram/Phillips, 1992, 512 411-2 e 512 412-2. 2CDs.

Orgellandschaft Portugal: Lusitanische Orgelmusik (spielt na Orgel in Arouca, Braga, Coimbra, Évora, Faro und Porto). Irmtraud Kruger, DG Musikproduktion Dabringhaus und Grimm Digital Recording, 1991, MD+G O 3371/72. CD.

Os mais belos órgãos de Portugal, António Duarte, João Vaz e Rui Paiva (Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1996, MOV-3-11045. CD.

Os Órgãos da Sé Catedral de Braga, Gerhard Doderer, Numérica, 1994, NUM 1028. CD.

P. Bruna: Obra para Órgão, J. L. Uriol (Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1992, MOV 3-110019/20/21. 3 CD.

Sonatas para Órgão – Carlos Seixas (Lusitana Musica), G. Doderer, Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1980, 11 CO 75-40567. LP.

Tientos y Glosas en Iberia, Jesus Martín Moro (órgão) & Ensemble Gilles Binchois (Dir. Dominique Vellard), Temperaments, 1998, TEM 316014. CD.

Outros

Ostinato, Hesperion XXI (Dir. Jordi Savall), Alia Vox, 2002, B00005QST4. CD.

APÊNDICE

Questionários

QI. QUESTIONÁRIO A ALFREDO TEIXEIRA (11/8/2010)**O PEDAGOGO****1. Em que período temporal foi aluno de Joaquim Simões da Hora?**

De 1989 até à sua morte.

2. Quais os compositores aconselhados por Joaquim Simões da Hora para estudos?

Estudei com Joaquim Simões da Hora com o currículo do curso complementar de órgão, facto que obrigou a estudar um conjunto de obras e compositores que estavam definidos curricularmente. No entanto, sempre que havia abertura para isso, Joaquim Simões da Hora privilegiava o barroco ibérico e francês (aí, particular destaque para Couperin). Menos interessado na literatura organística mais recente, recordo o seu interesse por obras de Langlais, que eu próprio interpretei. Na altura, eu trabalhava composição com Jorge Peixinho, circunstância que me despertou para o conhecimento de muitos compositores e obras do séc. XX. Apesar de, enquanto intérprete, não apostar na música do século XX, recordo conversas muito interessantes sobre a obra de Ligetti para órgão.

3. Foram aconselhados diferentes compositores na pedagogia entre início e no fim dos estudos?

Não houve uma significativa diferença entre os compositores trabalhados ao longo do percurso, a não ser as diferenças que decorreram do aumento das capacidades técnicas de interpretação.

4. Qual a bibliografia e fontes teóricas aconselhadas por Joaquim Simões da Hora?

Não tenho já na memória (ou anotadas) referências bibliográficas. Sei que conversámos sobre alguns tratados históricos. Tenho presente a abordagem de alguma iconografia que permitia a reconstrução de alguns aspectos das interpretações históricas.

5. Qual a discografia aconselhada por Joaquim Simões da Hora?

Na fase em que estudei, Joaquim Simões da Hora mostrava uma particular atenção à discografia de Koopman.

6. Quais os aspectos interpretativos em que mais incidia na pedagogia?

A descoberta da sintaxe rítmica própria de cada obra, com um trabalho rigoroso sobre a articulação e a ornamentação

7. No caso de ter tido aulas com outros professores de órgão, quais considera serem os aspectos que mais diferenciavam Joaquim Simões da Hora como pedagogo?

Só conheci um outro professor, Rui Paiva, com muito em comum com Joaquim Simões da Hora.

O INTÉRPRETE

8. Quais os elementos do estilo interpretativo que mais salienta nas interpretações de Joaquim Simões da Hora?

A inteligência da organização rítmica e a capacidade de ornamentação e improvisação.

9. Dos conteúdos teóricos aconselhados por Joaquim Simões da Hora, encontra elementos dos mesmos nas interpretações deste?

O seu ensino estava muito colado à sua própria prática interpretativa.

10. Quais considera terem sido, das que tocava, as obras mais importantes para Joaquim Simões da Hora?

A sua interpretação do género «Batalha» era e é uma referência incontornável.

11. Em que aspectos da sua vida acredita Joaquim Simões da Hora ter tido uma influencia preponderante?

Joaquim Simões da Hora foi decisivo no desenvolvimento do meu interesse pela informação que permite a reconstituição histórica das interpretações

Q2. QUESTIONÁRIO A ANA PAULA MENDES (10/2/2010)**1. Quais os compositores aconselhados por Joaquim Simões da Hora para estudos?**

No 1.º ano foi aconselhado o método de “Kaller”, apenas como forma de trabalhar pequenas peças e como iniciação ao trabalho na pedaleira. (Penso que foi só nesse momento da aprendizagem).

2. Foram aconselhados diferentes compositores na pedagogia entre início e no fim dos estudos?

Não houve uma grande disparidade. Trabalhou-se J.S Bach desde o início do curso até ao último ano, assim como D. Buxtehude. A música do barroco francês como Couperin, Grigny, Pierre du Mâge, entre outros. A música italiana de Gabrieli e de Frescobaldi e a música Ibérica que mereceu sempre uma abordagem muito especial.

3. Qual a bibliografia aconselhada por Joaquim Simões da Hora?

“Essay on the true art of playing Keyboard instruments” – Karl Philipp Emanuel

Bach

“Discurso dos sons” – Nikolaus Harnoncourt

Bibliografia dispersa sobre a Música Ibérica – Anuário musical, artigos de M. S.

Kastner,

A ornamentação na música Ibérica – Maria Ester Sala

Artigos de Louis Jambou sobre a evolução do órgão Ibérico

Prefácio do livro de Correia de Araújo – Santiago Kastner

Prefácios dos compositores abordados

4. Quais os aspectos interpretativos em que mais incidia na pedagogia?

A ornamentação, a dinâmica, a importância da escolha de dedilhações em função da interpretação.

5. O método de divisão por secções: Porque? Utilizam o mesmo método os alunos?

Seccionar uma obra em função das determinadas progressões harmónicas, de dificuldades de dedilhação ou outras, é um método de trabalho indispensável como forma de ultrapassar dificuldades e conduzir a uma compreensão adequada da obra em estudo.

6. Existiu algum modelo de elementos gráficos de anotação que Joaquim Simões da Hora tenha exposto nas aulas e que utilize ainda hoje?

Sim, particularmente algumas anotações de ornamentação e alguns grafismos para chamadas de atenção.

7. Quais os aspectos mais importantes das aulas com Joaquim Simões da Hora e que mais influenciaram a sua estética interpretativa?

Os aspectos relacionados com a articulação e as suas concepções em geral. Foi também fundamental a oportunidade constante de poder observar Joaquim Simões da Hora a estudar ou a apresentar uma obra na aula.

8. No caso de ter tido aulas com outros professores de órgão, quais considera serem os aspectos que mais diferenciavam Joaquim Simões da Hora como pedagogo?

A sua capacidade de dizer exactamente o que pretendia, quer ao nível da articulação, da ornamentação ou da concepção e sem dúvida a sua relação com o instrumento.

O PEDAGOGO

9. As cópias dos excertos dos artigos de Kastner publicados no Anuário Musical em 1976 que me forneceu anteriormente são cópias do exemplar que Joaquim Simões da Hora possuía?

Não estou segura. Penso que sim, mas não me recordo, pois recebi de Joaquim Simões da Hora essa mesma cópia.

10. Os apontamentos que se encontram nesses excertos (texto sublinhado) foram aconselhados por Joaquim Simões da Hora ou feitos pela Ana Paula Mendes por iniciativa própria?

São apontamentos de Joaquim Simões da Hora.

11. Qual a preponderância dada a esses artigos do Anuário Musical por Joaquim Simões da Hora nas aulas?

Referia-se a essas indicações sempre que necessário e a propósito da compreensão de uma passagem, mas aconselhava-nos sobretudo a reflectir sobre essas indicações de forma a aplicá-las naturalmente.

12. As cópias que anteriormente me havia fornecido, onde estão expostos alguns exemplos de ornamentação (intituladas de “Ornamentação na Música Ibérica”), nomeadamente Redobles e Quiebros de Tomás de Santa Maria e Correa de Araúxo:

– **Foram exemplos dados por Joaquim Simões da Hora nas aulas?**

Sim, penso que numa das semanas de Música Ibérica.

- 13. As metodologias de Joaquim Simões da Hora como pedagogo foram relevantes para o seu desenvolvimento como aluna da classe de órgão? E alargaram-se a outras vertentes musicais?**

Sim, sem dúvida. Metodologias como o nome indica são um método de trabalho e a sua sistematização leva a uma forma de fazer e de pensar.

O INTÉRPRETE

- 14. Quais os elementos do estilo interpretativo que mais salienta nas interpretações de Joaquim Simões da Hora?**

A sua capacidade de articulação em função de cada instrumento e da acústica de cada espaço. Também a sua noção de dinâmica.

- 15. Dos conteúdos teóricos aconselhados por Joaquim Simões da Hora, encontra elementos dos mesmos nas interpretações deste?**

Sim.

- 16. Quais considera terem sido, das que tocava, as obras mais importantes para Joaquim Simões da Hora?**

Não consigo responder. Joaquim Simões da Hora tinha um gosto muito requintado na selecção das obras que interpretava assim como nas que sugeria aos seus alunos e punha a mesma energia em toda a música que interpretava.

- 17. Em que aspectos da sua vida acredita Joaquim Simões da Hora ter tido uma influência preponderante?**

A suas concepções musicais foram determinantes. Também os seus aspectos humanos de “ser de excepção”, me influenciaram enquanto pessoa e enquanto professora ou intérprete.

Q3. QUESTIONÁRIO A ANTÓNIO DUARTE (31/7/2010)**1. Dentro da actividade que teve com o professor Joaquim Simões da Hora, quais considera terem sido as influências mais marcantes que teve por parte de Joaquim Simões da Hora?**

Creio que posso destacar dois tipos de influências marcantes que recebi da parte de Joaquim Simões da Hora, e gostava de salientar que, quando falo em influências marcantes, quero dizer influências muito profundas, que me acompanham todos os dias, quer na minha vida profissional, quer na minha vida pessoal.

O primeiro tipo de influência que recebi, era eu estudante de órgão e o Joaquim Simões da Hora iniciava a sua carreira de organista, foi o posicionamento face à música antiga ibérica e ao património de instrumentos históricos existente em Portugal.

Tal como o Joaquim Simões da Hora, estudei órgão com o Prof. Antoine Sibertin-Blanc que, para além das suas capacidades artísticas pessoais, trazia de França uma excelente formação enquanto organista, mas não integrava, à partida, a nossa tradição ibérica.

O Joaquim Simões da Hora soube colocar a música e os órgãos portugueses no adequado patamar de mérito artístico, e trouxe para o centro das atenções a riqueza desse património e a necessidade de o estudar e executar de forma apropriada.

Esta sua posição serviu-me de modelo e ajudou-me a reflectir sobre o que é ser organista português e o que é ser organista em Portugal, aumentou o meu interesse pelos órgãos portugueses e pelo estudo da música ibérica, contribuiu para tomar a decisão de pedir uma bolsa de estudos para aprofundar os meus conhecimentos nesta área. A discografia que deixou é, ainda hoje, uma referência privilegiada para mim.

O segundo tipo de influência tem origem na personalidade de Joaquim Simões da Hora. O seu humanismo, o seu bom senso, e a capacidade de reconhecer o mérito alheio fez com que ultrapassássemos barreiras e estabelecéssemos uma relação de franca amizade e apreciação mútua. Joaquim Simões da Hora tinha uma grande capacidade e uma grande abertura de relacionamento, e tinha uma verdadeira estima e respeito pelos colegas organistas, facto que fez dele um centro natural e um ponto de confluência da vida organística e dos próprios organistas. Soube, como ninguém, ser o centro e o elo de ligação entre todos nós, lançou projectos que nos envolveram a todos e que viraram todas as atenções para o mundo do órgão e a riqueza deste nosso património.

2. Qual a preponderância do contacto com Joaquim Simões da Hora para o seu estilo interpretativo? Foi muito influente? Se sim, em que aspectos teve maior influencia?

As primeiras gravações discográficas de Joaquim Simões da Hora tiveram uma enorme influência na abordagem que então eu começava a fazer da música antiga portuguesa e espanhola. As suas primeiras gravações, realizadas em Évora, Óbidos, Porto, deram à música portuguesa de órgão uma nova projecção e a sua audição passou a ser uma referência para todos os jovens organistas e estudantes de órgão.

Pela primeira vez podíamos escutar a música de Carreira ou de Coelho tocada em instrumentos históricos, com uma abordagem adequada e viva.

Esta primeira fase de Joaquim Simões da Hora constituiu e constitui, ainda hoje, uma referência para mim, ajudando-me a encontrar o meu próprio caminho: o *touché* enquanto arte pessoal de abordagem do teclado, a forma viva de execução, a sonoridade ou sonoridades escolhidas para cada peça, a ornamentação e a forma de realizar e executar a glosa são os aspectos que mais salientaria em termos da sua influência.

3. Quais os aspectos que realça no estilo interpretativo de Joaquim Simões da Hora?

Creio que se podem considerar duas fases bastante distintas no estilo interpretativo de Joaquim Simões da Hora.

Uma primeira fase, visível nas suas primeiras gravações, e a que já fiz referência na pergunta anterior.

Acho que as interpretações desta altura possuem uma enorme autenticidade e coerência musical. São interpretações muito sóbrias e vivas que possuem, permitam-me dizer deste modo, a frescura da juventude e da descoberta. Há um cuidado na abordagem do teclado, um bonito fraseado, um doseamento da ornamentação e da glosa, uma escolha de tempos adequados às obras e aos instrumentos. O som dos instrumentos é rico e respira na música de Joaquim Simões da Hora.

