

ORFEÃO
UNIVERSITÁRIO
DO PORTO



ORFEÃO

DIRECTOR-EDITOR:	RUI ESTEVÃO VASCONCELOS BESSA
REDACTORES:	P.º MANUEL RODRIGUES GONÇALVES LUÍS BARATA DA ROCHA
ADMINISTRADORES:	FERNANDO SÉRGIO T. AMARAL JOSÉ ALBERTO MARTINS FARIA NELSON MANUEL COELHO PEREIRA MARIA JACINTA SOUSA CATAU MARIA ISABEL BARBOSA FERREIRA

Sumário

Maestro Afonso Valentim	
30 anos na regência do O. U. P.	2
As mais notáveis obras executadas sob a regência do Maestro Afonso Valentim	6
Música e Arquitectura	
por P.º Manuel Gonçalves	7
Poesia	13
O Algarve e a digressão da Páscoa de 1966	17
O OUP em Setúbal e Lisboa	19
Tradição e progresso	20

REDACTORIAL

A abrir este número da nossa Revista queremos assinalar a data de 16 de Março de 1967 porque neste dia completa 70 anos de idade, dos quais trinta dedicados à Regência do O. U. P., o nosso Maestro Afonso Valentim. Trinta anos se passaram!

Trinta anos, durante os quais várias gerações da Academia Portuense subiram os estrados do Orfeão. Trinta anos de actividade, repletos de preocupações e trabalhos e também de realizações e alegrias. Trinta anos, em que orfeonistas e maestro, unidos na mesma perene juventude do Orfeão, viveram horas de triunfo e de glória.

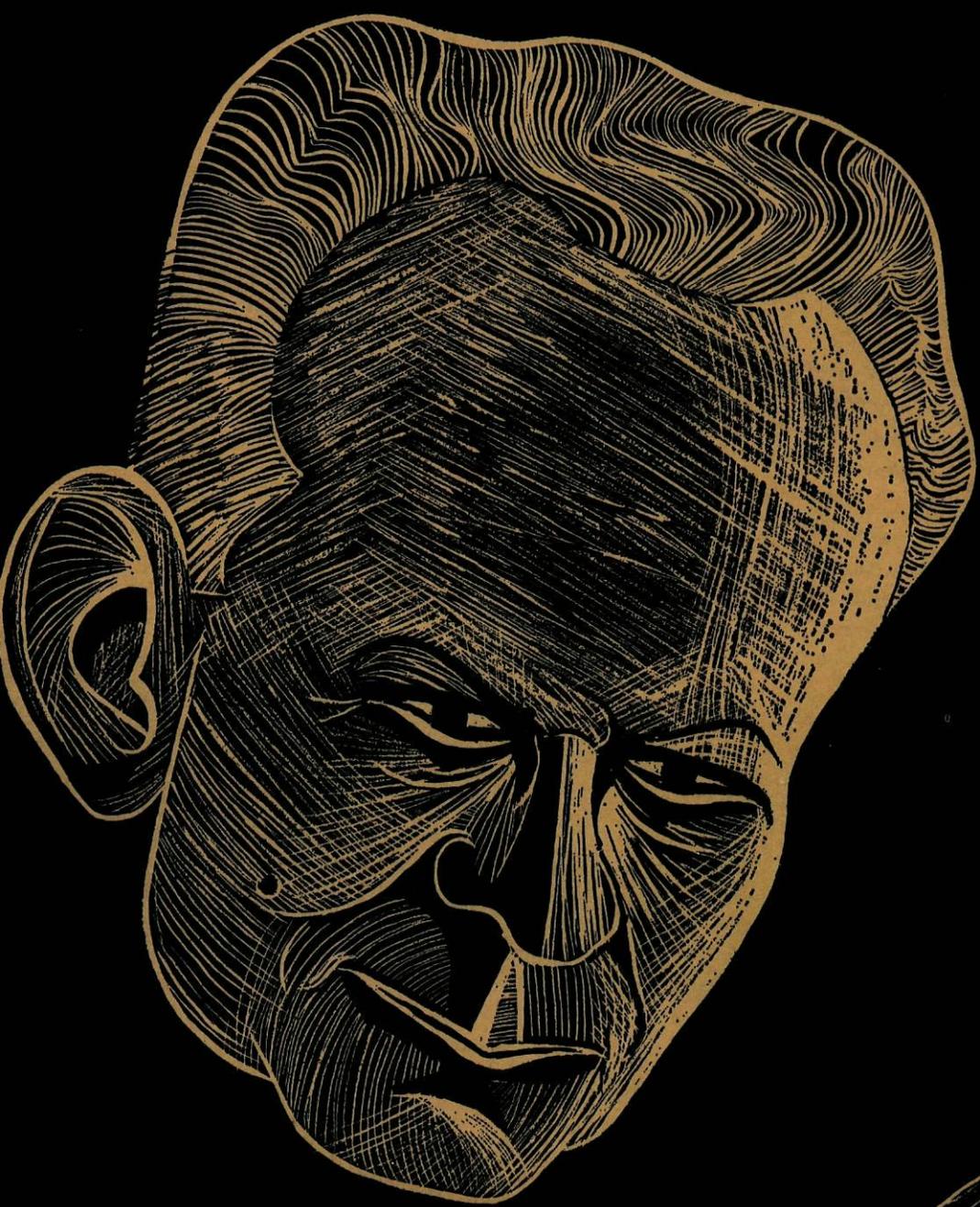
Na ampulheta do tempo, a areia valiosa da nossa vida desliza continuamente. Mas não se escoá, não se perde. Entra no mar imenso da eternidade, enriquecida pelas obras que dia a dia vamos realizando. Quando há um ideal a nortear os nossos passos, a vida passa, mas as obras permanecem.

Por este motivo o Maestro Afonso Valentim ficará com o Orfeão.

Esta hora de separação não é hora de despedida. A lei rígida e inflexível manda que nos separemos, mas ficaremos sempre unidos na grande obra realizada, na mesma dedicação e amizade.

Foi por isso que, em Assembleia geral de 8/3/67 foi eleito Sócio Honorário do Orfeão. É por isso que queremos deixar aqui expresso o nosso reconhecimento.

