

Figuras da Cultura Portuguesa

Luís de Freitas Branco

Século XIX

[Adolfo Coelho](#)
[Alexandre Herculano](#)
[Almeida Garrett](#)
[Antero de Quental](#)
[António Nobre](#)
[Basílio Teles](#)
[Eça de Queirós](#)
[Gomes Leal](#)
[Jaime Batalha Reis](#)
[Lopes de Mendonça](#)
[Moniz Barreto](#)
[Oliveira Martins](#)
[Pinheiro Chagas](#)
[Rafael Bordalo Pinheiro](#)
[Rebello da Silva](#)
[Teófilo Braga](#)

Século XX

[Abel Salazar](#)
[Adérito Sedas Nunes](#)
[Adolfo Casais Monteiro](#)
[Agostinho da Silva](#)
[Alexandre O'Neill](#)
[António Gedeão](#)
[Aquilino Ribeiro](#)
[Augusto Abelaira](#)
[Bento de Jesus Caraca](#)
[Bernardo Marques](#)
[Borges de Macedo](#)
[Carlos Ramos](#)
[David Mourão-Ferreira](#)
[Eugénio de Andrade](#)
[Fernando Gil](#)
[Fernando Lopes-Graca](#)
[Fernando Pessoa](#)
[Fidelino de Figueiredo](#)
[Florbel Espanca](#)
[Guilhermina Suggia](#)
[Helena Vaz da Silva](#)
[Hernâni Cidade](#)
[Irene Lisboa](#)
[Jacinto do Prado Coelho](#)
[Jaime Cortesão](#)
[João Gaspar Simões](#)
[Joaquim de Carvalho](#)
[Jorge de Sena](#)
[Jorge Peixinho](#)
[José Augusto Seabra](#)
[José Cardoso Pires](#)
[José Gomes Ferreira](#)
[José Rodrigues Miguéis](#)
[Leonardo Coimbra](#)
[Lindley Cintra](#)
[Luís Albuquerque](#)
[Luís de Freitas Branco](#)
[Manuel Antunes](#)
[Manuel Viegas Guerreiro](#)
[Mária Archer](#)
[Mária de Lourdes Belchior](#)
[Mária Lamas](#)
[Mário Botas](#)

por **Alexandre Delgado**

Luís de Freitas Branco (Lisboa 12/10/1890 – Lisboa 27/11/1955) domina o século XX português com a estatura de um colosso, de importância comparável, no domínio da música, a um Fernando Pessoa. Poderosa e multiforme, a sua criação colocou-nos em sintonia com a Europa, em certos casos antecipando-se a ela; veio estabelecer um novo patamar de excelência, tomando-se pedra de toque do repertório português em praticamente todos os domínios.



Luís de Freitas Branco

Oriundo de duas das mais antigas famílias aristocráticas do país, que incluem antepassados como Damião de Góis e o Marquês de Pombal, Luís de Freitas Branco foi marcado pela dimensão cultural de seu tio João de Freitas Branco (1855-1910),

dramaturgo, ensaísta e crítico, possuidor de uma biblioteca excepcional e um tradutor de Ibsen e Oscar Wilde. As principais línguas europeias tomaram-se-lhe familiares desde criança e foi com o tio e com uma preceptora irlandesa que Freitas Branco começou os estudos musicais.

Caso excepcional de precocidade, compôs a primeira obra do seu catálogo aos 13 anos: a canção *Aquela moça* é premonitória pelo seu fino recorte modal (no modo dórico), que revela a influência de um dos seus principais mestres de composição, o padre Tomás Borba. Outro professor foi Augusto Machado, compositor de óperas de surpreendente qualidade, como *Lauriane* e *La borghesina*. Especialmente importantes, contudo, foram as aulas que teve com Désiré Pâque, compositor belga que foi um precursor da atonalidade e que veio para Lisboa em 1906 para ser professor de órgão do príncipe D. Luís.