Uma segunda fase que vai surgindo a pouco e pouco nos seus concertos e que fica registada nas suas últimas gravações discográficas (Batalhas e Meios Registos e na sua última gravação em São Vicente) constitui uma fase que me parece, de certa forma, experimental, e que difere da primeira sobretudo pela exuberância, traduzida numa escolha de tempos mais rápidos, ornamentação mais frequente e com figurações mais rápidas, registações muito brilhantes, grande dinâmica rítmica e de tempos.

Quando atribuo a esta fase um certo carácter experimental pretendo dizer que me parece que ela não atingiu um completo amadurecimento. Ouvindo o CD “Batalhas e Meios Registos” notam-se já as características que referi acima, no entanto, ouvindo a gravação efectuada em São Vicente, estas são ainda muitíssimo mais visíveis e marcantes. É tendo este facto presente que me parece que estava a haver uma enorme evolução cujo fim, infelizmente, não podemos conhecer. Joaquim Simões da Hora estava a percorrer um caminho que foi interrompido.

4. Considera que Joaquim Simões da Hora teve uma função preponderante para a mudança de paradigma no ensino de órgão no Conservatório Nacional? Se sim, quais os aspectos que mais destaca?

Penso que sim. Eu diria mesmo que Joaquim Simões da Hora criou a escola de órgão do Conservatório Nacional.

Como é do conhecimento de todos houve uma enorme dificuldade em criar uma escola de órgão em Lisboa. Em vários momentos se fez tentativas no Conservatório mas sempre sem qualquer sucesso ou continuidade.

A escola de órgão surge com Antoine Sibertin-Blanc no Centro de Estudos Gregorianos e é este professor que consegue realizar um trabalho sólido e continuado em Lisboa que acabará por dar frutos e do qual surgirão diversos organistas.

A criação de uma classe de órgão no Conservatório só se afirma com a entrada de Joaquim Simões da Hora como professor. Isto resulta do facto de Joaquim Simões da Hora ter uma boa formação como organista e realizar um trabalho contínuo como professor ao longo de muitos anos. De salientar que Joaquim Simões da Hora, além de criar uma classe de órgão estável e duradoura, que continua para além da sua morte, cria uma classe de órgão moderna que se torna uma referência no estudo da música antiga e, em particular, da música ibérica.

A escola de Joaquim Simões da Hora torna-se o pólo de referência na música antiga e na música antiga ibérica.

5. Teve oportunidade de assistir, como colega, a aulas de Joaquim Simões da Hora no Conservatório Nacional? Se sim, o que realça desses momentos?

Não assisti a aulas de Joaquim Simões da Hora. Apesar de ser colega no Conservatório a nossa relação situou-se mais a nível pessoal e entre colegas organistas.

6. Quais os elementos metodológicos ou práticos que mais destaca do ensino de Joaquim Simões da Hora?

Como disse, não assisti a aulas dadas pelo Joaquim Simões da Hora, no entanto, era visível que criava uma relação muito especial com os seus alunos e sabia transmitir-lhes uma enorme paixão pela música antiga e por uma abordagem correcta desta música.

Joaquim Simões da Hora procurava dar aos alunos excelentes modelos de interpretação.

7. Encontra alguma característica da pedagogia de Joaquim Simões da Hora que o tenha influenciado a si como pedagogo e que ainda hoje também utilize? Se sim, qual (ou quais)?

A influência que recebi reside precisamente no criar de uma relação especial com os alunos, alicerçada no gosto comum pela música e pela procura contínua da beleza do discurso musical.

Mantenho a prática da música antiga como o grande centro de uma boa escola de órgão e continuo o trabalho desenvolvido em torno da música ibérica.

O estudo da música antiga confere uma excelente base formativa ao organista, em todos os domínios, e constitui a melhor abordagem técnica que se pode fazer no órgão.

Q4. QUESTIONÁRIO A DINARTE MACHADO (2/9/2010)**O DIVULGADOR****1. Do trabalho que exerceu com Joaquim Simões da Hora, quais os aspectos que mais destaca?**

Com o Professor Joaquim Simões da Hora, desenvolvemos um trabalho acima de tudo do conhecimento geral dos órgãos em Portugal e da necessidade imperiosa de destacar os órgãos portugueses do contexto generalizado designado Ibérico.

Para tal, além de várias reuniões, normalmente excelentes jantares, deram origem inclusivamente à realização do único Congresso Internacional sobre órgãos históricos em Portugal, realizado em 1994 em Mafra, cujo objectivo era não só chamar a atenção para aquele conjunto único no Mundo de tão grande importância, como da forma possível de demonstrar as diferenças implícitas nos órgãos de construção portuguesa da última metade do Século XVIII, onde este conjunto faz parte.

Do muito que se falou, que se discutiu até, acho que de uma forma geral esta foi a parte mais importante. Até porque foi através deste Congresso que ele consegue apresentar-me e assim criando condições para eu vir dos Açores realizar trabalhos no Continente, uma vez conhecendo os meus trabalhos que decorriam nos Açores.

2. Quais as mais frequentes preocupações de Joaquim Simões da Hora no domínio da preparação do instrumento para concerto?

As frequentes preocupações na preparação dos instrumentos de Joaquim Simões da Hora eram aliás as mesmas que hoje em dia são objecto dessa mesma preocupação, essencialmente que o instrumento se apresente nas condições mínimas para a realização do recital. Todavia à que acrescentar a esta questão algo que se diferencia dos dias de hoje. No seu tempo, não havia o número de instrumentos restaurados e construídos que há hoje, nomeadamente na área de Lisboa, assim como também ao nível de intervenção de restauro em termos da sua complementaridade e conservação não havia muitas opções para que ele pudesse fazer opções pelo organeiro a ou b. Tudo decorria no âmbito do possível, tendo ele essa consciência, pelo menos a partir do restauro do órgão histórico de São Vicente de Fora em Lisboa.

3. Acerca do conhecimento que Joaquim Simões da Hora tinha do funcionamento do instrumento, considera que esse conhecimento foi fundamental para o trabalho de ambos (o seu e o de Joaquim Simões da Hora)?

A referência relativamente ao órgão português, eram mais os aspectos reais, por mim “descobertos” e a ele apresentados fazendo a partir dali outras compa-

rações. Aí ele tinha um papel chave, uma vez que era uma pessoa aberta comigo, de forma a aos poucos fundamentar a existência daquele tipo de instrumento construído com características que o distingue dos órgãos espanhóis por exemplo. As referências Ibéricas para Joaquim Simões da Hora eram fundamentais, algo que ele acreditava e por esse facto foi relativamente fácil dialogarmos nesse sentido. Ele de facto conhecia os aspectos técnicos dos instrumentos através do que experimentava a partir do teclado (consola), ou seja, eram conhecimentos mais fundamentados na audição do que no conhecimento profundo do instrumento, isto claro do ponto de vista técnico. Mas tal era a ânsia de saber que se manifestava sempre e variadas vezes com um interesse profundo. Lembro as muitas vezes que me telefonava para os Açores, para falarmos de aspectos técnicos dos órgãos e que quase sempre terminava com a seguinte frase proferida por ele: (tens de cá vir porque não entendi bem) claro pessoalmente era diferente e inclusivamente fomos junto dos instrumentos para no local verificarmos aspectos reais dos instrumentos, assim como em muitos casos aspectos mais ou menos criticáveis relativos ao restauro. Mas assim mesmo parece-me que mutuamente aprendemos muitas coisas, muitas mais eu, porque na ligação à execução ele era magnífico.

4. Quais os aspectos que realça no trabalho de Joaquim Simões da Hora na divulgação do património organístico nacional?

Joaquim Simões da Hora, quando ia dar um recital ao estrangeiro, quase sempre convidado pelo seu grande AMIGO José Louis Gonzalez Uriol, transmitia aquilo exactamente que quem o ouvia queria. Algo do seu próprio País, algo da sua própria intenção musical. Joaquim Simões da Hora era um autêntico ARTISTA, tocava como sentia e não como lhe ensinaram. Tocava para chegar ao fim e poder falar ou não do que acabara de realizar. Muitos recitais que eu ia com ele, eu gostava, e sempre gostei até hoje, de comentar o concerto em si. Por vezes ele achava graça e dava trela, outras, desviava o tema de tal forma que acabávamos falando de um indivíduo qualquer que na maioria dos casos eu não conhecia, ou no restaurante X. O que queria isto dizer: Só muito mais tarde o entendi. Joaquim Simões da Hora tocava como sentia. Quando sentia que lhe tinha tocado aspectos da sua interpretação e o instrumento correspondia, estava bem, de contrário ponha dúvidas em si próprio e não admitia que lhe comentassem. Era assim, de uma forma se calhar forte, mas sincera e de um fundo artístico incomparável. Assim o património organístico português era mais representado, quer pela execução do artista, quer pelas obras que sempre faziam parte do seu repertório, muitas vezes as mesmas peças faziam parte do seu programa durante dois ou mais anos, mas ele não se fartava de divulgar da melhor forma a música antiga portuguesa, espanhola e italiana. Foi na maior parte dos casos um autêntico embaixador cultural, que infelizmente não teve o tempo suficiente de deixar um maior legado.

O INTÉRPRETE

5. Quais os elementos do estilo interpretativo que mais salienta nas interpretações de Joaquim Simões da Hora?

Joaquim Simões da Hora, tal como atrás disse, interpretava como sentia e isso era perceptível nele. A forma como tocava deixando a música fluir o quanto baste. Era uma “técnica” que eu pessoalmente lhe chamo de algo de tal forma automática que só dele saía no formato coincidente com o seu sentimento. Não é fácil explicar aspectos que estão directamente ligados à pessoa como ser. A Arte tem esta componente, se não a tiver não é Arte, é simplesmente o seguimento das referências do seu formador ou influências directas que lhe dão maior segurança. Arte é a forma auto-didacta de expor o sentimento. Cumprindo regras, com certeza, mas essas são relativas na interpretação musical, desde que se seja Músico.

6. Em que aspectos da sua vida acredita Joaquim Simões da Hora ter tido uma influencia preponderante?

Joaquim Simões da Hora influenciou-me especialmente na minha forma de ouvir, e assim na minha forma de harmonizar. Na minha forma de ser pessoa e assim na minha forma de estar muitas vezes contestada. Na minha forma de expor o que acredito e no que me devo dedicar. Foi de facto alguém que mesmo com idade superior à minha tínhamos muitos momentos de grande graça, ao mesmo tempo de grande respeito, respeito esse que mantenho e continuarei a manter recordando o meu saudoso Amigo Joaquim Simões da Hora.

Q5. QUESTIONÁRIO A JOÃO VAZ (5/9/2010)

- 1. Dentro da actividade que teve com o professor Joaquim Simões da Hora, quais considera terem sido as influências mais marcantes que teve por parte de Joaquim Simões da Hora?**
- 2. Qual a preponderância do contacto com Joaquim Simões da Hora para o seu estilo interpretativo? Foi muito influente? Se sim, em que aspectos teve maior influencia?**

1+2. Joaquim Simões da Hora fez-me despertar para o mundo da chamada Música Antiga. Grande parte dos conceitos básicos de interpretação histórica (recurso às fontes originais, conhecimento dos instrumentos e dos tratados da época, etc.) foram-me transmitidos pela primeira vez por ele. Como nunca fui aluno dele (a não ser pontualmente), a influência de Joaquim Simões da Hora na minha forma de tocar não foi tanto uma acção directa como um incentivo para a busca de novos conhecimentos.

- 3. Apesar de não ter tido aulas como aluno da classe de órgão com Joaquim Simões da Hora, houve algum tipo de conhecimento didáctico extraído da vossa relação?**

O único contacto que tive com Joaquim Simões da Hora como aluno foi em três edições das Semanas de Música Antiga Ibérica (1985, 1986 e 1987). Nos anos seguintes, apesar de nunca ter sido seu aluno, tínhamos um contacto bastante frequente, tanto a nível profissional (em gravações ou na organização de concertos) como a nível pessoal (em encontros informais). Foi neste contexto que surgiram a maioria das nossas discussões sobre a interpretação da música de tecla ou sobre a salvaguarda do património organístico português.

- 4. Quais os aspectos que realça no estilo interpretativo de Joaquim Simões da Hora?**

Joaquim Simões da Hora aliava um conhecimento da prática interpretativa histórica a uma espontaneidade e um cunho pessoal a que certamente não era alheio o seu contacto com a música ligeira. Convém salientar que, em Joaquim Simões da Hora, a fase de estudo «regular» do órgão ocorreu já numa fase adulta, ficando a sua personalidade musical indelevelmente marcada por experiências anteriores.

- 5. A nível do conteúdo teórico. Quais os elementos que Joaquim Simões da Hora mais aconselhava e utilizava como base para o estudo interpretativo?**

Nos anos oitenta não existiam (ou não circulavam ainda em Portugal) muitas obras modernas de referência sobre a interpretação histórica de música de tecla. Joaquim Simões da Hora referia-se frequentemente aos tratados espanhóis

dos séculos XVI e XVII (Juan Bermudo, Tomás de Santa Maria, Francisco Correa de Araújo) ou, por exemplo, ao tratado de Carl Philipp Emanuel Bach. Vi-o também, várias vezes, recorrer ao estudo *Organ Technique: An Historical Approach* de Sandra Soderhind.