Obrigado Maestro!



Boyer

MAESTRO Afonso Valentim

30 anos na regência do OUP

Momento histórico vai o Orfeão Universitário do Porto viver!

Este organismo de prestigiosas tradições, que tão bem tem sabido elevar o nome da sua Universidade, vai sofrer, saudoso mas sem possibilidades de agir, a separação de Alguém que duma forma indelevel deixará para sempre o seu nome ligado à sua existência — pela sua personalidade artística, pelo trabalho redundante em êxitos que ao longo de trinta anos desenvolveu, pela forma como tão bem sempre soube compreender e integrar-se no meio académico, como tão bem sempre soube compreender o Orfeão!

A nossa vénia, o nosso obrigado do coração. Maestro!

Iniciou o Maestro Afonso Valentim a sua educação musical com o Prof. Carlos Dubbini, compositor e professor de violino que colaborou na criação do Conservatório de Música do Porto. Com este Mestre se apresentou em numerosos concertos, vindo também a pertencer à Sociedade de Concertos e à Orquestra Portuense de Instrumentos de Arco.

Mais tarde, é fundador, juntamente com Carlos Dubbini, Dr. Luís Cabral, Alberto Cerqueira e José Gouveia, da Sociedade de Concertos de Música de Câmara do Porto, onde actuaria até à sua extinção. Entretanto, estuda com o Prof. Rev. Xavier de Almeida e o Cónego Joaquim Pereira da Rocha, interpretação de Música Coral — Música que viria a ocupar lugar decisivo na sua vida artística.

Com efeito, organiza ao longo da sua carreira vários Orfeões escolares, e desde 1927, por provisão do Bispo do Porto, D. António Barbosa Leão, dirige o Grupo Musical de Santa Cecília, onde tem desenvolvido notável acção.

Da mensagem que, no Concerto Histórico de Música Sacra, aquando das bodas de ouro do Grupo Musical de Santa Cicília, esta instituição lhe dirigiu, oportuno é transcrever as seguintes passagens:

«Ao Maestro Afonso Valentim, a Direcção e componentes, aproveitam o ensejo para significar o muito apreço

e a mais alta consideração que têm pelo seu carácter, pelo seu talento artístico, pelas suas grandes qualidades de trabalho e tenacidade, de paciência, persistência, correcção e modéstia».

E mais adiante:

«Os colaboradores deste Concerto, pretendem, sobretudo, saudar no Maestro Afonso Valentim o principal autor da valiosíssima obra coral litúrgica, que se tem realizado nesta cidade e por toda a diocese onde o Grupo tem actuado, sob a batuta competente e honesta do seu Maestro».

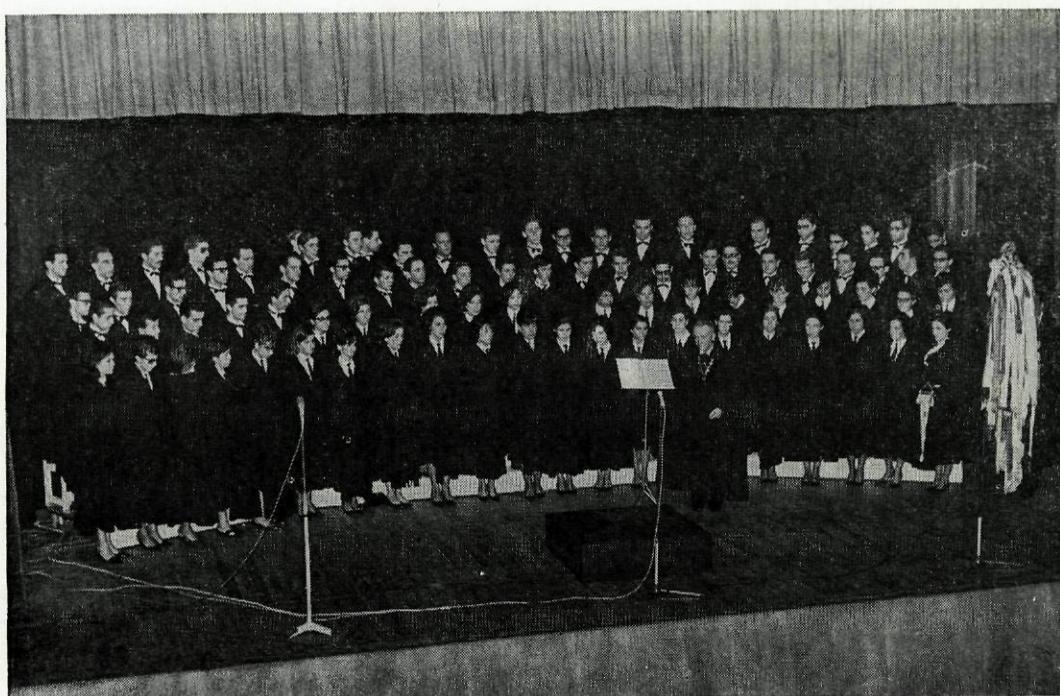
Nomeado Bolseiro do Instituto de Alta Cultura, que lhe permitiria em Itália estudar com os grandes Maestros Franco Vittadini, Luigi Ricchi, Armando Antonelli e Rafael Casimiro; Professor do Conservatório de Música do Porto, função que tão proficientemente desempenharia; director artístico das notáveis audições dos polifonistas portugueses de «O Messias de Haendel», de «A Criação do Mundo», de Haydn, de «A Infância de Cristo», de Berlioz, do «Stabat Mater», de Rossini, do «Requiem», de Domingos Bontempo e do «Canto do Destino», de Brahms; regente durante catorze anos do Orfeão Lusitano, notabilíssimo Grupo Coral, quer pela sua acção vocal pròpriamente dita, quer pelos programas corais-sinfónicos que apresentou, viria a receber o Maestro Afonso Valentim, aquando das audições consagradas aos polifonistas portugueses do século XVII pelo Orfeão Lusitano, sob a sua direcção, a dedicatória de duas composições corais de Mestre Cláudio Carneiro, acompanhadas dos dizeres:

«A Afonso Valentim que, num bravo rasgo, desperta os nossos polifonistas e uma nobre linha de conduta dignifica o Coral Lusitano, estas humildes páginas em penhor de gratidão sincera».