Em 1906, Freitas Branco concluiu a sinfonia dramática *Manfred*, para solistas, coro e orquestra, inspirada no poema de Byron; obra hiperromântica e multiforme, que revela fascínio por Schumann, Berlioz e Liszt, com passagens de desconcertante audácia, outras que anunciam a depuração modal de obras da maturidade. É a primeira temática "fáustica" das muitas que perseguirá na juventude. Dessa obra que nunca chegou a ouvir, extraiu em 1907 o cintilante *Scherzo fantastique*.

Nesse ano e nos dois seguintes, terminou três poemas sinfónicos inspirados em escritores portugueses. *Antero de Quental* é o primeiro exemplo da profunda empatia que Luís de Freitas Branco sentiu pelo genial poeta e filósofo. Embora não se saiba a que texto exacto se refere, esta obra corresponde a uma fase de pessimismo schopenaueriano, num clima pós-wagneriano que mostra um apetrecho técnico quase inacreditável num compositor de 17 anos. O poema sinfónico *Depois de uma leitura de Júlio Diniz* nunca foi executado e desconhece-se o paradeiro da partitura. Mas *Depois de uma leitura de Guerra Junqueiro* concluído em Outubro de 1909, é uma demonstração precoce da capacidade histriónica, quase mimética de Luís de Freitas Branco, numa réplica portentosa aos poemas sinfónicos de Richard Strauss, de carácter burlesco e sardónico.

Em 1908 Freitas Branco concorreu com a 1.^a *Sonata para violino e piano* a um importante concurso de composição promovido pela Sociedade de Música de Câmara, (criada pelo dinâmico grupo de Michelangelo Lambertini e da revista *Arte Musical*). Não foi pacífica a atribuição do 1.^o prémio, pois a maioria do júri — presidido por Viana da Mota, cujo voto prevaleceu — queria dar primazia a obras de total academismo e mediocridade. A 1.^a *Sonata* mostra a influência de César Franck, nomeadamente na sua concepção cíclica, dado fundamental que se manterá ao longo de toda a carreira de Freitas Branco. Mostra também um desempoeiramento harmónico que, não sendo especialmente arrezado para a época, escandalizou o júri. Causou especial choque o facto de a obra acabar numa tonalidade diferente daquela em que começava, um exemplo de tonalidade evolutiva, de que Mahler dava

[Mário Eloy](#)
[Mário Sottomayor Cardia](#)
[Miquel Torga](#)
[Orlando Ribeiro](#)
[Paulo Quintela](#)
[Raul Brandão](#)
[Raul Proença](#)
[Sílvio Lima](#)
[Sophia de Mello Breyner Andresen](#)
[Teixeira de Pascoaes](#)
[Vergílio Ferreira](#)
[Viana da Mota](#)
[Vieira da Silva](#)
[Vieira de Almeida](#)
[Vitorino Maçalhães Godinho](#)

então os primeiros exemplos.

1909 é o ano de um espantoso mergulho no universo simbolista, com cinco canções baseadas em sonetos de Baudelaire, incluindo a célebre Trilogia *La Mort*. Num universo voluptuoso, descendente do decadentismo, nunca o repertório português conheceu tal simbiose entre poesia e música. No mesmo ano (1909) compôs *Duas melodias* para orquestra de cordas, inspiradas em Grieg e com uma sumptuosa riqueza polifónica.



Luís de Freitas Branco.
Reguengos, 1910.

Baudelaire tem o título «Les Paradis Artificiels»), é uma obra cuja sumptuosidade sensual atinge o clímax nas cascatas de sons da secção central, próximas do nascer do sol de *Daphnis e Chloé* de Ravel – cuja estreia, há que frisar, só se deu em 1912. Na secção final, correspondente às “torturas do ópio”, há uma desfiguração extremamente dissonante dos temas, com passagens politonais que escandalizaram o público e a crítica.