6. Ao analisar as gravações registadas em CD e LP de Joaquim Simões da Hora verifico que existe uma evolução a nível de uma maior utilização de ornamentação, articulação menos marcada e contrastes dinâmicos, nomeadamente se compararmos diferentes gravações de uma mesma obra.

– Quais acha serem as razões para esta evolução?

Este é um fenómeno comum no percurso de diversos executantes da geração de Joaquim Simões da Hora. Desde logo, no que diz respeito ao seu contacto com a chamada Música Antiga, há que salientar duas fases: a primeira, fruto do contacto com Macário Santiago Kastner em Lisboa e com Kamiel d'Hooghe em Bruxelas, e a segunda, que resulta do contacto com Ton Koopman e sobretudo Jordi Savall (ouvi-o referir várias vezes que Savall tinha sido mais importante para a sua maneira de tocar do que qualquer dos seus professores de órgão), e com outros músicos estrangeiros e portugueses da sua geração. Para além disto é necessário ter em conta que o tal movimento da Música Antiga se afirmou como uma espécie de reacção ao *status quo* musical da época: a articulação sistemática funcionou como uma espécie de arma contra o *legato* vigente; a ornamentação era cuidadosamente decalcada dos tratados porque havia a preocupação de fazer o que era comprovadamente correcto sob o ponto de vista histórico. No início da década de noventa a investigação tinha trazido muito mais informação. Mas a Música Antiga estava já completamente afirmada no panorama musical europeu permitindo aos intérpretes uma muito maior confiança e flexibilidade.

7. Quais os aspectos que pensa serem mais importantes no legado deixado por Joaquim Simões da Hora?

Indiscutivelmente, o gosto pela defesa do património organístico português, tanto ao nível dos instrumentos como da música. A actividade que actualmente existe em torno dos órgãos históricos seria impensável há dez ou vinte anos atrás. Se ela hoje existe é em grande parte devido à acção de pessoas que de uma forma ou outra contactaram com Joaquim Simões da Hora e que dele absorveram esse interesse.

8. Encontra algum ponto de ligação entre o legado deixado por Joaquim Simões da Hora como intérprete e os alunos que este teve ou mesmo outros organistas com os quais Joaquim Simões da Hora estabeleceu um contacto forte, ao ponto de podermos conjecturar um modelo interpretativo ou mesmo escolástico do qual Joaquim Simões da Hora possa ter sido fruto (com as influências de Kastner, Sibertin-Blanc, Kamiel D'Hooghe, José Luís Uriol, Jordi Savall, Gustav Leonhardt, Ton Koopman, entre outros) e também precursor (como pedagogo)?

Creio ser arriscado imaginar uma espécie de árvore genealógica interpretativa a partir de Joaquim Simões da Hora (ou dos seus mestres). Todos os que com ele contactaram (mesmo os que foram seus alunos, o que não foi o meu caso), sofreram posteriormente múltiplas influências: eu (que tinha estudado anteriormente com Sibertin-Blanc) trabalhei com José Luís González Uriol em Saragoça, o Rui Paiva (aluno de Joaquim Simões da Hora no Conservatório) completou os seus estudos com Montserrat Torrent e José Luís González Uriol, o Pedro Crisóstomo (último aluno de Joaquim Simões da Hora) foi ainda aluno do Rui Paiva antes de ser meu aluno. Talvez a Paula Acácio, por ter feito todo o seu percurso formativo com Joaquim Simões da Hora, seja quem mais características suas retém na forma de tocar. Mas mesmo isto é uma consideração muito subjectiva, porque, para além das nossas formações distintas, há ainda a considerar todas as influências sofridas ao longo da vida profissional.

Q6. QUESTIONÁRIO A MANUEL MORAIS (4/5/2010)**1. Dentro do contexto da Música Antiga Ibérica o que salienta do trabalho de Simões da Hora?**

Dentro do contexto da música antiga ibérica o que mais saliento no trabalho de Joaquim Simões da Hora é a sua criatividade e pujança interpretativa.

Por um lado ele absorveu os ensinamentos do professor Santiago Kastner e conjugou-os com a vivência prática da nova música antiga, sobretudo através dos contactos que ele [Joaquim Simões da Hora] fez com os intérpretes de renome internacional, tais como Ton Koopman, Jordi Savall, René Jacobs, José Luís Uriol, entre outros.

Estes contactos foram resultantes dos cursos que ele organizou em Portugal, SIMA e SMAI, bem como das suas digressões que fez ao estrangeiro enquanto intérprete.

2. Dentro da actividade que teve com o professor Joaquim Simões da Hora, quer enquanto colegas das aulas de Santiago Kastner e posteriormente a nível profissional, quais as influências mais marcantes que teve por parte de Joaquim Simões da Hora?

A influência mais marcante que tive por parte de Joaquim Simões da Hora foi a sua criatividade. Apesar de basear as interpretações em premissas históricas, era capaz de transcender essa informação através de uma prática muito criativa, resultante da sua grande musicalidade, que muitas vezes podia de certa maneira, para os menos avisados, entrar em conflito com a informação historicista.

3. E o contrário? Quais pensa terem sido os factores de maior influência que teve em Joaquim Simões da Hora?

As influências que tive em Joaquim Simões da Hora residem no facto de eu, ao ser mais preocupado com a informação histórica, tentar transmitir-lhe as regras das várias épocas, mas o Joaquim só aceitava aquilo que ele achava pertinente nas obras em que estava a trabalhar nesse momento.

Um exemplo marcante, diz respeito às proporções, por exemplo, nas obras de Correa de Arauxo que muitas vezes a sua prática [de Joaquim Simões da Hora] de executante contrariava cabalmente a informação histórica. De qualquer modo, passado algum tempo, ele retomava o tema discutido e fazia uma síntese criativa entre a informação historicista e a sua grande facilidade de tocador, aproximando-se muitas vezes da “verdade” histórica.

O INTÉRPRETE**4. Quais os aspectos que realça no estilo interpretativo de Joaquim Simões da Hora?**

O Joaquim era um tocador nato.

Por essa razão, ele contornava muitas vezes as dificuldades técnicas através de uma grande musicalidade, sobretudo quando da parte da peça que ele estava a tocar, se lhe deparavam passagens de grande dificuldade as quais contornava de uma forma em que auditivamente essas dificuldades deixavam de se perceber. Daí, devido à sua grande facilidade, ele contornava, à sua maneira, essas dificuldades técnicas, resultando no final um estilo muito particular e único que pode ser facilmente detectável nas suas gravações.

5. Ao abordar as partituras utilizadas, gravações e tratados teóricos utilizados, verifico a utilização de muitos elementos interpretativos presentes nos trabalhos teóricos de Correa de Araújo, Tomás de Santa Maria e posteriormente desenvolvidos nos trabalhos de Santiago Kastner. Este factor permite criar um contexto teórico de base.

– Será este o pressuposto fundamental para a acção interpretativa e pedagógica de Joaquim Simões da Hora?

Não tenho qualquer dúvida que ele absorveu toda a informação destes teóricos ibéricos, mas continuo a sublinhar que a sua interpretação, genericamente falando, se pautava sobretudo por uma síntese entre essas informações e a sua criatividade. Aliás, assisti a concertos onde, num mesmo repertório, ele inventava soluções magistrais que nos surpreendiam.

Aqui podemos sublinhar a sua arte natural de improvisador, extensível a todos os períodos históricos que abordava que, aliás, hoje em dia está provado historicamente que este recurso estava patente e muito diversificado nos intérpretes da época.

Não podemos esquecer que Joaquim Simões da Hora é o resultado de uma tradição organística (desde seu pai até ao final dos seus estudos) onde ele se desenvolveu como músico e intérprete de órgão por excelência.

A nível da pedagogia creio, que os alunos absorviam mais a sua forma de tocar, ficando para segundo plano a parte teórica e histórica, que ele não deixava de fomentar.

Para reforçar, todavia, a sua principal preocupação residia na transmissão do seu particular toque interpretativo.

6. Verifica-se também que esse mesmo contexto teórico e as regras expressas nesses trabalhos são utilizadas por Joaquim Simões da Hora de forma a atingir um ideal sonoro final. Denoto que Joaquim Simões da Hora não se prende ao que está explícito nessas regras, interpretando-as, utilizando-as e manipulando-as, servindo este contexto teórico de base, não constituindo em si uma regra mas antes um conjunto de ferramentas para atingir esse ideal sonoro. Podemos assim conjecturar que terá sido essa a maior preocupação de Joaquim Simões da Hora, constituindo a razão de um todo musical que leva a que todos os elementos (registação, articulação, dinâmica, dedilhação,

ornamentação) confluam para criar uma *Música Viva* que permite destacar as interpretações de Joaquim Simões da Hora?

Ainda que eu não seja um tocador de instrumentos de tecla, o que me foi dado observar quando Joaquim Simões da Hora tocava, era a aplicação de uma informação histórica em prol da peça a interpretar, assimilando nessa peça todos os elementos organísticos como ferramentas para chegar a uma interpretação viva e extremamente criativa.

Não sei se Joaquim Simões da Hora usava todos os elementos históricos que se conhecem, mas quando interpretava, a audição que tínhamos da obra era extremamente rica, sobretudo nas gravações que praticava.

7. Ao analisar as gravações registadas em CD e LP de Joaquim Simões da Hora verifico que existe uma evolução a nível de uma maior utilização de ornamentação, articulação menos marcada e contrastes dinâmicos, nomeadamente se compararmos diferentes gravações de uma mesma obra. Quais acha serem as razões para esta evolução?

Os diferentes registos fonográficos que conhecemos denotam uma evolução muito acentuada, sobretudo ligada a uma liberdade interpretativa muito grande, sem descorar as suas preocupações historicistas. Um dos exemplos que podemos aqui salientar é o caso das Batalhas, onde as diferentes interpretações, tanto ao vivo como gravadas, mostram essa preocupação evolutiva e também muito criativa que são resultado do seu amadurecimento como intérprete do órgão ibérico.

8. Das peças que tocava, quais pensa terem sido as que Joaquim Simões da Hora mais prezava?

Não há dúvida nenhuma que Joaquim Simões da Hora foi o grande recriador da Batalha Ibérica.

Foi neste repertório, penso, que se afirmou internacionalmente, sendo as suas interpretações seguidas e tomadas como base na nova escola dos organistas da música ibérica.

9. Acredita que as suas interpretações e o seu trabalho com os Segréis de Lisboa, terão influenciado Joaquim Simões da Hora no seu trabalho interpretativo? Em que aspectos?

Acho que sim, já que Joaquim Simões da Hora assimilava com uma facilidade inaudita o que os intérpretes de outros instrumentos praticavam.

Ele utilizou muitas vezes cantores, que faziam parte dos Segréis de Lisboa, em concertos de conjunto. Isto é, também, perfeitamente analisável nas peças que foram escritas para canto e instrumento de tecla, mas que os autores nos seus prólogos diziam que podiam ser interpretadas por um instrumento de corda dedilhada. Esta permuta é típica da música antiga em geral praticada por toda a Europa.

10. Tiveram as interpretações de Joaquim Simões da Hora alguma influencia nas suas abordagens interpretativas?

Sim, sobretudo quando tentávamos, num grupo, criar esta liberdade ritmico-interpretativa tão típica da prática organística do Joaquim. Infelizmente, nem sempre todos os intérpretes tinham essa facilidade, nem muitas vezes estavam interessados em a seguir.

O PEDAGOGO

11. Durante as Semanas de Música Antiga realizadas em Portugal, quais os momentos que destaca nas aulas e apresentações do Joaquim?

Basicamente estas Semanas de Música Antiga eram cursos de Verão, dedicados ao repertório ibérico. Deste modo, juntavam-se alunos provenientes não só da península ibérica, como também de alguns países europeus, atraídos pela excelência dos docentes que participavam em cada um destes eventos.

Nestas Semanas o Joaquim, liberto que estava do programa exigido no Conservatório, dava largas à sua criatividade, muitas vezes abordando repertório que eu próprio desconhecia que ele praticava.

12. Teve oportunidade de assistir, como colega, a aulas de Joaquim Simões da Hora no Conservatório Nacional? Se sim, o que realça desses momentos?

Em virtude de termos aulas em simultâneo, raramente tive a oportunidade de assistir às suas aulas no Conservatório Nacional. Mesmo assim, as poucas vezes que pude estar presente havia da parte do Joaquim um grande interesse por todos os seus alunos.

Hoje, passados tantos anos, nem todos seguiram a carreira profissional, mas perpetua-se neles uma grande admiração e carinho pelo seu professor.

13. É possível equacionar um legado escolástico que se verifique patente nos alunos de Joaquim Simões da Hora e por consequência, posteriormente nos processos pedagógicos desses mesmos alunos?

Como não organista, é-me difícil responder de uma forma taxativa a esta pergunta, pois o que tenho vindo a ouvir nos novos intérpretes mostra que, por um lado estão patentes os ensinamentos do Joaquim (mesmo para aqueles que não foram directamente seus alunos), por outro, o grande número de organistas actuais é resultado de uma síntese entre o que se ouve nos discos de Joaquim Simões da Hora misturada com novas correntes que entretanto foram surgindo nas várias escolas onde se ensina órgão em Portugal.

Contudo, o repertório foi-se alargando ouvindo-se hoje em dia os organistas tocar mais música do século XIX e XX, repertório esse que muito raramente Joaquim Simões da Hora interpretava.

14. Acredita existir um conjunto de fenómenos por parte do trabalho de Simões da Hora como divulgador e pedagogo que encontrem continuidade na prática da Música Antiga Ibérica nos dias de hoje?

Creio que actualmente estamos a atravessar um momento de crise no que diz respeito à música antiga em geral. Essa crise não é só sentida em Portugal, mas sim por toda a Europa.