Em 1936, o Professor Doutor Carneiro Pacheco, então Ministro da Educação Nacional, propõe que a Afonso Valentim seja conferido o grau de oficial da Ordem de Santiago de Espada, cujas insígnias lhe são solenemente entregues no Teatro Sá da Bandeira, pelo Magnífico Reitor José Pereira Salgado.

O Reitor Prof. Doutor José Pereira Salgado entregando ao Maestro Afonso Valentim a comenda da Ordem de Santiago de Espada. A esta homenagem associavam-se com a sua presença:

Mestre Ferreira Lopes, Prof. Dr. Américo Pires de Lima, Dr. Magalhães Basto, Prof. Dr. Aarão de Lacerda, Prof. Luís Costa, Prof. Doutor Pereira Salgado e Dr. Antero de Figueiredo.



Um Orfeão, entre muitos, que Maestro Afonso Valentim dirigiu.

Fevereiro de 1937.

Cem anos eram passados sobre a Reforma das Escolas Superiores, promulgada por Passos Manuel. Cem anos eram passados desde a fundação da Academia Politécnica e da Escola Médico-Cirúrgica do Porto.

Os estudantes portuenses consideravam e reconheciam a necessidade da Academia se manifestar — houve entre outras as sugestões de se organizar um grupo coral que colaborasse num sarau comemorativo de tal data.

Seria possível preparar um grupo de algumas dezenas de estudantes num escasso período de tempo de dois meses?

Alguns académicos apresentaram-se ao Magnífico Reitor José Pereira Salgado, solicitando a sua colaboração. Sugeridos nomes porventura capazes de sobre os seus ombros arcarem tamanha responsabilidade, surgiu o de Afonso Valentim.

Assim, a 24 de Fevereiro de 1937, o Maestro recebe um cartão com as seguintes palavras:

«Com os seus cumprimentos, José Pereira Salgado, Reitor da Universidade do Porto, pede a Vossa Excelência a fineza de lhe vir falar à Universidade, o mais breve que puder».

Era o Orfeão que ressurgia!... O Maestro Afonso Valentim aceitara a difícil tarefa de o preparar e dirigir. Trabalho persistente e aturado se seguiu durante cerca de mês e meio, e graças ao seu valor, perseverança e entusiasmo e à boa vontade dos jovens que com ele colaboraram, a 13 de Abril de 1937, apresenta-se em Récita de Gala no Teatro Rivoli, o que futuramente seria o Orfeão Universitário do Porto.

O mesmo Magnífico Reitor, profere, na presença do titular da pasta da Educação Nacional, um discurso em que, depois de várias considerações pertinentes, diria:

«Vamos ouvir o Orfeão e estou certo de que, galhardamente, se apresentará, porque este devotado grupo de raparigas e rapazes, de alma e coração, procurou, com todo o entusiasmo, organizar-se, dedicando-se e trabalhando para que esta festa revista o brilho que merece como manifestação de arte coral. Mas como foi possível organizar um Orfeão em tão curto espaço de tempo, com alunos e alunas, muitos dos quais não conheciam uma nota de música? Só a gentileza e a grande dedicação, sem qualquer remuneração, do devotado Maestro Afonso Valentim, que, duma maneira tão amável, se prestou a tentar unir estes quase dois centos de estudantes, foram disso capazes. Com a sua enorme devoção e com o seu admirável entusiasmo deu-lhes o máximo do seu tempo, que, para ele, que vive exclusivamente do trabalho de lições musicais, representa um sacrifício de tempo perdido para a sua vida tão presa, e que ele tanto necessita de aproveitar. Muito lhe agradeço esse sacrifício,

essa boa vontade posta à nossa disposição, e os meus votos e esforços serão para que, quando conseguirmos organizar, oficialmente, o Orfeão, seja aproveitado para, com o seu alto valor, ser o futuro regente, de facto».

Aqui se refere que, conjuntamente com a preparação do coral, havia sido o Maestro Afonso Valentim também incumbido de preparar uma Tuna, que fez a sua apresentação neste mesmo sarau.

Orfeão e Tuna são calorosamente aplaudidos — primorosa interpretação de trechos difíceis e de responsabilidade. Espectadores, orfeonistas e tunos tributam ao Maestro prolongada ovação. O Senhor Ministro felicita-o efusivamente. Inesquecível espectáculo, que reatava uma grata tradição da Academia Portuense — o Orfeão que outrora tantos louros obtivera com Fernando Moutinho, Padre Dr. Clemente Ramos e Eng.º Futuro Barroso, reaparecera e da melhor forma, conquistando do público e da crítica os maiores aplausos.

E de então a esta data, com Afonso Valentim ininterruptamente na sua regência, tem o Orfeão percorrido o Continente, Espanha, Madeira, Angola, Moçambique, Brasil e dentro em pouco França; em todos os pontos só tem conhecido o triunfo, que testemunha o seu real valor e prestígia e honra a sua Universidade.

Impossível será descrever as noites de glória que Afonso Valentim tão justamente tem vivido como Regente do OUP; impossível será descrever as críticas e os aplausos que tão mercedamente lhe têm sido tributados — não teríamos mesmo palavras para exprimir os êxitos dos espectáculos em Lisboa, em Benguela, Lobito, Sá da Bandeira, Mossâmedes, Silva Porto, Nova Lisboa e Luanda em 1956 e 1962; em João Belo, Inhambane, Moçambique, Beira e Lourenço Marques em 1958; em S. Paulo e Rio de Janeiro em 1965, em representação da Universidade Portuguesa às Comemorações do IV Centenário da Fundação da cidade do Rio de Janeiro — não teríamos palavras para exprimir o complexo emocional que invadiu o Orfeão nos breves segundos que compreenderam a entoação do «Hino Nacional» no 1.º sarau em terras de Santa Cruz, o bisar de «A proposição dos Lusíadas» no último sarau na Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro...

E Afonso Valentim sentindo e vivendo com o OUP, identificando-se com ele!