No ano seguinte, Freitas Branco contactou pessoalmente com Debussy em Paris e estudou a estética impressionista com Gabriel Grovlez. Então compôs o *Quarteto de Cordas*, que flutua entre coordenadas impressionistas, simbolistas e quase expressionistas, numa construção profundamente original que usa temas como antevisões e como reminiscências, com um uso livre e voluptuoso da dissonância. De regresso a Lisboa, o compositor escreveu a cantata *Tentações de São Frei Gil*, outra obra na linha simbolista-impressionista, cuja partitura veio a destruir; tendo conservado apenas *Três Fragmentos sinfónicos*.

Entre 1910 e 1911 Freitas Branco introduz a estética impressionista no repertório português para piano, com *Mirages*, uma tendência que culminaria nos *Dez Prelúdios* dedicados a Viana da Mota, escritos entre 1914 e 1918.

A estadia nos grandes centros europeus, num dos períodos mais efervescentes da história das artes, trouxe frutos notáveis. De 1913 datam os *Dois Sonetos de Mallarmé*, formas abertas, totalmente livres, em que o material musical evolui continuamente, sem reexposições. A atonalidade é alcançada pela sobreposição sistemática de agregados tonais antagónicos; a função do acorde perfeito é subvertida. O resultado não é a politonalidade mas sim a anulação do sistema tonal pelos seus próprios meios, num percurso inteiramente diferente de Schönberg mas que também conduz ao atonalismo. Este é correspondido na pintura pelo abstraccionismo; e Amadeo de Souza Cardoso desenhava quase na mesma altura os primeiros quadros não figurativos, tornando-se a pouca distância de Kandinsky um dos primeiros pintores abstractos europeus.

Em 1914 Freitas Brancos concluiu uma das obras mais vanguardistas da sua época: o poema sinfónico *Vathek*, baseado na novela homónima de William Beckford (1786). O califa Vathek é outro personagem fáustico que não hesita em cometer as maiores crueldades para ir além dos limites que o Criador impôs ao conhecimento humano, tendo mandado construir cinco palácios colossais dedicados à total satisfação de cada um dos cinco sentidos. São esses palácios que descreve cada uma das variações deste poema sinfónico sobre um tema musical árabe.

Recorde-se que o exacerbamento das sensações e a osmose de sentidos foram atributos por excelência do decadentismo e do simbolismo; Mallarmé escreveu, fascinado, um prefácio para *Vathek*. Tais atributos foram retomados pelo 1.º modernismo português: o sensacionismo teorizado por Fernando Pessoa diz que «a única realidade em arte é a consciência da sensação» e, na poesia e prosa de Mário de Sá Carneiro, levou a reinventar a linguagem, revelando forças insuspeitadas da sintaxe e da adjectivação. É interessante como Luís de Freitas Branco optou literariamente por temas próprios do sensacionismo: depois dos prazeres do ópio de Thomas de Quincey, os cinco palácios dos sentidos do califa Vathek de Beckford. É do ímpeto descritivo desse exacerbamento dos sentidos que brotam algumas das experiências musicais mais ousadas das primeiras décadas do século. É o caso de um acorde que sobrepõe os doze sons da escala cromática (no *Prólogo*) e sobretudo de um exemplo de micropolifonia a 59 partes reais (na célebre 3.ª *Varição*) que antecipa experiências que Ligeti ou Xenákis só fariam nos anos 60.

Paulo Ferreira de Castro descreveu a produção pantagruélica do jovem Freitas Branco como «extraordinária manifestação de criatividade, praticamente sem paralelo na história da música portuguesa», considerando-a «de certo modo comparável à efervescência “modernista” sua contemporânea na literatura e nas artes plásticas portuguesas». A verdade é que não houve contacto ou simpatia entre Freitas Branco e o grupo de *Orpheu* – o que torna ainda mais surpreendente o facto de o compositor ter abarcado tendências próximas das sucessivas correntes lançadas por Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro. O mais espantoso é que essas tendências tenham sido cultivadas em simultâneo – ou até com alguma antecipação por parte da música, já que a revista *Orpheu*, epicentro do escândalo modernista nas letras e nas artes, data de 1915.