O “boom” da música antiga teve um período de vivência relativamente grande, mas a sociedade de consumo tem sido bastante negativa para este declínio, já que sempre se pede novas interpretações de velhas peças e o intérprete é muitas vezes levado a juntar elementos da música tradicional (sobretudo as percussões) para que um velho disco se torne vendável.

Também não é desprezível a situação do terminar das “Jornadas de Música Antiga” organizadas pela Fundação Calouste Gulbenkian que eram uma possibilidade única de termos no nosso país concertos de grande qualidade.

A partir dos finais dos anos noventa (coincidindo com a data do desaparecimento do Joaquim), salvo raras e honrosas excepções, o tradicional repertório da música antiga foi-se perdendo no nosso país, verificando-se também um decréscimo muito grande a nível do tradicional mercado discográfico.

Não é por acaso que o mp3 é um recurso hoje muito utilizado através dos portais de tráfico de registo áudio em detrimento do trabalho das editoras e produtores tradicionais.

15. Será o legado discográfico passível de ter influenciado organistas mais recentes, os quais não tiveram oportunidade de ter contacto com Joaquim Simões da Hora?

Não tenho qualquer dúvida que, felizmente, Joaquim Simões da Hora nos deixou um número bastante alargado e diversificado de gravações discográficas e que estes registos são, de certeza absoluta, uma referência para os novos organistas portugueses.

O DIVULGADOR

16. Entre os diversos momentos em que trabalhou com Joaquim Simões da Hora enquanto este último exercia funções de produção e supervisão discográfica, quais os aspectos que mais destaca?

Foi graças às funções de produtor discográfico de Joaquim Simões da Hora que se gravaram tantos discos em Portugal. Este trabalho já tinha vindo da Valentim de Carvalho e depois passou para a Movieplay Classics.

Joaquim Simões da Hora foi de certa maneira um auto-didacta como produtor discográfico de música erudita, já que em Portugal era muito ténue esta função.

Tive a oportunidade de gravar muitos discos com Joaquim Simões da Hora e ele era um atento e crítico produtor, conforme está bem patente nos registos que nos deixou.

- 17. Encontra diferenças (no plano das funções de produtor ou supervisor) entre o Joaquim dos tempos da Valentim, nos anos 70, com quem trabalhou, por exemplo, no álbum da “Música no Tempo de Camões”, e o Joaquim do tempo da Movieplay, no início de 1990 (por exemplo no trabalho das “Modinhas e Cançonetas”)? Quais os aspectos mais evidentes?**

Não há dúvida nenhuma que existe uma grande diferença entre as várias gravações citadas. Estas diferenças são resultado da sua própria evolução, que conseguia transmitir ao intérprete essa criatividade que se encontra também patente nas suas próprias gravações.

Joaquim Simões da Hora ouvia muitos discos da nova discografia internacional de música antiga, e como absorvia essas novidades, conseguia de uma forma muito inteligente imprimir esses padrões sonoros nas gravações realizadas em Portugal neste período.

- 18. Acredita que a actividade que Joaquim Simões da Hora desenvolveu no âmbito radiofónico (no “Em Orbita”, com Jorge Gil, e no “Allegro ma non troppo”, com António Macedo) teve um impacto positivo no panorama da música antiga em Portugal? Se sim, em que aspectos?**

Os dois programas mencionados (sobretudo o primeiro) tiveram uma importância muito grande na divulgação da música antiga em Portugal, conseguindo assim atingir um maior número de ouvintes da música deste período. De qualquer modo, a falta de continuidade da programação radiofónica foi perverso para a situação que actualmente se vive no contexto da música antiga na comunicação social.

- 19. De uma forma mais estrita e nacional, a grande actividade desenvolvida com Rui Vieira Nery e Manuel Morais no âmbito da música antiga constituirá uma forte influência em determinados aspectos interpretativos ou mesmo pedagógicos em Joaquim Simões da Hora?**

Esta actividade desenvolvida a três foi bastante importante, já que se juntaram três pessoas com características e formações muito diversificadas.

Joaquim Simões da Hora foi seguramente aquele que conseguiu alargar mais o seu espectro, já que foi, além de um exímio e criativo organista (tendo-nos deixado um leque muito diversificado de gravações fonográficas), um pedagogo cativante, um divulgador nato no âmbito radiofónico e também o primeiro verdadeiro produtor de música antiga em Portugal.

Infelizmente, o seu desaparecimento prematuro deixou-nos a todos nós órfãos e de certa maneira contribuiu para este declínio que actualmente atravessamos no que se refere à música antiga portuguesa.

Q7. QUESTIONÁRIO A PEDRO CRISÓSTOMO (31/5/2010)**O PEDAGOGO**

- 1. Quais os compositores aconselhados por Joaquim Simões da Hora para estudos? J. S. Bach, Buxtehude, Pachelbel, António Carreira, Pedro de Araújo, M. Rodrigues Coelho, François Couperin.**
- 2. Foram aconselhados diferentes compositores na pedagogia entre início e no fim dos estudos? Claro que sim. De acordo com os programas em vigor na Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa. Como eu tive aulas com o Simões da Hora entre o 2.º e o 6.º graus, os compositores diziam respeito aos que estavam no programa desses anos.**

- 3. Qual a bibliografia aconselhada por Joaquim Simões da Hora?**

A bibliografia era música prática, ou seja, livros de partituras.

- 4. Qual a preponderância dada por parte de Joaquim Simões da Hora aos textos de Kastner, nomeadamente os textos que constam do Anuário Musical de 1976 (Barcelona) sobre interpretação de música para tecla?**

Directamente não houve referência, só quando fiz a licenciatura em Ciências Musicais na Universidade Nova de Lisboa é que tomei contacto com esses textos. De qualquer modo esse conhecimento, da parte do Simões da Hora, era transmitido ao aluno no trabalho da partitura (ex. nos ornamentos de uma peça ibérica).

- 5. Quais os aspectos interpretativos em que mais incidia na pedagogia?**

Articulação e ornamentação.

- 6. No que à registação diz respeito, houve algum elemento teórico ou fonte documental abordados?**

Não me recordo. Creio que não.

- 7. Quais os aspectos mais importantes das aulas com Joaquim Simões da Hora e que mais influenciaram a sua estética interpretativa?**

O trabalho do repertório de J. S. Bach, Buxtehude, música francesa (F. Couperin), e na música ibérica (M. Rodrigues Coelho). Talvez o trabalho do repertório que mais me tenha influenciado tenha sido o uso da articulação.

- 8. No caso de ter tido aulas com outros professores de órgão, quais considera serem os aspectos que mais diferenciavam Joaquim Simões da Hora como pedagogo?**

O Simões da Hora era uma personalidade forte e por vezes, nas aulas, era um pouco imprevisível. Às vezes eu não sabia como iria ser o desenrolar daquela aula. Aparentemente, a primeira abordagem às peças era pouco comentada pelo Simões da Hora. No entanto, quando o tempo gasto no trabalho de uma peça era maior, a abordagem era mais intensa e o trabalho que o Simões da Hora fazia comigo era mais sistemático.

9. As metodologias de Joaquim Simões da Hora como pedagogo foram relevantes para o seu desenvolvimento como aluno da classe de órgão? E alargaram-se a outras vertentes musicais?

A metodologia do Simões da Hora foi relevante para me preparar para um bom exame de 5.º grau, e para a abordagem interpretativa do repertório de órgão até 1750 (até J. S. Bach). O repertório que estudei com o Hora marcou-me bastante e ainda hoje me influencia enquanto organista. Destaco aqui o trabalho que fiz com os corais de Bach, e com o Tento do 8.º Tom Natural de M. Rodrigues Coelho (no 3.º grau). Quanto a outras vertentes musicais, apenas destaco a percepção que faço das interpretações de vários agrupamentos de música antiga.

10. Acredita existir um elo de ligação a nível do estilo interpretativo entre Joaquim Simões da Hora, o que este apreendeu e o que transmitiu aos seus alunos? Encontra elementos que permitam definir uma “escola organística”, principalmente a nível interpretativo, na qual Joaquim Simões da Hora tenha tido uma função predominante?

A filiação espiritual está sempre presente. Aqui o elo de ligação entre o Hora e os meus alunos é sobretudo ao nível da transmissão do repertório até J. S. Bach, e especificamente do repertório ibérico, bem como o gosto por determinados intérpretes como Gustav Leonhardt, ou Ton Koopman, Jordi Savall, ou do próprio Simões da Hora, e de José Luís Uriol.

11. Encontra alguma característica da pedagogia de Joaquim Simões da Hora que o tenha influenciado a si como pedagogo e que ainda hoje também utilize? Se sim, qual (ou quais)?

Como os meus alunos nunca chegaram ao exame de 5.º grau, tenho alguma dificuldade em responder a essa pergunta, porque ainda não tive tempo para fazer esse trabalho com eles.

12. Será o legado discográfico de Joaquim Simões da Hora passível de ter influenciado organistas mais recentes, os quais não tiveram oportunidade de ter contacto com Joaquim Simões da Hora? Utilizam hoje em dia os professores essas fontes como modelo para os alunos em determinados aspectos pedagógicos?

Não sei se as gravações do Hora são utilizadas nas aulas dos professores de órgão. Creio que o disco das batalhas e meio-registos (1994) influenciam ainda hoje como modelo de interpretação, a nova geração de organistas.

O INTÉRPRETE

13. Ao abordar as partituras utilizadas, gravações e tratados teóricos utilizados, verifico a utilização de muitos elementos interpretativos presentes nos trabalhos teóricos de Correa de Araújo, Tomás de Santa Maria e posteriormente desenvolvidos nos trabalhos de Santiago Kastner. Este factor permite criar um contexto teórico de base.

– Será este o pressuposto fundamental para a acção interpretativa e pedagógica de Joaquim Simões da Hora?

O pressuposto teórico é fundamental. Aliás, como qualquer trabalho artístico que se preze, parte de um corpus documental. No entanto, a partir daí é a singularidade do intérprete que importa. O Hora era de uma intuição rara, quer em relação à música que tocava, quer em relação às pessoas com quem convivia.

14. Quais os elementos de estilo interpretativo que mais salienta nas interpretações de Joaquim Simões da Hora?

Há certamente uma evolução como se pode ouvir pelos discos que nos deixou. Creio que o uso do fraseado, da articulação e da ornamentação são distintivas e singulares nas interpretações do Hora.

15. Dos conteúdos teóricos aconselhados por Joaquim Simões da Hora, encontra elementos dos mesmos nas interpretações deste?

Confesso que de momento não me recordo de conteúdos teóricos específicos aconselhados nas aulas. Mas a simbiose existia entre o que ensinava aos alunos e as peças que tocava, quando se tratava de repertório que o Hora gostava.

16. Denota-se uma evolução a nível da liberdade interpretativa patente nas gravações. Nos discos gravados em 1975 em Évora, 1979 em Óbidos e 1985 no Porto, para a Lusitana Música, as interpretações são mais rígidas se compararmos com as de 1994. A título de exemplo podemos verificar esse facto nas 3 diferentes interpretações da Batalha do 5.º tom de Diogo de Conceição (muito menos explorada em 1979 a nível de ornamentação, por exemplo, do que acontece na gravação das Batalhas e Meios Registos e ainda mais na gravação do In Memoriam onde Joaquim Simões da Hora exclui alguns compassos quer na 1.ª como na 2.ª secções e recorre ainda mais e de forma mais expressiva aos elementos de ornamentação). Logo nos primeiros dois compassos, por exemplo, em 1994 Joaquim Simões da Hora faz uso do redoble reiterado de C. Araújo, não utilizado em 1979, apesar de Joaquim Simões da Hora já ter conhecimento desses elementos antes dessa gravação. Quais pensa serem as razões que levam a este facto?

Esta pergunta é induzida! Discordo em absoluto colocar o disco de 1994 em oposição aos discos anteriores. Sou contra essa opinião formulada na per-

gunta. A existir essa “rigidez”, nos discos do Hora, apenas se aplicaria ao primeiro disco gravado em Évora (1975). O disco de Óbidos (1979) é já de maturidade (é talvez um disco de transição), enquanto o disco do Porto (1984) é uma gravação rara de um músico brilhante. Aliás, sobre este disco, não existe nenhuma peça demasiado datada quanto a um modelo de interpretação. A esta distância no tempo, o recital de Dezembro de 1994 está mais datado que o disco gravado em 1984 na Sé do Porto. Seria interessante a título de exemplo comparar os meio-registos baixo (de mão esquerda) de S. Aguilera de Heredia, nas gravações de Évora (1975), do Porto (1984), e na Sé de Faro (1994). A mesma peça apenas é comum no Porto e em Faro, enquanto que em Évora é uma peça congénere. Sem querer entrar em pormenores, parece-me um dos melhores exemplos comparativos. Quanto à Batalha de Diogo da Conceição, e partindo sempre do princípio que nenhum músico toca a mesma peça de igual maneira, temos ainda a acrescentar a variável tempo (entre 1979 e 1994), e a singularidade dos instrumentos: uma coisa é tocar uma Batalha em S. Vicente de Fora, a outra, é toca-la no órgão da igreja de Santa Maria em Óbidos. Quanto à ornamentação distinta utilizada, apenas me parece óbvio que tem a ver com a margem de improvisação que a peça pode oferecer. Quanto aos compassos omitidos no recital de S. Vicente de Fora, tal me parece que diz respeito, por um lado, a uma questão de contingência técnica: tal passagem era difícil para arriscar numa gravação em directo (o que é diferente numa gravação de estúdio, por takes). Por outro, a omissão dos compassos pode ter uma leitura mais profunda: a própria concepção e composição de uma Batalha implicava secções distintas e autónomas cuja omissão de qualquer dessas secções não implicava o prejuízo da obra no seu todo. A este respeito podemos consultar 3 versões da mesma Batalha atribuída a Pedro de Araújo (alternando entre 185 e mais de 300 compassos), nos 2 manuscritos com música portuguesa para órgão do séc. XVII, um deles no Porto, o outro em Braga, ambos publicados em edição moderna na série *Portugaliae Musica*, da Fundação Calouste Gulbenkian.