Perdoem-nos os leitores se, involuntariamente, neste esboço biográfico insistimos sobre o que foi a figura do Maestro no Orfeão, em desfavor de todos os demais aspectos que preencheram ou preenchem a sua carreira artística; talvez que, vaidosamente, quizéssemos chamar a sua actividade mais a nós que a outrém!

A contínua homenagem que os trinta anos de labor no OUP lhe proporcionaram, é, por certo, a única, mas válida, recompensa ao Homem que, do ponto de vista musical, tanto dignificou a cultura universitária portuense.

BEM HAJA, MAESTRO!

Na Escola de Música do Rio de Janeiro o público de pé aplaudindo o Orfeão e o seu Maestro.



*Requiem de João Domingos Bomtempo
Teatro Pireas, 4 de Abril de 1941*

«Requiem» de Domingos Bomtempo, um dos trabalhos mais notáveis do Maestro Afonso Valentim.

Presentes:

Prof. Luís Costa, Prof. Doutor António Pires de Lima, Mestre Viana da Mota e Dr. António Joyce.

As mais notáveis obras executadas sob a regência do Maestro AFONSO VALENTIM

Antes da reorganização do OUP

«**MESSIAS**», de Haendel — Solistas — Coros e Orquestra — 1 de Julho de 1935 — 1.ª audição em Portugal — Sá da Bandeira.
 «**A CRIAÇÃO DO MUNDO**», de Haydn — Solista — Coros e Orquestra — 3 partes — 1.ª audição em Portugal em 31 de Março de 1936, no Rivoli.
 «**STABAT DE MATER**», de Rossini — Solos — Coros e orquestra.
 «**A INFÂNCIA DE CRISTO**», de Berlioz — Oratório em 3 partes

— Solos — Cros e Orquestra — 1.ª audição em Portugal — 1 de Julho de 1935.

«**L'AGONIA DEL REDENTOR**», de Franco Vittadini — 1.ª audição em Portugal — Solos — Coros e Orquestra.
 «**REQUIEM**», de Domingos Bcmtempo — 1.º Director do Conservatório de Música de Lisboa — Coros e Orquestra. Com a assistência do Mestre Viana da Mota.
 «**CANTO DO DESTINO**», de Brahms — Coros e Orquestra — 1.ª audição em Portugal no Gil Vicente.



TUNA DE 1937

Com o Orfeão Universitário do Porto

Hino Nacional Alfredo Keil
 Hino do Infante D. Henrique Alfredo Keil
 Cortigiana! (da ópera «Irene») Alfredo Keil
 A Voz do Infante Carlos Dubbini
 Capas Velhinhas Carlos Dubbini
 Marcha Turca Mendelssohn
 Coro dos Caçadores Mendelssohn
 A Noite Schubert
 Scherzino Afonso Valentim
 Hino da Raça Afonso Valentim
 Quatro de Empezar Manuel Machado...
 Negra Sombra Montes
 Malhão (recolhido por César das Neves)
 Hino à Noite Beethoven
 Canção dos Marinheiros Herminio Nascimento
 Proposição dos Lusíadas Herminio Nascimento
 Rapsódia Portuguesa Herminio Nascimento
 Tanhauer (Coro dos Peregrinos) Wagner
 Rapsódia de Canções Portuguesas Josué Trocado
 As Minhas Asas Brancas Josué Trocado
 Cantares Poveiros Josué Trocado
 Scherzo (adapt. de Afonso Valentim) Rossini
 Madame Butterfly (Coro) (adpt. de Afonso Valentim) Puccini
 O Sol da Primavera (Balada Galega) Torres Creio

Alleluia (da «Oratória Messias») Haendel
 Quest'e f'agnel di Dio Haendel
 Wiegentlied Brahms
 Dança Húngara Brahms
 Barabau (Scherzo) Praglia
 Ária (adapt. de Afonso Valentim) Bach
 Serenata Aru
 Fado (adapt. de Afonso Valentim) Ruy Coleho
 Primavera (das «Quatro Estações») Haydn
 Cânone Mozart
 Canto Indú (adapt. de Afonso Valentim) Rimsky-Korsakow
 Malagueña José Artes
 Ruliño José Artes
 Viva la Mancha José Artes
 Pastoral Couperin
 Toque de Avé-Marias Fernando Moutinho
 Ades e Fideles D. João IV
 Ogi e nato un bel bambino (Séc. XVI)
 O Trenzinho Villo Lobos
 Vira Villo Lobos
 Saltarelle (óp. 74) Saint-Saens
 Barcarola (adapt. de Afonso Valentim) Luís Costa
 Coro Natalício Gruber
 Caixa de Música Liadow
 Canção de Solveig Grieg
 Coro dos Soldados (da óp. «Os Huguenotes») Meyerbeer
 Ecce Sacerdos Magnus Vito Fedeli

Música e Architectura

— relação entre traçados geométricos, quocientes musicais e artes plásticas.

P.^o Manuel Gonçalves

INTRODUÇÃO

O Homem procurou sempre incluir a beleza em todas as suas obras. Esta aspiração torna-se mais nítida quando a construção é dedicada aos Seres Superiores a quem o artista pretende exprimir a sua homenagem, a sua vassalagem.

Mas esta procura de beleza, inata no coração de todos os homens, realiza-se em diferentes graus e só em poucos casos atinge uma plastificação criadora de obras de arte. Contudo, para além de toda a procura e criação pessoal que existe em cada obra de arte, procurou-se desde muito cedo chegar ao conhecimento de determinadas leis orientadoras da criação artística. De uma procura de beleza partiu-se para a aquisição de uma lei da beleza.

Estas leis, uma vez encontradas, tornaram-se propriedade de um grupo limitado e só aos iniciados era dado conhecê-las. Estes segredos zelosamente guardados até ao fim da Idade Média, constituíam um autêntico segredo profissional. E quando, a partir dos architectos, artistas e humanistas, do Renascimento muitas das referidas leis começaram a ser conhecidas e estudadas, dois problemas se puseram:

1.^o — Que lugar deram os Iniciados aos traçados?

2.^o — De que modo os empregaram?

É difícil responder. E na análise das obras que nos legaram, feita no sentido de encontrar o traçado orientador, será necessário ter em conta não apenas a multiplicidade dos traçados, como o emprego pessoal que cada artista fazia dos mesmos, bem como os diferentes sistemas de medidas.