Porém, a sintonia com o modernismo é apenas *um* dos aspectos do fenómeno Freitas Branco; uma das suas «imagens», ela própria desdobrada em muitas outras. Se a sua importância é fulcral – sobretudo num país cronicamente desfasado em relação ao exterior –, serviu durante demasiado tempo para desvalorizar toda a produção que não encaixava no paradigma evolucionista da vanguarda, que atingiu o auge ideológico nos anos 60. A verdade é que Freitas Branco sempre vibrou em direcções múltiplas e opostas, num desdobramento que lembra a heteronímia de Fernando Pessoa. O mesmo adolescente hiper-culto que descrevia os efeitos do ópio ou as transgressões do califa Vathek, compunha em 1912 peças religiosas destinadas ao culto católico. O esteta hiper-cosmopolita, que vibrou em Paris com as estreias de *Petrushka* e de *Le martyre de Saint Sébastien*, ingressava pouco depois nas fileiras ultra-nacionalistas do «Integralismo Lusitano», de que o poema sinfónico *Viriato* (1917) é um empolgante (e wagneriano) reflexo musical. O autor de tantos poemas sinfónicos escrevia ao mesmo tempo exemplos lapidares de música pura como a *Sonata para Violoncelo e Piano* (1913) ou o *Concerto para Violino e Orquestra* (1916), uma das suas obras mais beethovenianas.

A tendência para um «novo classicismo» veio a traduzir-se, a partir dos anos 20, na rejeição do «ópio impressionista» e no culto da objectividade racional e da clareza formal, que Freitas Branco associava ao espírito latino e de que as quatro sinfonias são as traves mestras. A 1.ª *sinfonia* surgiu depois de um certo interregno na actividade de Luís de Freitas Branco como compositor, em virtude do cargo de director do Conservatório Nacional que ocupou entre 1919 e 1924. Esse foi o período em que operou com Viana da Mota a histórica reforma daquela instituição (neutralizada pelo Estado Novo nos anos 30), que englobou medidas como a adopção exclusiva do solfejo entoado, a criação de cadeiras de cultura geral e a inclusão da classe de Ciências Musicais, dividida em Acústica, História da Música e Estética Musical, que o próprio Freitas Branco passou a leccionar e à qual dedicou obras teóricas, entre elas um *Tratado de Harmonia*. Incluem-se entre os seus discípulos António Fragoso, Armando José Fernandes, Fernando Lopes-Graça e especialmente Joly Braga Santos.

As quatro sinfonias, escritas entre 1924 e 1952, fazem a conjugação de um neoclassicismo beethoveniano com coordenadas do modernismo e são parte fulcral da plena maturidade de Freitas Branco. Nenhum compositor exerceu tanto fascínio sobre Luís de Freitas Branco como Beethoven, ao qual dedicou dois livros publicados na Biblioteca Cosmos. Tal devoção pelo mestre de Bona é atípica num período histórico em que o culto beethoveniano foi ostensivamente posto em causa pelas vanguardas musicais.



Luís de Freitas Branco.
Reguengos, entre 1920-25

Nas quatro sinfonias, a concepção cíclica é herdada via César Franck, mas o combate dialéctico entre forças antagónicas espelha aquilo que Freitas Branco encarava como a maior conquista de Beethoven: a concepção bitemática, germe de todas as lutas num mundo em perpétuo devir. É disso exemplo o contraste entre os dois temas da raiz cíclica, na 1.ª sinfonia: a um uníssono de violoncelos e contrabaixos “contaminado” de atonalidade, responde o segundo motivo, um lamento descendente dos violinos cujo cromatismo tem um remate modal e conciliador.

A 2.ª *Sinfonia*, de 1927, utiliza um tema gregoriano como motivo cíclico. A singeleza com que Freitas Branco harmoniza esse tema (um *Tantum ergo* no modo protus plagal) é inesperada num compositor que foi protagonista do mais ousado modernismo e tem um recolhimento que evoca o dos religiosos, mais distante do que nunca da frenética vida moderna.