- 17. Verifica-se também que esse mesmo contexto teórico e as regras expressas nesses trabalhos são utilizadas por Joaquim Simões da Hora de forma a atingir um ideal sonoro final. Denoto que Joaquim Simões da Hora não se prende ao que está explícito nessas regras, interpretando-as, utilizando-as e manipulando-as, servindo este contexto teórico de base, não constituindo em si uma regra mas antes um conjunto de ferramentas para atingir esse ideal sonoro. – Podemos assim conjecturar que terá sido essa a maior preocupação de Joaquim Simões da Hora, constituindo a razão de um todo musical que leva a que todos os elementos (registação, articulação, dinâmica, dedilhação, ornamentação) confluam para criar uma Música Viva que permite destacar as interpretações de Joaquim Simões da Hora?**

Quer esta pergunta, quer a anterior são muitas perguntas numa só. Estamos a falar de demasiadas questões. Assim torna-se difícil e complexo, até porque a

pergunta implica a conjectura. Para sermos objectivos devemos-nos questionar sobre o ideal sonoro do Hora, patente no disco de 1994 e, in extremis, no recital de S. Vicente de Fora. Tal modelo prendia-se com uma certa influência que as interpretações de Ton Koopman nos anos 80, e início de 90 tiveram (e ainda têm), e por outro, com a experiência, técnica, estilo e maturidade adquiridas em peças que repetidamente o Hora tocou nas gravações e em concertos ao longo de muitos anos (não nos podemos esquecer também o quanto ele era exímio intérprete de Bach e de música francesa).

18. Em que aspectos da sua vida acredita Joaquim Simões da Hora ter tido uma influência preponderante?

Simões da Hora era uma personalidade forte, e por isso, de fortes convicções. Sempre acreditou na defesa do órgão e da música antiga em Portugal, tal como eu acredito na necessidade de divulgar o repertório ibérico. Era de uma generosidade rara.

Q8. QUESTIONÁRIO A RUI PAIVA (17/1/2010)**O PEDAGOGO****1. Quais os compositores aconselhados por Joaquim Simões da Hora para estudos?**

No âmbito do curso de órgão do Conservatório Nacional os compositores aconselhados estavam em estreita relação com o programa do curso, para o qual Joaquim Simões da Hora deu um contributo decisivo.

Os principais compositores sugeridos eram, J. S. Bach, J. Pachelbel, D. Buxtehude, G. Muffat, J. J. Froberger, J. P. Sweelinck, F. Couperin, L.-N. Clérambault, N. Grigny, P. du Mâge, G. Frescobaldi, M. R. Coelho, A. Carreira, P. Araújo, C. Seixas, A. Cabezón, S. A. Heredia, F. C. Arauxo, A. Soler, F. Mendelssohn, C. Franck, O. Messiaen, entre outros.

2. Foram aconselhados diferentes compositores na pedagogia entre início e no fim dos estudos?

Sim, em função do programa da disciplina.

3. Qual a bibliografia aconselhada por Joaquim Simões da Hora?

Todos os textos de Kastner, *Essay on the true art of playing keyboard instruments* de C. P. E. Bach, *Trattado de Glosas ...* de D. Ortiz, *La ornamentacion en la musica de tecla ibérica del siglo XVI* de M. E. Sala, *Arte de tañer fantasia...* de T. S. Maria e *Organ Technique: An Historical Approach* de S. Soderhind, para nomear as referências mais importantes.

4. Qual a preponderância dada por parte de Joaquim Simões da Hora aos textos de Kastner, nomeadamente os texto que constam do *Anuario Musical* de 1976 (Barcelona) sobre interpretação de musica para tecla?

Joaquim Simões da Hora considerava esses textos a base fundamental para a interpretação da música ibérica para órgão nos nossos dias.

5. Quais os aspectos interpretativos em que mais incidia na pedagogia?

O modo de atacar as teclas, a escolha criteriosa dos dedos a utilizar, o rigor de tempo e de ritmo, a articulação, o rigor e carácter dos ornamentos e a registoção, tudo isto aplicado a cada época e estilo.

6. O método de divisão por secções: Porquê? Utilizam o mesmo método os alunos?

O método de divisão por secções é de utilização quase «universal», na medida em que é sempre mais fácil tocar pouco do que tocar muito, quando o objectivo é fazer bem.

Ao longo de um curso de instrumento os alunos devem desenvolver diferentes competências que, como resultado final, em termos de performance, podemos resumir em:

- interpretar com o máximo rigor;
- ler à primeira vista com facilidade.

Trata-se de duas competências que se trabalham com metodologias diferentes. Relativamente à primeira, o trabalho deve ser centrado no rigor do texto musical, incluindo os aspectos estilísticos não registados. No que respeita à segunda, trata-se de adquirir o treino de ler sem parar, respeitando o texto musical na medida do possível, tendo em vista sobretudo o rigor do tempo e do ritmo.

O método de divisão por secções destina-se, sobretudo a desenvolver a primeira competência e era muito utilizada, como proposta aos alunos, por Joaquim Simões da Hora.

Mas mais importante do que a metodologia utilizada por Joaquim Simões da Hora, era o seu elevado contributo e exigência relativamente a uma interpretação rigorosa do ponto de vista técnico e musical. O seu sentido de rigor levava os alunos a procurarem, pelos meios à sua disposição, o melhor resultado final, técnico e musical. Neste sentido, o método de divisão por secções não era um fim em si mesmo mas um meio privilegiado.

Procuo inculcar aos meus alunos o mesmo modo de trabalhar.

7. Existiu algum modelo de elementos gráficos de anotação que Joaquim Simões da Hora tenha exposto nas aulas e que o Professor Rui Paiva utilize ainda hoje?

Que eu me lembre, não. Estes elementos eram indicações de dedos ou de pés a utilizar, indicações de articulação ou, raramente, de fraseio, e ornamentação. Não existiam elementos propriamente pessoais ou demasiado originais.

Utilizo elementos gráficos equivalentes, sem qualquer preocupação de que sejam iguais ou diferentes. Não me parece relevante.

8. Quais os aspectos mais importantes das aulas com Joaquim Simões da Hora e que mais influenciaram a sua estética interpretativa?

A sua grande qualidade como músico, o seu fascínio pelo rigor estilístico motivado pelas conquistas da «música antiga», o seu interesse pelo «órgão ibérico» e a paixão com que se dedicava ao seu papel de intérprete e de professor.

Joaquim Simões da Hora nas suas aulas tocava para os alunos. As suas interpretações, nesse contexto ou em concerto eram, de acordo com o seu temperamento, cheias de carácter e de brilho. O que saía das suas mãos era sempre arte, mesmo nos momentos de desconstrução em que improvisava. Neste contexto os alunos sentiam que sempre que tocava algo de importante estava a acontecer e isso foi extremamente marcante.

9. No caso de ter tido aulas com outros professores de órgão, quais consideram serem os aspectos que mais diferenciavam Joaquim Simões da Hora como pedagogo?

Sem dúvida o sentido de rigor, técnico e musical, e a atenção que dava a cada momento musical, interpretados por ele ou pelos alunos.

Para além disto, mantinha com os alunos uma relação muito próxima e afável, que criava um clima muito propício à saudável troca de pontos de vista.

10. As metodologias de Joaquim Simões da Hora como pedagogo foram relevantes para o seu desenvolvimento como aluno da classe de órgão? E alargaram-se a outras vertentes musicais?

Sem dúvida que sim, sobretudo se entendermos «metodologias» num sentido mais lato do que é habitual. Para ser mais rigoroso, poderia dizer que mais do que as metodologias foi, para mim, sobretudo a atitude geral que contribuiu decisivamente para o meu desenvolvimento. Para além das características que já mencionei, devo referir outras fundamentais: por um lado o respeito e estímulo constante com que sempre me tratou e, por outro, o espaço para opções diferentes das dele, quando surgiam. Sobretudo estes aspectos (sem desprezar os outros), faziam dele um grande mestre.

O INTÉRPRETE

11. Quais os elementos do estilo interpretativo que mais salienta nas interpretações de Joaquim Simões da Hora?

Tendo em conta que o seu interesse se orientava sobretudo para a interpretação da música dos séculos XVI, XVII e XVIII, podemos referir:

- A articulação clara e ritmicamente viva, que nunca se sobrepunha às grandes linhas («frases») do discurso musical
- Uma ornamentação rica e variada nos que respeita aos ornamentos estereotipados (trilos, mordentes, grupetos, etc.)
- Grande facilidade e bom gosto para a improvisação de ornamentação melódica do tipo «glosa».
- Muito bom gosto e variedade na utilização de desigualdades rítmicas.
- Extremo cuidado com as registações, tanto na sua variedade como na coerência com o carácter das obras.
- Profundo sentido do espectáculo

12. Dos conteúdos teóricos aconselhados por Joaquim Simões da Hora, encontra elementos dos mesmos nas interpretações deste?

Sim, sobretudo no que diz respeito à articulação, ornamentação, desigualdades rítmicas e registação.

13. Quais considera terem sido, das que tocava, as obras mais importantes para Joaquim Simões da Hora?

Enquanto grandes monumentos da criação musical, as obras de J. S. Bach, D. Buxtehude, F. Couperin, N. Grigny. Sem desprezar este atributo mas com especial afecto e empatia, as obras de G. Frescobaldi e dos compositores ibéricos.

14. Em que aspectos da sua vida acredita Joaquim Simões da Hora ter tido uma influencia preponderante?

Antes de mais como músico. Não tenho dúvida em afirmar que lhe devo o facto de ser músico. Não apenas por aquilo que aprendi dele mas, e sobretudo, por aquilo em que me fez acreditar.

E também, inevitavelmente, como pessoa. Ajudou-me a ver o mundo maior.

15. Acredita existir um elo de ligação a nível do estilo interpretativo entre Joaquim Simões da Hora, o que este apreendeu e o que transmitiu aos seus alunos? Encontra elementos que permitam definir uma “escola organística”, principalmente a nível interpretativo, na qual Joaquim Simões da Hora tenha tido uma função predominante?

O elo de ligação não está tanto na continuidade entre o que Joaquim Simões da Hora aprendeu e o que transmitiu aos alunos mas na rotura que operou. Neste sentido a atitude de Joaquim Simões da Hora foi excepcional, e talvez genial. O essencial da sua formação organística formal decorreu na linha da escola francesa do século XIX. Tratou-se de uma formação sólida, do ponto de vista musical, mas sem os elementos de modernidade que se iam destacando na Europa, sobretudo sem referências ao rigor estilístico na interpretação da música antiga. Foi sobretudo o contacto com M. S. Kastner que o despertou para essa novidade de então, em Portugal, que era a «música antiga». Para o alargamento de horizontes terá contribuído, também, a sua formação posterior na Bélgica.

No entanto, do meu ponto de vista, os ensinamentos de M. S. Kastner e de Kamiel d’Hooghe não terão sido suficientes para justificar a personalidade artística de Joaquim Simões da Hora. Numa época em que na Europa a música antiga tinha muitos anticorpos e em Portugal dava ainda tímidos passos, a postura de Joaquim Simões da Hora parece só encontrar justificação, por um lado, na sua extraordinária capacidade musical, na sua empatia com as novas ideias e na coragem com que se manifestou publicamente, quer como músico, quer como professor, ou ainda como agente cultural organizando cursos de verão e concertos.

Apesar da música antiga não gozar, na época, o estatuto que tem hoje em Portugal, posso testemunhar agora, sem dúvida, que não era tímida a abordagem musical e estilística de Joaquim Simões da Hora. As suas interpretações estariam

hoje perfeitamente actuais, como o provam as gravações que nos deixou. Isso deveu-se sem dúvida ao seu interesse pelo assunto, à sua pesquisa individual, à sua grande intuição e à sua coerência artística.

Pode dizer-se, neste sentido, que despertou Portugal não apenas para o Órgão Ibérico, mas também para a música antiga em geral.

Em particular no que respeita ao mundo do órgão, podemos dizer sem dúvida que criou uma «escola organística», na medida em que cortou com a tradição, introduzindo caminhos novos mas muito seguros, transmitindo conhecimentos técnicos e artísticos ao nível do que de melhor se fazia na Europa, filtrados pelo seu carácter rico e marcante.

Q9. QUESTIONÁRIO A RUI VIEIRA NERY (19/1/2010)**O INTÉRPRETE****1. Dentro da actividade que teve com o professor Joaquim Simões da Hora, quer enquanto colegas das aulas de Santiago Kastner e posteriormente a nível profissional, quais as influências mais marcantes que teve por parte de Joaquim Simões da Hora?**

Conheci o Joaquim quando eu tinha 16 anos e ele 32 ou 33, e criámos rapidamente uma relação de amizade profunda que durou até à morte dele e depressa o converteu para mim em qualquer coisa como um irmão mais velho. Teve por isso uma enorme influência, a todos os níveis, no meu processo de crescimento pessoal, artístico e profissional desde esse final da minha adolescência. Aprendi com ele muito no campo da Música Antiga, desde o meu primeiro contacto com a discografia então ainda relativamente recente de grandes intérpretes como Leonhardt ou Harnoncourt ao conhecimento do repertório ibérico para tecla ou às múltiplas questões da interpretação desse repertório, em aspectos como a articulação, a ornamentação, a inégalité ou a dedilhação. Mas sobretudo fui contagiado pela sua paixão intensa pela Música Antiga, que era uma coisa que ressaltava dele quer como ouvinte quer como intérprete. Aprendi também muito com o Joaquim no plano da organização de eventos (sobretudo por ocasião das SMAI/SIMA) e da produção discográfica, desde a gravação à escolha de takes e a montagem. Mas sobretudo aprendi muito no plano humano: lições de frontalidade, de lealdade aos amigos, de cumplicidade, de dedicação a uma causa, de gosto pela vida (foi com ele que, entre outras coisas, aprendi a gostar de vinhos e a conhecê-los).