Para que uma obra plástica tenha beleza formal deverá atender às regras da Euritmia, em que elementos simétricos, divisíveis num número inteiro ou fraccionário de módulos, são associados em determinada proporção. O número inteiro de módulos possui propriedades particulares, matemáticas e metafísicas — mágicas, para os antigos — dando à figura o seu carácter, incutindo-lhe um valor espiritual.

A teoria «Einfuehlung» que analisa cientificamente a extensão do próprio «eu» na obra de arte, quer por parte do artista, quer por parte do observador, dá um substracto fisiopsicológico às teorias moduladoras.

Assim a filosofia da Simpatia deu um novo prestígio a três interpretações já antigas da architectura:

1 — A interpretação geométrica-matemática, conhecida no Egipto e na Grécia e mais recentemente estudada por Violet-le-Duc, Thiersch, Zeising e Ghyka, que, partindo da geometria latente em muitas obras da natureza, aplica nas construções os rectângulos dinâmicos.

2 — A interpretação das proporções musicais, segundo a qual, assim como existe uma escala musical adequada à fisiologia humana, assim também existem proporções architectónicas fundadas nas relações matemáticas da música capazes de produzir idênticas sensações.

3 — A interpretação antropomórfica, que justifica as ordens architectónicas gregas pela consonância com o corpo humano. Esta teoria, fundamento das duas anteriores, foi retomada recentemente por Corbusier na elaboração do seu «Modulor».

Vamos estudar as duas primeiras, chamando a atenção para a terceira quando for conveniente.

1.^a PARTE

TRAÇADOS GEOMÉTRICOS

Os iniciados quiseram incluir a beleza nas suas obras, criando-as à imitação de Deus, seguindo os mesmos princípios que tinham presidido à criação do mundo. O problema consistia em encontrar uma forma, um rectângulo, capaz de à imitação da natureza se reproduzir em si, igual a si mesmo, numa palavra, capaz de criar um ritmo.

O primeiro rectângulo encontrado, que possui essa propriedade, é aquele cujos lados se relacionam pela expressão. $\sqrt{2}$. Depois outros foram encontrados possuindo idêntica propriedade, em que os lados estavam relacionados pelas raízes irracionais de números pequenos. São os rectângulos dinâmicos:

$\sqrt{2}$ — saído do quadrado

$\sqrt{3}$ — saído triângulo equilátero

$\sqrt{4}$ — duplo quadrado

$\sqrt{5}$ — saído do duplo quadrado

Adiante falaremos do rectângulo construído a partir da regra de ouro.

Estes rectângulos capazes de multiplicar-se ou dividir-se em rectângulos semelhantes vão associar-se segundo dois teoremas:

1.^o — A decomposição harmónica dum rectângulo \sqrt{n} , ou de tema \sqrt{n} é sempre possível.

2.^o — O quadrado e o duplo quadrado, fazendo parte de todos os temas, poderão ser decompostos seguindo cada um desses temas.

Estes princípios associaram-se com a Lei da não mistura, proposta por Alberti: «lineamenta sentiamus ubi una atque eadem in illis videtur forma» — (há uma composição unitária onde aparece a mesma e única forma). O que quer dizer que a decomposição de um rectângulo de tema $\sqrt{2}$ por exemplo, não pode associar-se senão com quadrados e rectângulos $\sqrt{2}$.

O NÚMERO DE OURO

Conhecido por muitos outros nomes, tais como secção d'curada, regra de ouro, etc., este número provém de uma construção geométrica simples e representa matematicamente a divisão de um segmento em média e extrema razão. Ora dividir um segmento em média e extrema razão é dividi-lo em partes tais que a razão do segmento inteiro para a parte

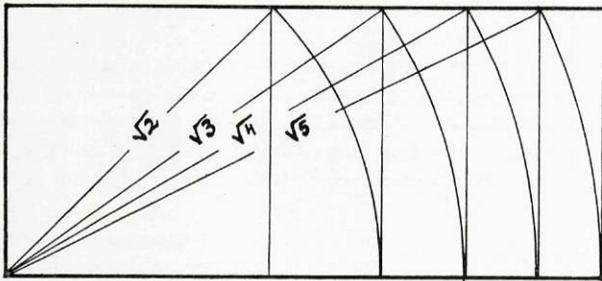
maior é igual à razão da parte maior para a parte menor:

$$\frac{a}{b} = \frac{a+b}{a}$$

Deste modo a proporção dourada é a mais simples de todas as proporções, pois põe em jogo apenas dois comprimentos em vez de três como na proporção geométrica. Ela relaciona dois segmentos de uma mesma recta e não os lados de um rectângulo. Mas podemos chegar à construção do rectângulo pela multiplicação dum segmento em média e extrema razão, seguindo uma construção geométrica simples que relaciona os lados pela expressão $\frac{\sqrt{5}+1}{2}$

Pela organização dos elementos assim obtidos eram determinadas as proporções de todas as partes da obra, combinando-as de modo a obter a harmonia do conjunto. Como diz Plotino na sua obra «Eneades»:

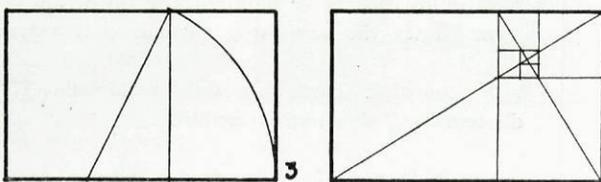
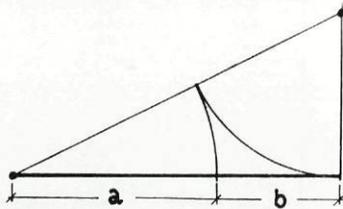
«O ser belo não será um ser composto; ademais este ser será belo e as suas partes não serão belas cada uma de per si, mas combinando-se para que o conjunto seja belo».



REGRA DE OURO

$$\frac{a}{b} = \frac{a+b}{a}$$

$$\varphi = \frac{\sqrt{5}+1}{2}$$



Em cima: — Conjunto de rectângulos dinâmicos e sua construção a partir do quadrado.