Em 1928, a 2.ª *Sonata para Violino e Piano* surge como uma partitura-chave na definição de um novo tipo de diatonismo, assente num modalismo depurado e em sobreposições geométricas.

Esta nova fase da obra de Freitas Branco está em sintonia com a sua redescoberta dos polifonistas portugueses da Renascença: foi logo em 1921 Luís de Freitas Branco fez em Paris, no Congresso de História da Arte, uma conferência dedicada aos contrapontistas da Escola de Évora. Num artigo que assinou em 1930 – ano em que fez renascer a revista *Arte Musical*, como director – encontramos definida a opção não apenas pela sinfonia, mas também pelo madrigal. Foi precisamente nesse ano que Freitas Branco compôs o primeiro dos *Dez Madrigais Camonianos* para vozes mistas, uma das suas criações supremas, concluída em 1943. No fim dessa década escreveria dois conjuntos equivalentes para coros de vozes iguais, perfazendo um total de 28 trechos a *cappella* em que a poesia de Camões surge iluminada pelo mais puro estilo madrigalesco, numa subtil conjugação de modalismo e cromatismo que terá chamado a atenção de Manuel de Falla.

Paradoxal é o interesse pela música religiosa por parte de alguém que não se revia na igreja católica, mas que manteve sempre um elo com esta, também por via de sua irmã Maria Cândida, Abadessa de um convento de Carmelitas Descalças (a quem é dedicada a 2.^a *Sinfonia*. Na sequência das peças religiosas dos anos 10, o canto gregoriano não apenas serviu de inspiração à 2.^a e à 4.^a sinfonias, como está na base dessa tão desconhecida e bela *Noemi, Cantata Bíblica* (1939), cuja limpidez ancestral encontrou modelos em Bach e em Händel.

A inspiração em Antero de Quental – um dos três poetas a quem, segundo Fernando Pessoa «legitimamente compete a designação de mestres», – serviu de base desde 1932 a um conjunto de obras para voz e piano que é um capítulo fulcral da produção do autor. Depois de *Hino à Razão*, os *Três Sonetos de Antero*, escritos entre 1934 e 1941, oferecem a face mais intimista de um universo que atinge cumes metafísicos no ciclo *A Ideia*, concluído em 1943 e uma das criações mais modernas e profundas de Luís de Freitas Branco, um raro e extraordinário exemplo de transposição musical de conceitos filosóficos. A costela anterioriana do compositor teria um epílogo grandioso com um derradeiro (quase mahleriano) regresso ao poema sinfónico, *Solemnia Verba* (1951).

A 3.^a *Sinfonia*, concluída em 1944, pode ser designada como uma “sinfonia da guerra”. Nuno Barreiros considerava-a a obra mais “experimental” do compositor, exemplo da sua incessante curiosidade e necessidade de renovação. Se já nas duas sinfonias anteriores havia traços modernistas não associáveis ao neoclassicismo, na 3.^a *Sinfonia* há um recrudescimento dessa tendência. Por vias muito diversas da escola dodecafónica, Luís de Freitas Branco chega a roçar a atonalidade. No geral, e no contexto de uma linguagem essencialmente modal, cultiva um tipo de dissonância por vezes extremo, que não obscurece o discurso e é vigorosamente original. A cada passo sente-se que o compositor está em busca de um novo estilo.

Na 3.^a *Sinfonia* encontramos um percurso entre as trevas e a luz: citando Hanns Eisler, João de Freitas Branco (filho do compositor) sugere o mote *per aspera ad astra* — «através da noite, rumo à luz». Tal como Eisler, Luís de Freitas Branco evoluiu no sentido de uma arte dirigida não apenas a uma elite mas a todos os homens. Atraído pelas ideias de António Sérgio e Bento de Jesus Caraça, sem abdicar da sua idiossincrasia monárquica, Freitas Branco sentiu-se cada vez mais solidário com os oprimidos.