2. E o contrário? Quais pensa terem sido os factores de maior influência que teve em Joaquim Simões da Hora?

Penso, de facto, que tive também eu alguma influência no Joaquim, em particular pelo facto de ele ser acima de tudo um homem de instintos e de emoções e de eu ter, pela vertente da minha formação académica, um lado mais analítico e mais sistemático, que por vezes o ajudava a organizar e fundamentar as ideias que ele próprio já tinha intuído pela sua sensibilidade. Acho que, de certo modo, o Joaquim via em mim uma espécie de misto de gramática e enciclopédia que complementava bem o seu próprio registo de sabedoria, e que, por outro lado, gostava sinceramente de partilhar comigo e com o Manuel Morais, que éramos os seus amigos mais próximos, os objectos de paixão que nos eram comum aos três e de comparar o seu modo pessoal de fruição dessas paixões com os nossos.

4. Ao abordar as partituras utilizadas, gravações e tratados teóricos utilizados, verifico a utilização de muitos elementos interpretativos presentes nos tra-

balhos teóricos de Correa de Araúxo, Tomás de Santa Maria e posteriormente desenvolvidos nos trabalhos de Santiago Kastner. Este factor permite criar um contexto teórico de base.

– Será este o pressuposto fundamental para a acção interpretativa e pedagógica de Joaquim Simões da Hora?

- 5. Os textos sobre interpretação no Anuário Musical: Foram alvo de estudo nas aulas do Kastner? Ou antes de gravações? Teve preponderância nas interpretações?**
- 6. Quais os principais textos estudados no tempo das aulas com Kastner?**
- 7. Quais acha serem os elementos mais visíveis de influência por parte de Kastner no percurso e estilo interpretativo de Joaquim Simões da Hora?**
- 8. Consegue definir uma data para Joaquim Simões da Hora ter tomado conhecimento e estudado os tratados de Santa Maria e Correa de Araúxo?**

Repondo a estas cinco perguntas em bloco porque acho que estão interligadas. Foi com o Prof. Kastner que tanto o Joaquim como eu, embora com o intervalo decorrente da nossa diferença de idades, contactámos primeiro quer com o repertório da Música Antiga ibérica para tecla quer com as fontes teóricas históricas para a interpretação da Música Antiga em geral.

Os tratados que o Prof. Kastner mais recomendava, no plano da Música ibérica para tecla dos séculos XVI e XVII, eram os de Juan Bermudo e Tomás de Santa María, bem como as introduções às edições originais das obras de Correa de Arauxo (e em menor grau das de Cabezón e Rodrigues Coelho). Mas utilizava também muito o Trattado de glosas de Diego Ortiz no que respeita à ornamentação e à glosa, apesar de o texto se referir mais especificamente à música para conjuntos de violas, e recorria também muito aos exemplos das tablaturas espanholas para vihuela no século XVI (Milán, Mudarra, Narváez, etc.). No que respeita aos tratados internacionais recomendava sobretudo Il Transilvano, de Girolamo Diruta, L'Art de toucher le clavecin de Couperin, o Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, de Carl Philipp Emanuel Bach, e a Klavier-Schule de Türk, além do tratado de violino de Leopold Mozart e do tratado de flauta de Quantz. Foram também estas as referências teóricas históricas que o Joaquim sempre utilizou como intérprete e como pedagogo, e pato do princípio de que terá contactado com elas logo desde o início do seu estudo com o Prof. Kastner.

A influência do ensino do Prof. Kastner no Joaquim foi enorme, começando logo pela descoberta do repertório da Música Antiga ibérica para tecla. No entanto, nos últimos anos da sua carreira, o Prof. Kastner começou a alterar a sua postura estético-interpretativa, afastando-se da sua preocupação anterior de fundamentação histórica da interpretação da Música Antiga com base em ins-

trumentos e técnicas de execução originais, o que está patente em parte do conteúdo polémico do seu artigo sobre interpretação da Música Antiga ibérica para o Anuário Musical. Tanto o Joaquim como eu e o Manuel Morais distanciámo-nos claramente dessa postura, muito embora a nossa relação de aprendizagem e de amizade com o Prof. Kastner se tivesse mantido intacta, e o Joaquim assumiu por completo, como nós, a sua integração no movimento interpretativo centrado em torno de Leonhardt e Harnoncourt, ou, na geração seguinte, de Jordi Savall e Ton Koopman.

9. Denota-se uma evolução a nível da liberdade interpretativa patente nas gravações. Nos discos gravados em 1975 em Évora, 1979 em Óbidos e 1985 no Porto, para a Lusitana Música, as interpretações são mais rígidas se compararmos com as de 1994. A título de exemplo podemos verificar esse facto nas 3 diferentes interpretações da Batalha do 5.º tom de Diogo de Conceição (muito menos explorada em 1979 a nível de ornamentação, por exemplo, do que acontece na gravação das Batalhas e Meios Registos e ainda mais na gravação do In Memoriam onde Joaquim Simões da Hora exclui alguns compassos quer na 1.ª como na 2.ª secções e recorre ainda mais e de forma mais expressiva aos elementos de ornamentação). Logo nos primeiros dois compassos, por exemplo, em 1994 Joaquim Simões da Hora faz uso do redoble reiterado de C. Araújo, não utilizado em 1979, apesar de Joaquim Simões da Hora já ter conhecimento desses elementos antes dessa gravação. Quais pensa serem as razões que levam a este facto?

10. Verifica-se também que esse mesmo contexto teórico e as regras expressas nesses trabalhos são utilizadas por Joaquim Simões da Hora de forma a atingir um ideal sonoro final. Denoto que Joaquim Simões da Hora não se prende ao que está explícito nessas regras, interpretando-as, utilizando-as e manipulando-as, servindo este contexto teórico de base, não constituindo em si uma regra mas antes um conjunto de ferramentas para atingir esse ideal sonoro. Podemos assim conjecturar que terá sido essa a maior preocupação de Joaquim Simões da Hora, constituindo a razão de um todo musical que leva a que todos os elementos (registração, articulação, dinâmica, dedilhação, ornamentação) confluem para criar uma Música Viva que permite destacar as interpretações de Joaquim Simões da Hora?

Há várias explicações simultâneas para essa liberdade interpretativa maior que se foi verificando nas interpretações do Joaquim ao longo dos últimos anos da sua vida. Nas primeiras gravações vemos ainda um jovem intérprete recém-saído da escola, com um certo temor respeitoso da letra da peça, com algum medo de arriscar uma intervenção pessoal excessiva. Pouco a pouco, o Joaquim foi reflectindo e experimentando mais no plano da ornamentação improvisada e sobretudo no do chamado *tañer con buen ayre*, ou seja, das alterações rítmicas de que fala, por exemplo Santa María, alongando ligeiramente as notas que correspondem aos apoios nos tempos fortes e acelerando em compensação as

notas de passagem entre essas. Tanto num aspecto como no outro penso que foi decisiva a influência do estilo interpretativo do Jordi Savall na viola de gamba, incorporando uma grande riqueza ornamental e uma liberdade rítmica, que o Joaquim tentou e conseguiu de algum modo transpor para o órgão. Por outro lado, o Joaquim foi conhecendo ao longo dos anos melhor as características específicas do órgão ibérico histórico, e foi aprendendo a utilizar e valorizar essas características (sobretudo a trompetaria horizontal e o teclado partido) na interpretação. Em vez de considerar as diferenças entre o instrumento ibérico e os seus congêneres franceses ou alemães como um “defeito”, o Joaquim assumiu-as como sinais de uma tradição autónoma que era preciso explorar e valorizar. O exemplo do concerto de São Vicente de Fora é o resultado claro desse processo de amadurecimento, em que os recursos do instrumento, então acabado de restaurar em todo o seu brilho, são utilizados de forma exemplar para pôr em evidência o lado festivo e exultante da Batalha de Diogo da Conceição.

O Joaquim era antes de mais um grande artista. A sua relação com as obras que tocava passava por uma fase de estudo e de análise, em que procurava identificar quer os problemas técnicos a resolver quer as possibilidades de intervenção pessoal criativa, por assim dizer, no desenho da peça, e para isso preparava-se bem, consultava os tratados, ouvia as gravações de grandes intérpretes que admirava. Mas depois passava para uma segunda fase em que confiava sobretudo no seu instinto musical e na sua “fantasia” (no sentido da Arte de tañer fantasia de Santa María). À medida que foi adquirindo mais auto-confiança e maior segurança nas suas convicções em termos dos princípios interpretativos em que acreditava esse elemento instintivo foi ganhando cada vez mais força e as suas últimas apresentações públicas (como a do concerto de São Vidente) revelam precisamente essa postura simultaneamente rigorosa na preparação mas generosa (e por vezes até aventureira) na entrega ao impulso emocional do momento da execução.

11. Quais acha serem os elementos mais visíveis de influência por parte de Sibertin-Blanc no percurso e estilo interpretativo de Joaquim Simões da Hora?

Sibertin-Blanc teve sobretudo um papel disciplinador da abordagem do Joaquim ao órgão, que até então tinha sido essencialmente autodidáctica e até certo ponto instintiva. Deu-lhe rigor e segurança no plano técnico, hábitos de estudo organizado, instrumentos de análise úteis e sobretudo um conhecimento alargado do repertório organístico, incluindo o francês, que o Joaquim nunca deixou de cultivar com paixão ao longo de toda a sua carreira, de Titelouze a Couperin. Ainda no âmbito do repertório possibilitou-lhe o contacto com a literatura organística romântica, tanto francesa como alemã (Reger, Widor, etc.), que o Joaquim deixou depois de tocar mas que lhe alargou os seus horizontes de conhecimento musical.

12. Quais os aspectos que mais relevantes no estilo interpretativo de Joaquim Simões da Hora que provém do seu contacto com Kamiel d’Hooghe?

Kamiel d’Hooghe representou para o Joaquim um primeiro contacto com uma abordagem interpretativa rigorosamente baseada nos instrumentos e nas técnicas de execução originais, matéria em que o Prof. Kastner iniciava os seus alunos no plano do conhecimento teórico mas em que adoptava e encorajava na prática soluções mistas entre a tradição romântica e a fidelidade histórica. Com d’Hooghe, o Joaquim explorou de forma mais sistemática as possibilidades dos efeitos de articulação e dos vários sistemas de dedilhação histórica, e alargou o seu conhecimento do grande repertório organístico do Barroco internacional, com destaque para as obras de Bach.

13. Tem conhecimento de algum tipo de preparação específica e habitual dos concertos por parte de Joaquim Simões da Hora?

Não creio que o Joaquim tivesse propriamente algum “segredo” na preparação dos seus concertos. Anotava minuciosamente as partituras com indicações de articulação, de ornamentação e de dedilhação à medida que as ia trabalhando e depois estudava afincadamente as passagens mais difíceis até as automatizar. Não sei se isso se pode considerar uma técnica de preparação musical, propriamente dita, mas gostava sempre de tomar um whisky antes de se sentar ao órgão – pouco, apenas o suficiente para o ajudar a vencer os nervos da entrada e o deixar mergulhar mais depressa no prazer de fazer música.

14. Quais as metodologias de pesquisa musicológica utilizadas por Joaquim Simões da Hora?

O Joaquim nunca fez pesquisa musicológica, propriamente dita. Para isso confiava sobretudo no meu trabalho e no do Manuel Morais, e era em geral a partir dos resultados da nossa investigação que escolhia depois o que lhe podia ser útil como intérprete.

15. Das peças que tocava, quais pensa terem sido as que Joaquim Simões da Hora mais prezava?

De António Carreira a Canção glosada a quatro, o que Con qué la lavaré e a Fantasia do primeiro tom; de Cabezón as Diferenças sobre o Conde Claros, sobre Para quién crié cabellos e sobre o Gárdame las vacas, a Gallarda milanese e a Pavana com su glosa; vários tentos de Correa de Arauxo e Rodrigues Coelho; as Batalhas de Pedro de Araújo e de Diogo da Conceição; o Ballo della Intorcia de Antonio Valente e as Tocatas para a Elevação de Pasquini e Froberger; os Hinos de Titelouze e as Missas para órgão de Couperin; algumas grandes Tocatas e Fugas de Buxtehude e Bach.

ALUNOS E LEGADO

16. É possível equacionar um legado escolástico que se verifique patente nos alunos de Joaquim Simões da Hora e por consequência, posteriormente nos processos pedagógicos desses mesmos alunos?

17. É possível verificar o mesmo legado em outros organistas com relação próxima a Joaquim Simões da Hora, como é exemplo João Vaz ou mesmo Jesus Martín Moro?