Ao meio: — divisão de um segmento de recta segundo a regra de ouro; a altura do triângulo rectângulo é igual a metade da base.

Em baixo: — construção do rectângulo de ouro e divisão do mesmo em quadrados circulantes, conjugados em espiral.

2.ª PARTE

A combinação dos elementos construtivos da obra de arte pode conseguir-se quer por leis geométricas, algumas das quais ficam sumariamente apontadas, quer por leis matemáticas que associam séries de números inteiros e pequenos. A organização destas séries tem a sua origem na arte musical e a partir desta passou a aplicar-se nas artes plásticas.

Mas, antes de analisar estas relações entre Música e

Artes Plásticas é conveniente recordar sumariamente os principais elementos geradores da arte musical, atendendo essencialmente à sua evolução histórica e àqueles aspectos que interessam ao nosso estudo.

A Música é a arte de bem combinar os sons e regular o valor de duração dos mesmos.

Como meio expressivo de comunicação humana ela é tão antiga como o próprio homem. Mas é sobretudo a partir da Civilização Grega que começa a definir-se a estrutura matemática da arte musical.

Esta estrutura matemática de uma arte de movimento teve uma profunda influência no desenvolvimento das artes plásticas, pois constituía uma prova audível da beleza existente nas relações espaço-temporais das partes de uma obra de arte.

NOTAÇÃO MUSICAL

A escrita musical é feita com vários sinais, convencionais em parte, e que sofreram muitas transformações através dos tempos.

Os sons eram, até ao século XI, representados por letras, começando pelo A, que correspondia ao som fundamental mais grave:

A	B	C	D	E	F	G
Lá	Si	Dó	Ré	Mi	Fá	Sol

No ano de 1507 Guido de Arezzo introduziu uma nova notação musical e deu a cada nota da escala um nome. Estes nomes, tirados das primeiras sílabas de uma estrofe do hino latino em honra de S. João Baptista, são, se exceptuarmos o *ut* mudado para *dó* por Bononcini no ano de 1673, os que ainda hoje usamos. Desde aí todas as notas passaram a ser representadas pelos mesmos sinais, que tomam vários valores consoante a posição relativa.

As notas, que a princípio se escreviam sem linhas, passaram depois a dispor-se segundo uma linha ideal; logo se utilizaram linhas de várias cores — vermelho para o fá, encarnado para o dó, etc. — até que se uniformizou o tetragrama e finalmente o pentagrama ou *pauta*. Para conhecer os nomes das notas usa-se a clave, que dá o seu nome a todas as notas que estejam na mesma linha em que foi escrita. A forma destas claves tem origem no desenho das letras musicais, que anteriormente representavam os respectivos sons.

Para dividir as frases musicais usaram-se as «linhas» hoje substituídas pelas pausas que tomam o nome de mínima, média e maior, correspondentes respectivamente da vírgula, ponto e vírgula, e ponto final da frase, no discurso.

ESCALAS

Os sons dispoem-se segundo uma ordem crescente chamada escala. Esta consta de sete sons, distanciados entre si por tons. Podemos distinguir duas escalas fundamentais: a diatónica e a cromática.

Entre todas as notas da escala diatónica a distância é de um tom, excepto entre mi-fá e si-dó em que é de meio tom. Nesta escala só se permite uma alteração que é a passagem do semi-*tom* do último grau — si-dó — para o penúltimo — lá-si — mediante a introdução do *bemol* — (si = b + mole).

A escala cromática provem da alteração desta ordem diatónica pela introdução de semi-*tons* entre todas as notas da escala, com o emprego de *sustenidos*.

INTERVALOS

A distância entre dois quaisquer sons da escala, chama-se intervalo musical. Há os intervalos chamados mínimos — segunda e terceira — e os maiores — quarta, quinta, etc.

(Continua na pág. 14)

Teatro RIVOLI

Sarau

do

Orfeão Universitário do Porto

**Comemorativo do 30.º Aniversário da sua reorganização
e de homenagem ao**

Maestro AFONSO VALENTIM

Madrinha: Exma. Senhora D. Neusa Maria Castro Rodrigues Tenreiro

Quinta-feira, 16 de Março de 1967

às 21,45 horas

PROG

Regente: MAESTRO

I PARTE

Hino Nacional **Alfredo Keil**

Ecce Sacerdos **Vito Fideli**

Cânone **Mozart**

Marcha da Ópera Tannhäuser . **Wagner**

Scherzo **Rossini**

Adap. do Maestro Afonso Valentim

La Nuit **Rameau**

III P

Fados e Guitarradas

Danças Regionais

**Gulpilhares, Santa Maria da Reguenga,
Miranda do Douro e Ilha da Madeira**

RAMA

AFONSO VALENTIM

II PARTE

Fado	Rui Coelho
O Toque de Avé Marias	Fernando Moutinho
Página Portuguesa	Óscar da Silva
	Adap. do Maestro Afonso Valentim
Rapsódia	Josué Trocado
Solista	Manuel José Faria de Bastos
Preposição de "Os Lusíadas"	Hermínio do Nascimento

ARTE

Orquestra de Tangos
Tuna do Orfeão

Graça...

As já previstas alterações...

Surpresas...

Componentes do Orfeão Universitário do Porto

SÓCIOS HONORÁRIOS

Prof. Doutor Adriano Moreira
Prof. Doutor Amândio Joaquim Tavares
Almirante Américo de Deus Rodrigues Tomás
Prof. Doutor António Maria Pinto Barbosa
Cidade das Caldas da Rainha
Padre Clemente Ramos
Cidade da Covilhã
Prof. Doutor Fernando M. Alberto Seabra
Engenheiro Fernando Pinto Serrão
Marechal Francisco Higino Craveiro Lopes
Prof. Doutor Francisco Paula Leite Pinto
General Horácio Sá Viana Rebelo
Prof. Doutor Inocêncio Galvão Teles
Prof. Doutor Manuel Corrêa de Barros
Prof. Doutor Raúl Jorge Rodrigues Ventura
Contra-Almirante Vasco Lopes Alves
Procuradoria dos Estudantes Ultramarinos
Maestro Afonso Valentim