A vertente folclorista é um caso especial na obra de Freitas Branco. Este detestava a palavra “folclore” e foi o seu amor ao Alentejo que inspirou as suas grandes incursões sinfónicas nessa área que são as *Suites Alentejanas*, a 1.^a escrita ainda em 1919, na década “modernista”. Pioneiro no interesse pelas canções populares de cunho modal, Freitas Branco lançou nas duas suites (a 2.^a é de 1927) um modelo que seria explorado – e banalizado – pelo Estado Novo. Já em pleno contexto da ditadura, harmonizou em 1943 dezenas de canções populares para voz e piano e para coro, sobretudo do Alentejo, mostrando enorme versatilidade, por vezes com um travo semelhante ao que Fernando Lopes-Graça explorava na mesma época. Na versão para voz e orquestra, oito dessas canções atingem uma qualidade comovente, entre os melhores exemplos do folclorismo português do século XX.

Desconcertante é o facto de Freitas Branco ter pontualmente aceite escrever música para o regime de Salazar que tanto desprezava. O exemplo mais paradigmático é a *Abertura Solene «1640»*, destinada às comemorações do duplo centenário da fundação e da restauração nacional. Noutros casos, é simplesmente uma cor da época, a começar por um inesperado *flirt* com a música ligeira no filme *Gado Bravo* de António Lopes Ribeiro, terceiro filme sonoro português (1934). Depois de *Douro, Faina fluvial* de Manuel de Oliveira, também de 1934, a colaboração cinematográfica de LFB culminaria na ambição wagneriana de *Frei Luís de Sousa* (1950), uma das melhores partituras do cinema português.

Nesse mesmo ano, o compositor escrevia duas *Canções Revolucionárias* de conteúdo claramente subversivo, sobre poemas de Fernando Mouga e José Gomes Ferreira, em tudo aparentadas com as célebres *Canções Heróicas* de Fernando Lopes-Graça.

A multiplicidade e a impossibilidade de catalogação são parte intrínseca do fenómeno Luís de Freitas Branco. No fundo, estamos a falar de muitos compositores dentro de um só, unidos por uma personalidade fascinante e centrifugadora. Contudo, a suprema síntese encontramos-a talvez na 4.^a *sinfonia*, concluída em 1952, obra-prima da maturidade de Luís de Freitas Branco, na qual o compositor fez a síntese das pulsões aparentemente inconciliáveis que percorreram toda a sua carreira. O modernista e o neoclássico, o racionalista e o romântico, o monárquico e socialista que nele existiam conseguem na 4.^a *Sinfonia* a coabitação perfeita. Usando de novo um tema gregoriano como raiz cíclica, a obra abarca inclusivamente o folclore, num *scherzo* de sabor expressionista. No fim do último andamento, o tema gregoriano tem um regresso triunfante em si bemol maior. Esse ponto de partida distante permite ao compositor fazer uma magistral demonstração daquilo a que chamava a aplicação das leis físicas da música: a tónica será atingida através de uma encandeante sucessão de tonalidades maiores, tal como no ciclo *A Ideia*. A impressão é de quem vai abrindo sucessivas janelas, percorrendo o universo até atingir o esplendor máximo, num gesto grande e generoso dirigido a toda a humanidade.

Em 1951, Freitas Branco começou a trabalhar numa ópera inspirada na luta de classes, *A Voz da Terra*. Desse projecto, em que trabalhava quando faleceu em 1955, chegou a escrever uma quantidade apreciável da música do 1.^o Acto, reveladora de uma romântica aproximação musical ao "homem comum" e ao universo dos neo-realistas.

Paradoxalmente, a envergadura intelectual de Luís de Freitas Branco contribuiu para desviar as atenções da sua música. A incessante actividade como teórico, musicólogo, pedagogo, conferencista e divulgador, destinada a arrancar-nos de um atraso de décadas e a contribuir para a elevação intelectual e espiritual de músicos e leigos, obnubilou uma elite pouco versada na arte dos sons e uma classe musical tendente a desvalorizar compatriotas. Para lá de muitos livros que publicou, o seu trabalho como escritor e crítico musical inclui milhares de páginas que, a par do *Diário* (ainda inédito), espelham uma das inteligências mais cultas e brilhantes da sua época.