Julgo que há inquestionavelmente uma continuidade de escola interpretativa (não propriamente “escolástica”, termos que tem uma conotação um pouco pejorativa) entre o Joaquim e os alunos que formou, quer daqueles que foram seus alunos na classe do Conservatório (Rui Paiva, Ana Paula, por exemplo) quer dos que com ele contactaram em seminários e master classes (João Vaz, Chus Martín), independentemente das diferenças de personalidade artística entre todos eles. Há em todos uma consciência clara da necessidade de informação sobre os instrumentos originais e sobre as fontes teóricas históricas, e ao mesmo tempo da liberdade interpretativa indispensável no momento da execução, e ambas as coisas entroncam claramente no ensino do Joaquim, embora em alguns casos reforçado pelo trabalho com outros professores da mesma tendência, como José Luís González Uriol.

18. Testemunhou alguma actividade pedagógica de Joaquim Simões da Hora, a nível prático/aulas? Quais os elementos que mais realça nesse campo?

Assisti a muitas aulas do Joaquim, quer no Conservatório quer nas Semanas de Música Antiga. Era um ensino na tradição da relação personalizada entre mestre e discípulo, explicando o contexto geral da obra que estava a ser aprendida, ajudando a resolver problemas técnicos (dedilhação, pedaleira), sugerindo soluções de ornamentação e de registo, dando conselhos de audição de discografia ou de leitura de fontes teóricas, mas encorajando sobretudo uma abordagem expressiva individual e afectiva. Havia sempre um clima evidente de grande confiança dos alunos nas suas indicações e um ambiente descontraído, salpicado de graças ocasionais cheias de bom humor. Penso que os alunos tinham a sensação confiante de estarem de facto a aprender com um Mestre, mas também de estarem a ter os conselhos de um Amigo.

19. Em relação às SIMA: Que legado musicológico e pedagógico as semanas de música antiga forneceram?

20. O modelo pedagógico que Joaquim Simões da Hora desenvolveu nas suas aulas no conservatório estava também patente nos respectivos cursos das Semanas de Música Antiga?

- 21. Os contactos estabelecidos nesses cursos, com a interacção com as mais conceituadas personalidades europeias no âmbito da música antiga, constituíram alguma influência objectiva? Se sim, a que níveis (estilístico, interpretativo, ideal sonoro)?**
- 22. Existe a possibilidade de se verificar o processo oposto? Ou seja, terá constituído Joaquim Simões da Hora uma influência em algumas dessas personalidades?**

As várias edições da Semana de Música Antiga Ibérica, depois rebaptizada como Semana Internacional de Música Antiga, tiveram uma enorme importância no desenvolvimento do ensino vocacional especializado da Música Antiga em Portugal. Basta lembrar que, com excepção dos Cursos de Mateus, que se iniciaram mais ou menos na mesma altura, foram a primeira oportunidade para os alunos portugueses interessados neste repertório poderem contactar com grandes mestres que eram alguns dos expoentes máximos da chamada “Nova Música Antiga”, em particular com Jordi Savall, que se apresentou em público pela primeira vez em Portugal na SMAI de Coimbra (1978) e que teve sobre todos nós (o Joaquim inclusive) um impacte fascinante. Foi na sequência desta primeira SMAI que a Fundação Gulbenkian passou a convidar regularmente o Jordi Savall e os seus grupos para a sua temporada. Mas além dele houve participações notáveis (Montserrat Figueras, Ton Koopman, René Jacobs, Mark Brown, etc.) que constituíram também elas factores de encorajamento muito importantes para grande número de jovens intérpretes portugueses, alguns dos quais viriam a prosseguir estudos avançados de Música Antiga no estrangeiro.

- 23. Será o legado discográfico passível de ter influenciado organistas mais recentes, os quais não tiveram oportunidade de ter contacto com Joaquim Simões da Hora?**

Espero que sim. Sei que quer o Rui Paiva, quer o João Vaz, quer o António Duarte falam aos seus alunos do Joaquim e lhes recomendam a sua discografia., mas não tenho dados para avaliar até que ponto essa memória está presente no caso de outros centros de ensino de órgão (Instituto Gregoriano, Escola Superior do Porto, Universidade de Aveiro, por exemplo).

- 24. Reunindo personalidades como Santiago Kastner, Sibertin-Blanc, Ton Koopman, Jordi Savall, Manuel Moraes, Rui Vieira Nery, José Luís Uriol, Gustav Leonhardt e Joaquim Simões da Hora, e os contactos e actividade que estabeleceram. Acredita que podemos encontrar influências e ideias comuns entre os mesmos (como fruto uma corrente estética própria)?**

Estamos a falar, naturalmente, de personalidades distintas, de escala e projecção diferentes e de ramos de actividade diversos. O traço de união mais evidente é a ligação à Música Antiga, mas dos nomes que cita eu, por exemplo, já não estou ligado à interpretação, e por isso fico, por assim dizer, fora do

baralho. Destes nomes eu separaria o do Sibertin-Blanc, que não foi propriamente um participante das acções em que os restantes estiveram envolvidos, apesar da sua importância pedagógica para o Joaquim.

É óbvio que o Prof. Kastner teve um papel de “pai fundador” desta área em Portugal e em Espanha, e que tanto o Joaquim como o Manuel, o José Luís González Uriol e eu nos assumimos claramente como seus discípulos, apesar das divergências que deles tivemos à medida que fomos amadurecendo. O Leonhardt foi uma espécie de “pai espiritual” remoto, o Mestre venerado (e no caso do José Luís seu professor em Amesterdão) e uma figura com quem eu próprio me viria a relacionar intensamente no âmbito da organização das Jornadas Gulbenkian de Música Antiga e ambos como professores dos cursos de Mateus. O Jordi Savall e o Ton Koopman foram para todos nós e particularmente para o Joaquim modelos e referências fundamentais pelo exemplo da sua postura estética e interpretativa (no caso do Jordi tornei-me seu colaborador regular como musicólogo nos textos de apoio das suas edições discográficas e professor de alguns dos seus cursos de Música Antiga em San Feliú de Guixols, na Catalunha). Há por isso aqui uma rede informal de trocas e de partilha de ideias e de princípio no seio de um mesmo “movimento”, no sentido mais lato do termo.

25. De uma forma mais estrita e nacional, a grande actividade desenvolvida com Rui Vieira Nery e Manuel Morais no âmbito da música antiga constituirá uma forte influência em determinados aspectos interpretativos ou mesmo pedagógicos em Joaquim Simões da Hora?

O Joaquim, o Manuel e eu éramos mais “irmãos adoptivos” – e o Manuel e eu ainda o somos, e mantemos muito viva entre nós a memória do nosso “irmão” desaparecido – do que simples amigos ou colegas. Criámos ao longo dos anos uma cumplicidade que nos fazia partilhar automaticamente todos os nossos projectos musicais (para não falar já da esfera estritamente pessoal), mesmo com plena consciência e respeito da autonomia essencial de cada um. Nesse sentido, como já disse, influenciámo-nos todos uns aos outros, e muito. Julgo que nenhum de nós teria feito aquilo que fez profissionalmente na Música Antiga, da maneira como o fez, sem esta interacção entre todos, e por isso admito que a grande experiência musical do Manuel e a minha formação musicológica, por exemplo, tenham tido igualmente algum peso na definição do perfil artístico do Joaquim, e suponho que o triângulo terá funcionado da mesma maneira a partir de qualquer dos seus ângulos. Ouvi muitas vezes o Joaquim conversar com Manuel sobre semelhanças e diferenças entre os problemas de dedilhação e ornamentação na tecla e nas cordas dedilhadas, por exemplo, e conversámos nós próprios muito sobre a estética do Renascimento, do Maneirismo e do Barroco na Música e na Cultura, em geral, ou sobre os tratados de Teoria musical. Quero crer que todas estas conversas, em geografia variável, ora a três ora dois a dois, nos foram marcando a todos, e portanto também ao Joaquim como intérprete e pedagogo.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Personalidades

- Abreu, Mário, 39, 41, 140
Alain, Marie-Claire, 107
Andrade, Ana Paula, 109
Araújo, Pedro de, 59, 61, 72, 89, 90, 94,
106, 115, 127, 142, 143, 178, 181, 192
Arcadelt, Jacob, 30
Bach, Carl Philipp Emanuel, 47, 57, 112,
170, 189
Bach, Johann Sebastian, 30
Beethoven, Ludwig van, 53, 121, 150,
151
Bermudo, Juan, 55, 64, 80, 81, 98, 106,
109, 146, 170, 189
Bomtempo, João Domingos, 36, 152
Bonet, Josep Mas i, 42, 139, 140
Braga, Correia, 62
Branco, Luís de Freitas, 36, 52
Brázio, José Manuel, 21, 104, 109
Brocarte, Antonio, 61, 65, 68, 75, 85, 86,
142, 145
Burmester, Pedro, 122
Buxtehude, Dietrich, 63, 106, 143, 159,
178, 183, 186, 192
Cabanilles, Juan, 20, 62, 64, 81, 89, 143,
145, 146, 148, 149
Cabezón, Antonio de, 62, 81, 147, 148
Cabezón, Hernando de, 70
Canelhas, Lídio, 104, 109
Cardoso, Manuel, 30
Carreira, António, 87, 106, 142, 143, 148,
154, 178, 192
Carvalho, Paulo de, 37
Casimiro, Joaquim, 30
Cassuto, Álvaro, 38, 121, 122, 141, 150,
151, 152, 153
Castillo, Diego del, 65, 89, 107, 141
Castro, João Pedro, 121
Chalupa, José Pereira, 30
Chapelet, Francis, 132
Cidrais, Maria Fernanda, 21, 37, 129, 130
Clérambault, Louis-Nicolas, 106, 183
Coelho, Manuel Rodrigues, 55, 61, 65,
106, 143, 147
Conceição, Diogo da, 61, 82, 90, 94, 143,
181, 191, 192
Correa de Araújo, Francisco, 46, 55, 59,
64, 66, 67, 69, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80,
81, 82, 83, 89, 96, 98, 106, 107, 115,
160, 170, 173, 180, 189
Corrette, Gaspar, 63
Couperin, François, 20, 32, 54, 56, 63,
106, 143, 157, 159, 178, 183, 186, 189,
191, 192
Crisóstomo, Pedro, 11, 47, 66, 77, 108,
109, 111, 136, 144, 171, 178
Desmottes, Yann, 131
Diniz, António Wagner, 122
Diruta, Girolamo, 56, 189
Doderer, Gerhard, 47, 65, 66, 119, 130,
154
Duarte, António, 11, 26, 47, 103, 126,
132, 133, 144, 149, 154, 162, 194
Dupré, Marcel, 106
Elias, José, 62
Epstein, David, 122, 152
Faria, Pedro, 109
Fernandes, Cremilde Rosado, 19, 34,
119, 148, 153
Ferrão, Isabel, 19, 34, 119, 150, 154
Ferrari, Benedetto, 30

- Ferreira, Paulo Jorge, 20, 45
 Ferro, João, 109
 Figueras, Montserrat, 21, 37, 194
 Frescobaldi, Girolamo, 20, 32, 63, 106, 143, 159, 183, 186
 Froberger, Johann Jakob, 20, 63, 106, 144, 183, 192
 Gabrieli, Giovanni, 106
 Gil, Jorge, 20, 38, 127, 128, 177
 Goebel, Reinhard, 58, 107
 Graça, Fernando Lopes, 30, 36, 119, 139
 Grigny, Nicolas de, 20, 63, 106, 159, 183, 186
 Händel, Georg Friedrich, 30
 Harnoncourt, Nikolaus, 49, 58, 65, 96, 107, 159, 188, 190
 Haugsand, Ketil, 120, 151
 Haydn, Joseph, 121, 150, 151, 152
 Henestrosa, Venegas de, 56, 70
 Heredia, Sebastião de, 61, 71, 89, 106, 143, 181, 183
 Hora, Jorge Simões da, 11, 47
 Hora, Manuel da, 3, 4, 29, 30, 32, 49, 51, 52, 53, 139, 203
 Huggett, Monica, 107
 Jacobs, Réne, 21, 37, 58, 101, 107, 172, 194
 Janeiro, João Paulo, 47, 115
 Jordão, Adriano, 122, 150, 151, 152
 Kaller, Ernst, 106, 159
 Kastner, Macário Santiago, 9, 18, 19, 20, 22, 33, 34, 37, 49, 51, 55, 56, 57, 58, 64, 65, 67, 69, 70, 71, 76, 77, 79, 80, 82, 89, 96, 98, 104, 106, 108, 116, 119, 136, 141, 144, 145, 146, 148, 159, 160, 170, 172, 173, 178, 180, 183, 186, 188, 189, 192, 194, 195
 Koopman, Ton, 19, 21, 37, 45, 48, 58, 59, 98, 101, 107, 128, 132, 136, 154, 157, 170, 172, 179, 182, 190, 194, 195
 Lacerna, Estácio, 61, 143
 Lasso, Orlando di, 30
 Lecocq, Michel, 35
 Leonhardt, Gustav, 19, 49, 58, 107, 170, 179, 188, 190, 194, 195
 Ligeti, György, 106
 Lopes, Luís Santos, 104
 Lopez, Jesús Gonzalo, 115, 116
 Lourenço, Hugo, 37
 Macedo, António, 42, 128, 143, 177
 Machado, Dinarte, 11, 48, 126, 132, 133, 144, 166
 Mâge, Pierre du, 63, 106, 144, 159, 183
 Megre, José Carlos, 43, 140
 Mendelssohn, Felix, 106, 183
 Mendes, Ana Paula, 11, 21, 47, 48, 77, 108, 109, 110, 112, 113, 115, 116, 136, 144, 159, 160
 Messiaen, Olivier, 106, 183
 Milán, Luis de, 56, 189
 Montelmans, Ivo, 30
 Monteverdi, Claudio, 63, 128
 Morais, Fernando, 37
 Morais, Manuel, 11, 19, 20, 34, 36, 37, 43, 45, 49, 58, 64, 92, 94, 95, 96, 98, 108, 114, 119, 122, 123, 129, 130, 134, 144, 150, 152, 153, 172, 177, 188, 190, 192, 194, 195
 Mozart, Leopold, 57, 189
 Mudarra, Alonso, 56, 189
 Muffat, Georg, 63, 106, 183
 Narváez, Luys de, 56, 189
 Nassarre, Pablo, 56, 148
 Nery, Rui Vieira, 11, 23, 35, 37, 38, 44, 46, 49, 55, 57, 58, 64, 74, 77, 92, 95, 97, 98, 99, 104, 110, 111, 116, 127, 128, 129, 130, 139, 144, 177, 188, 194, 195
 Nuffel, Jules van, 30
 Olagué, Martinho Garcia de, 61
 Oliveira, João Pedro, 132
 Ortiz, Diego, 55, 56, 64, 77, 84, 85, 86, 87, 106, 149, 183
 Paiva, Rui, 11, 21, 42, 45, 46, 47, 48, 52, 66, 68, 73, 76, 77, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 115, 116, 123, 126, 132, 136, 144, 154, 158, 171, 183, 184, 193, 194
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 30
 Pasquini, Bernardo, 20, 63, 192
 Pinto, João Teixeira, 11, 109
 Prokofiev, Sergei, 121, 153