SÓCIOS BENEMÉRITOS

Dona Maria da Purificação Sampayo Tavares
Arnaldo Moreira da Rocha Brito
João Mendonça
Doutor Paulo de Oliveira Ramos
Carlos Silva

SÓCIOS DE MÉRITO

Dr. João de Sá Lima
Engenheiro José da Costa Cruz Gomes
Dr. Licínio José de Almeida Cardoso
Zeferino de Moura
Dr. Durval Ferreira Marques

ORFEONISTAS EFECTIVOS — 1966/67

SOPRANOS

Maria Eugénia Fernandes da Silva Couto
Dr.^a Olinda Rosa Martins Bonifácio
Dr.^a Maria Leopoldina Mendes Paulo
Maria Adelaide Lima Campos
Maria Eduarda da Silva Cunha
Maria Luísa Martins Delerue
Maria Manuela de Sousa Ferreira
Lucinda Júlia Martins de Oliveira
Maria Adozinda Schneuer de Castro
Maria Fernanda Ferraz Machado Lima
Maria Isabel Martins Barbosa Ferreira
Maria Jacinta de Sousa Catau
Orlanda Maria Azevedo Amaro Maciel
Maria Adelaide Rodrigues Salgado
Maria Albertina dos Santos Lemos
Maria Augusta da Mota Freitas
Maria Luísa dos Santos Costa
Maria Manuela da Silva Carneiro
Maria Teresa Pinto Basto da Mota Torres
Lucília Teixeira d' Almeida
Maria Augusta de Magalhães Ribeiro Sarmento
Maria Natércia Ferreira da Costa Neves
Ana Maria de Magalhães Ribeiro Sarmento
Maria Augusta Ribeiro Madeira
Maria da Conceição Machado Alvim
Maria da Conceição Silva Fonseca
Maria Estrela d' Arrochela Monteiro Camizão
Maria da Graça Espiga de Macedo
Maria José Miranda de Figueiredo
Maria Lucília dos Santos Ferreira
Suzete Maria de Queirós Costa Magalhães

CONTRALTOS

Dr.^a Maria Manuela Ferreira da Cunha
Maria Teresa Nunes de Castro Moreira
Armandina Maria Machado Tsou
Maria Manuel Borges Mesquita Montes
Maria Hermengarda Coutinho Calheiros Lobo
Maria Helena de Castro Santos Seca
Maria Nídia Duarte Ferreira
Maria Salomé V. de Vasconcelos Rodrigues
Maria Isabel Sanguedo Meireles
Armanda Maria Vilar Foito

Maria Beatriz Nunes Portela
Maria do Carmo da Cunha Velho
Maria Cristina Abrantes da Silva
Maria Inês Rocha Barata da Rocha
Maria Júlia Lopes Rebelo
Maria da Graça Pires de Carvalho
Maria Eugénia Doutel d' Andrade
Maria Teresa Poças Pereira da Silva
Berta da Glória Azevedo Pereira da Rocha
Edite Maria dos Santos Almeida
Maria Antonieta Basto Cândido Serdoura
Maria do Céu Moreira Lopes
Maria Manuela de Almeida
Maria Manuela Ribeiro Coelho
Maria Teresa Dias Lopes
Olinda Maria da Costa Correia

1.º TENORES

Dr. Fernando de Jesus Silva Carreira
Rui de Meireles Vieira de Castro
Abílio Manuel Magalhães Baptista Ribeiro
Helder José Marinho da Cunha
Manuel Maria Coelho de Sousa Ribeiro
Jorge Manuel Fernandes Reis Lima
Waldemar Carvalho
António José de Sousa Martins
Joaquim Manuel Soares de Matos Manso
António Alberto da Silva Alves Dias
Carlos Manuel Duarte Teixeira
Napoleão de Oliveira Duarte
Rui Manuel de Castro Hermínio
Armando Alberto Ramos Paz do Vale
Arnaldo de Sousa Teixeira Vaz Pinto de Brito
Francisco Ferraz Machado Lima
João da Cruz Pires
João Manuel Santos Gomes Pereira
José Carlos Borges Gagliardini Graça
Lino Fernando de Sousa Reis
Nelson Manuel Lopes Pacheco

2.º TENORES

Manuel Ferreira Vaz
Luís Manuel Sobrinho Barata da Rocha
Alfredo Ângelo Pais da Rocha
Domingos Soares
José António Silva Pinto Guimarães
Rui Alberto Moreira Osório
Manuel Joaquim dos Reis Ferreira da Rocha
Nelson Manuel d'Ávila Coelho Pereira
Rui Adérito de Carvalho Valente
Aurélio de Araújo Oliveira
Orlando Martins Lourenço
Álvaro de Sousa Martins
Carlos Alberto da Mota Soares
Carlos Manuel Biscaia Mendes Monteiro
José Martinho Guedes Barbosa dos Santos
Manuel José Faria de Bastos
Sabino Anselmo de Brito

Alberto António Mendes de Sousa Pinto
Alberto Moreira de Sousa Coelho
António Jorge Augusto Rodrigues da Silva
Carlos Alberto Quinta Simões
Carlos Alberto Reis Monteiro Soeiro
David Almeida Martins
Fernando Dias d' Almeida
Joaquim Manuel de Sousa Pinto Arouca
José Florêncio de Castro Mota Freitas
José Manuel da Graça Rocha
Júlio António da Silva Pinto Guimarães
Lino Pais da Rocha
Mário Borges Gagliardini Graça

BARÍTONOS

Flávio Serzedelo Fernandes de Oliveira
Alberto Augusto Castro Pintado
Rui Estêvão Vasconcelos Bessa
Ramiro Manuel Cordeiro Fernandes Salgado
Hernâni Rodrigues Pinto
Luís de Meireles Vieira de Castro
Rui Jorge Torres Abrantes
Francisco José Magriço Coutinho
Mário Alberto Lage Sampaio de Vasconcelos
Raúl Mário Machado Monteiro
Fernando Gouveia da Costa Neves
Jaime de Sousa Oliveira
Padre Manuel Rodrigues Gonçalves
Manuel de Lima Melo da Silva
Artur Alfredo Pinto Abreu Ribeiro
Mário Alberto Espiga de Macedo
José Carlos Fernandes de Faria
Alberto Pinto Gomes
Ângelo Alves Neto
Francisco Manuel Miranda de Andrade
José Manuel Telo Cardoso Dias
Manuel José Castro dos Santos Seca