OBRA MUSICAL DE LUÍS DE FREITAS BRANCO (POR GÉNEROS)

Orquestra Sinfónica

Scherzo fantastique (1907)

Antero de Quental, poema sinfónico (1907)

Depois de uma Leitura de Júlio Diniz, poema sinfónico (1908) [não localizado]

Depois de uma leitura de Guerra Junqueiro [Fantasia], poema sinfónico (1909)

Paraísos Artificiais, poema sinfónico (1910)

Três Fragmentos sinfónicos das «Tentações de São Frei Gil» (1911-12)

Vathek, poema sinfónico (1913-14)

Viriato, poema sinfónico (1916)

1.^a *Suite Alentejana* (1919)

1.^a *Sinfonia* em fá maior (1924)

2.^a *Sinfonia* em si bemol menor (1926-27)

2.^a *Suite Alentejana* (1927)

Abertura Solene «1640» (1939)

3.^a *Sinfonia* em mi menor (1930-44)

Homenagem a Chopin (Peça em Forma de Polaca) (1949) [não localizada]

Solemnia Verba, poema sinfónico (1950-51)

4.^a *Sinfonia* em ré maior (1944-52)

Instrumento Solista e Orquestra

Cena Lírica para violoncelo e orquestra (1916)

Concerto para Violino e Orquestra (1916)

Balada para piano e orquestra (1917)

Variações e Fuga Triplíce Sobre um Tema Original para orquestra de cordas e órgão (1946-47)

Voz Solista e Orquestra

Aquela Moça para soprano ou tenor e orquestra (1904 – data da orq.?)

Soneto de Camões / A Formosura desta Fresca Serra para soprano e orquestra (1907 – orq. 1935)

Canção Portuguesa / Canção do Ribatejo para soprano ou tenor e orquestra (1907 – orq. 1929)

Canto do Mar para soprano ou tenor e orquestra (1918)

Commiato / Despedida, cena dramática para barítono (ou baixo) e orquestra (1920 – orq. 1949)

Oito Canções Populares Portuguesas para soprano e orquestra (1943 – orq. 1951)

Música Coral-Sinfónica

Manfred, Sinfonia Dramática para Solos, Coro e Orquestra (1905-6)

[*Oratória «Tentações de São Frei Gil»* para solistas, coro e orquestra (1911/12) - destruída]

Canto do Natal (canção ribatejana para coro e orquestra (s/d)

Noemi, cantata bíblica para solos, coro, orquestra e órgão (1937-39)

Orquestra de Cordas

A Morte de Manfred para instrumentos de cordas (1906)

Duas melodias para orquestra de cordas (1909)

Lento [do *Quarteto de Cordas* de 1911, versão para orquestra de cordas]

Tentação da Morte das «*Tentações de São Frei Gil*» (1911-12) [ver *Três Fragmentos sinfónicos das «Tentações de São Frei Gil»*]

Variações e Fuga Triplíce Sobre um Tema Original para orquestra de cordas (1946-47) [versão sem órgão]

Música de Câmara

A Morte de Manfred para instrumentos de cordas (sexteto de 2 violinos, violela, 2 violoncelos e contrabaixo) (1906)

Marcha Comemorativa para violino, violoncelo e piano (1908)

Trío para violino, violoncelo e piano (1908)

1.^a *Sonata para Violino e Piano* (1908)

Prelúdio e Fuga para violino solo (1910) [não localizado]

Prélude para violino e piano (1910)

Quarteto de Cordas (1911)

Sonata para Violoncelo e Piano (1913)

Tema e Variações para três harpas e quarteto de cordas (s/d – 1920/21?)

2.^a *Sonata para Violino e Piano* (1928)

Voz e Piano

Aquele Moço (poema de Augusto de Lima) (1904)

Contractos (poema de João de Vazquez de Sá) (1904)