- Purcell, Henry, 63
Quantz, Johann Joachim, 57, 152, 189
Rainolter, Chistina, 22, 45, 48, 131, 132
Rainolter, Claudio, 22, 45, 48, 131, 132
Reger, Max, 54, 106, 191
Ribeiro, Mário Sampayo, 29, 139
Sala, Maria Ester, 34, 58, 64, 76, 77, 81, 84, 107, 159
Sampaio, Jorge, 15, 47
San Lorenzo, Pedro de, 61, 65, 107, 143
Santa Maria, Tomás de, 36, 55, 64, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 95, 97, 98, 106, 131, 144, 146, 150, 160, 170, 173, 180, 181, 189
Santos, João Paulo, 122
Savall, Jordi, 21, 37, 48, 58, 59, 74, 97, 98, 101, 107, 128, 130, 136, 154, 170, 172, 179, 190, 191, 194, 195
Scarlatti, Domenico, 93
Schubert, Franz, 53, 151, 152
Seixas, Carlos, 32, 62, 65, 106, 120, 143, 146, 154
Serafim, José Marques, 38, 121
Sérgio, António, 37
Sibertin-Blanc, Antoine, 11, 18, 31, 32, 33, 34, 45, 47, 49, 51, 54, 57, 58, 67, 98, 103, 123, 126, 130, 132, 136, 148, 154, 162, 164, 170, 171, 191, 194, 195
Sluys, Josef, 132
Soares, Mário, 47
Soeiro, Emanuel, 46, 128
Soler, Antonio, 106, 183
Sousa, Berta Alves de, 53
Sweelinck, Jan Pieterszoon, 106, 183
Teixeira, Alfredo, 11, 108, 109, 112, 144, 157
Titelouze, Jean, 54, 191, 192
Torrelhas, Joseph, 61, 89
Torrent, Montserrat, 65, 88, 107, 171
Türk, Daniel Gottlob, 57
Uriol, José Luís, 11, 19, 34, 37, 45, 46, 47, 49, 58, 98, 108, 116, 120, 126, 132, 136, 140, 148, 151, 154, 167, 170, 171, 172, 179, 193, 194, 195
Vaz, João, 11, 21, 42, 45, 46, 47, 48, 54, 115, 116, 122, 123, 126, 132, 133, 134, 136, 144, 152, 154, 169, 193, 194
Viadana, Lodovico Grossi da, 30
Victoria, Tomás Luis de, 30
Vivaldi, Antonio, 63, 121, 150
Vogel, Harald, 45, 132
Walther, Johann Gottfried, 63
Widor, Charles-Marie, 54, 106, 191
Wolfs, Jean, 42, 62, 139, 140
Yakar, Rachel, 35

Entidades & Instituições

- Allegro ma non troppo*, 42, 127, 128, 141, 177
- Alvorada*, 31
- ASV, 124
- Basílica do Mosteiro de San Lorenzo del Escorial, 65, 107
- Basílica do Palácio de Mafra, 124
- Batalhas e Meios Registos*, 9, 43, 44, 46, 94, 122, 149, 163, 180, 190
- BBC Music Magazine, 46, 150
- Capela da Universidade de Coimbra, 20, 21, 35, 39, 41, 43, 44, 123, 131, 149
- Colégio de Gaia, 31
- Colégio João de Deus, 31
- Colégio Universal, 31
- Collins*, 42, 124
- Comemorações dos Descobrimentos Portugueses*, 38, 139
- Concertos Comemorativos do Tricentenário do Nascimento de Domenico Scarlatti*, 93
- Congresso Internacional sobre Órgãos Históricos de Portugal*, 133
- Conjunto Simões da Hora, 31
- Conservatoire Royal Flamand de Musique de Bruxelles, 35
- Coral Aleluia, 29
- Curso Livre de Clavicórdio e Interpretação de Música Antiga*, 18, 33, 55, 58
- Cursos de Mateus*, 37, 129, 194
- Cursos Internacionais de Música Portuguesa*, 130
- Dacapo, 37, 38, 42, 48, 123, 124
- Denon*, 124
- Discografia Lopes Graça*, 36, 43, 120
- Discoteca Básica Nacional*, 19, 36, 119, 120
- Edisom, 42, 123, 124
- Em Órbita*, 20, 127, 128
- EMI, 42, 43, 61, 120, 122, 124, 139, 150, 151, 152
- Erato*, 20, 37, 124
- Flores de Música*, 46, 65, 127, 128, 142, 143, 147
- Força Aérea Portuguesa, 31
- Fórum Musical*, 127, 142
- Governo Regional dos Açores, 126
- Igreja de Santa Maria de Óbidos, 131
- Igreja de São Salvador de Sevilha, 39
- Igreja de São Sebastião de Setúbal, 131
- Igreja de São Vicente de Fora, 26, 45, 77, 126, 131
- Igreja Matriz de Ponte de Lima, 41
- II Festival Internacional de Organo das Astúrias*, 39
- In Memoriam*, 26, 32, 35, 45, 93, 94, 95, 110, 111, 112, 114, 115, 119, 127, 129, 133, 149, 180, 190
- Internationale Orgelweek Brussel*, 39, 62
- Jornadas de Música dos Descobrimentos Portugueses*, 39
- Jornadas Gulbenkian de Música Antiga*, 21, 43, 130, 195
- Jornadas Internacionais de Órgão*, 130
- Les Amis du Grand Orgue de la Cathédrale de Bourges, 39, 40, 140
- Lisboa
- Cinema Império, 33
- Cinema Mundial, 33
- Cinema São Jorge, 19, 33
- Cinema Tivoli, 33
- Coliseu dos Recreios, 31
- Conservatório Nacional, 15, 18, 20, 33, 36, 45, 47, 54, 55, 64, 101, 103, 104, 106, 108, 109, 110, 111, 114, 119, 130, 136, 141, 142, 154, 164, 175, 178, 183
- Coro Cantus Firmos, 122, 152
- Coro Laus Deo, 122, 152
- Estúdios Namouche, 9, 118
- Fundação Calouste Gulbenkian, 19, 34, 35, 37, 45, 65, 132, 145, 146, 147, 149, 176, 181
- Igreja da Madalena, 45, 131, 132

- Igreja da Pena, 36, 45, 104, 131, 132, 141
 Igreja de Nossa Senhora de Fátima, 131
 Igreja de São Roque, 43
 Igreja de São Vicente de Abrantes, 41
 Igreja dos Mártires, 126, 131, 132
 Instituto Gregoriano de Lisboa, 31
 IPPAR (Instituto Português do Património Arqueológico), 132
 Sé Catedral de Lisboa, 9, 24, 42, 56, 110
Lisboa 94, 43, 45, 46, 111, 117, 126, 127, 130, 132, 134, 140
Lusitana Musica, 35, 36, 38, 43, 61, 101, 119, 120, 142, 150, 152, 153, 154
 Lutherse Kerk, 42, 63
Monumenta Orgânica – Órgãos Históricos de Portugal, 42, 122
 Movieplay, 38, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 117, 121, 122, 123, 124, 126, 128, 140, 150, 151, 152, 153, 154, 176, 177
 Norwegian Baroque Orchestra, 120, 151
Nova, 3, 4, 11, 13, 15, 16, 29, 37, 38, 48, 108, 121, 122, 123, 124, 141, 145, 150, 151, 152, 153, 178, 194, 200
 Nova Filarmonia Portuguesa, 38, 121, 122, 141, 150, 151, 152, 153
 Orquestra Sinfónica do MIT, 122, 152
Os mais belos órgãos de Portugal, 46, 47, 154
 Pathé Marconi, 117
Pickwick, 124
 Porto
 21, 35, 39, 41, 43, 44, 123, 131, 149
 Colégio de Gaia, 31
 Colégio João de Deus, 31
 Colégio Universal, 31
 Conservatório de Música do Porto, 30, 53
 Coral da Madalena, 29
 Coro Antoniano do Porto, 29
 Coro do Orfeão da Madalena, 29
 Emissor Regional do Norte, 31
 Fábrica Portuguesa de Discos da Rádio Triunfo, 31
 Grupo Coral Feminino Gaiense, 29
 Igreja do Bom Jesus de Matosinhos, 43
 Ideal Clube Madalenense, 29
 Orfeão da Madalena, 15, 17, 29
 Sé Catedral do Porto, 36, 124, 150
Portugaler, 20, 21, 22, 45, 129, 149, 154
PortugalSom, 119, 120, 151
Praça Pública, 127
 Prioral de Réus de Tarragona, 42
 Rádio Antena 2, 142
 Rádio Comercial, 38, 127, 130
 Rádio TSF, 42, 128
 RDP, 45
 RTP, 9, 21, 31, 32, 129
 Santuário Senhor Jesus da Pedra, 43
 Sé Catedral de Braga, 124, 154
 Sé Catedral de Évora, 35, 124, 150
 Sé Catedral de Faro, 43, 44, 119, 124, 126, 149, 154
 Sé Catedral de Málaga, 39
 Secretaria de Estado da Cultura, 19, 20, 35, 36, 39, 41, 94, 130, 139, 140
 Segréis de Lisboa, 36, 43, 108, 119, 121, 122, 150, 152, 153, 174
Semana de Música Antiga Ibérica, 69, 70, 81, 91, 101, 114, 115, 129, 140, 194
Semana Internacional de Música Antiga, 101, 114, 115, 129, 194
 SIC, 127
 Sindicato Nacional dos Músicos, 29, 141
 Sint-Pieterskerk, 39, 62
Strauss, 120, 151, 152
Temporada Gulbenkian, 39, 43
 Toni Hernandez e seu Conjunto, 31
Tring, 124
 Universidade de Harvard, 38
 Valentim de Carvalho, 19, 32, 35, 36, 43, 48, 61, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 139, 150, 151, 152, 153, 154, 176
VIIIèmes Riches Heures de l'Orgue en Berry, 63
VIII Festival de Organo de Jaialdia, 43

Virgin, 42, 120, 124, 151

Viseu

Igrejas da Misericórdia de Viseu, 41

Igrejas do Seminário de Viseu, 41

*X Semaine Internationale de l'Orgue de
Toulon*, 42

Zaragoza

Iglesia de Sadaba de Zaragoza, 45

Iglesia de San Pablo de Zaragoza, 45

Virgin Veritas, 120, 151

*XIII Jornadas Internacionales de
Organos de Zaragoza, Huesca y
Teruel*, 45

Coleção: **ESTUDOS MUSICOLÓGICOS**

Coordenação: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
(C.E.S.E.M.) da Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

Direção: Prof. Doutor Manuel Pedro Ferreira

1. *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*
Cristina dos Anjos Raminhos Delgado Teixeira
2. *Constança Capdeville – Entre o Teatro e a Música*
Maria João Serrão
3. *Interpretação Musical: Teoria e Praxis*
Francisco Monteiro e Ângelo Martingo (coordenação)
4. *Investigação em Psicologia da Música – Estudos Críticos*
Helena Rodrigues e Christopher Johnson (coordenação)
5. *Medieval Sacred Chant: from Japan to Portugal*
/ Canto sacro medieval: do Japão a Portugal
Manuel Pedro Ferreira (coordenação)
6. *Expression, Truth and Authenticity:*
On Adorno's Theory of Music and Musical Performance
Edited by Mário Vieira de Carvalho
7. *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo / and their time*
Coordenador / Editor: David Cranmer
8. *Ópera & Caricatura. O Teatro de S. Carlos*
na obra de Rafael Bordalo Pinheiro (vol. I e II)
Luzia Rocha
9. *Mémoires... Miroirs*
Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho
Paulo de Assis (Coordenação)
10. *Marcos Portugal: uma reavaliação*
David Cranmer (Coordenação)
11. *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX:*
ópera, virtuosismo e música doméstica
Luísa Cymbron

12. *Escutar a Literatura. Universos sonoros da escrita*
Mário Vieira de Carvalho
13. *Arte de ser Professor. O projecto musical e formativo Grande Bichofonia*
Helena Rodrigues, Paulo Maria Rodrigues (Coordenação)
14. *Joaquim Simões da Hora – Intérprete, Pedagogo e Divulgador*
Tiago Manuel da Hora

Colibri – Artes Gráficas

Apartado 42 001
1601-801 Lisboa

Tel: 21 931 74 99

www.edi-colibri.pt
colibri@edi-colibri.pt