BAIXOS

Dr. Bernardo Maria Pereira Teixeira Coelho
Fernando Sérgio Salgado Teixeira de Amaral
Manuel Correia de Brito
Daniel Germano das Neves Silva Ferraz
Eugénio Francisco dos Santos
João José Golegã Lopes Sal Prazeres
José Alberto Martins de Faria
José de Araújo Guedes
Eduardo Jorge Neves Koch
José Manuel Oliveira Machado de Faria
Nelson Delfim Soares Martins
Artur Manuel Machado Tsou
José Manuel Borda Rodrigues
Rui Valentim de Lima Campos
Dulcídio Terra Marques Pinheiro
Francisco Manuel Miranda de Faria
João Manuel Gouveia da Costa Neves
Luís Carlos Moreira Marques
Manuel José da Silva Castro Lopes

CORPOS GERENTES

ASSEMBLEIA GERAL

Presidente — Manuel Ferreira Vaz
1.º Secretário — Daniel Germano das Neves Silva Ferraz
2.º Secretário — Maria Augusta da Mota Freitas

DIRECÇÃO

Presidente — Rui Estêvão Vasconcelos Bessa
Vice-Presidente — Eduardo Jorge Neves Koch
Secretário-Geral — Dr. Fernando de Jesus Silva Carreira
Secretário-Adjunto — José Martinho Guedes Barbosa dos Santos
Secretário-Adjunto — José de Araújo Guedes
Tesoureiro — Rui Alberto Moreira Osório
Tesoureiro-Adjunto — José Manuel Borda Rodrigues
Vogal — Maria Manuel Borges Mesquita Montes
Vogal — Maria Manuela da Silva Carneiro
Vogal — Rui Valentim de Lima Campos
Vogal — António Alberto da Silva Alves Dias

CONSELHO FISCAL

Presidente — Alberto Augusto Castro Pintado
Secretário — Maria Adelaide de Lima Campos
Relator — Padre Manuel Rodrigues Gonçalves

P O E S I A

Passado e Presente

Vêlhinho: eis-nos aqui! Nós somos hoje em dia
O retrato fiel do que tu fostes outrora.
Cantamos para ti toda esta melodia;
E tu hás-de sentir imensa nostalgia
Recordando o passado e ouvindo-nos agora.

Decero evocarás com pena, com saudade,
A vida descuidosa, a vida fascinante
Da tua já passada e alegre mocidade:
Teus colegas, teus pais, a tua Faculdade
E a capa esfarrapada e negra de estudante.

Recordarás também as noites que cantaste
Num palco quase igual a este onde cantamos...
Lembrarás o Orfeão que há muito já deixaste
E este velho estrado, o qual tu já pisaste
Tal como desta vez ainda nós pisamos.

Enquanto vês em nós o teu belo passado,
Nós sentimos também que um dia, desse lado,
Ouviremos cantar, co'a mesma comoção.

Vêlhinho: esse é o destino atroz, inexorável!
Somos todos mortais! Eterno, inabalável,
Só fica o nosso Orfeão — perdoa! — o teu Orfeão!

Flávio Serzedello de Oliveira



Ao Orfeão Universitário do Porto

Orfeão dos Estudantes
Conheci-te sempre assim
Hoje, amanhã, como dantes
Com o Mestre Valentim.

Levando de terra em terra
Com o teu saber e encanto
Toda a beleza que encerra
A arte do belo canto.

Na sua beleza calma
O cantar é grito d'alma
Desabafo emocional

Quem canta seu mal espanta
E por isso sempre cantas
Este nosso Portugal.

Carlos Braga

Música e Arquitectura

(Continuação da pág. 8)

Tomam os nomes de intervalos de segunda, terceira, quarta, etc. conforme abarcam respectivamente 2, 3, 4, etc. graus da escala e são «conjuntos» quando não omitem as notas intermédias, «disjuntos» quando constam apenas dos extremos.

No nosso estudo revestem importância especial os intervalos de quarta e quinta. O intervalo de quarta abrange quatro graus imediatos da escala e pode compreender dois tons e um meio tom, tomando neste caso o nome de quarta justa, ou pode também compreender três tons e toma então o nome de quarta aumentada. Era o elemento que desempenhava o papel principal no sistema modal.

O intervalo de quinta, formado por cinco graus sucessivos da escala, abrange três tons e um meio tom, ou 2 tons e 2 meios tons. Este intervalo é essencial na definição de uma escala musical e, quando começa na tônica, termina na nota dominante, unindo assim os dois sons característicos e distintivos da composição. É importante notar que a sucessão dos acidentes musicais se faz precisamente segundo intervalos de quinta e a introdução desses acidentes — sustentidos e bemóis — dá origem a novas escalas, de tom maior ou menor, com diferentes tônicas e dominantes.

Estes intervalos eram, juntamente com intervalo de oitava, os principais elementos da harmonia musical, e tomavam entre os gregos os nomes de Diatesseron — intervalo de quarta — Diapente — intervalo de quinta — Diapasão — intervalo de oitava.

Adiante veremos o papel que desempenharam na constituição de diferentes «modulores» aplicados na arquitectura.

CONSTRUÇÃO MODAL ANTIGA

Para os gregos primitivos todo o sistema harmónico ou tonal era descendente por quartas unidas 2 a 2, e separadas pelo lá central.

Para os greco-romanos os tetracordes — intervalos de quarta — eram fixos também, mas ascendentes com meio tom final, constituindo uma inversão total e lógica do tetracorde grego.

Estes não constituíam uma oitava no sentido que se lhe deu mais tarde, mas eram duas séries simplesmente justapostas.

A quarta ou tetracorde era considerada como a primeira base modal, o primeiro elemento completo ou núcleo gerador de toda a melodia. Chamou-se primeira consonância porque era a união ou síntese de todos os outros intervalos menos importantes. A quinta ou pentacorde vem considerada, neste sistema tonal, como um ornato, acentuação melódica ou desenvolvimento.

Da combinação destes três intervalos harmónicos resultava o enriquecimento de uma linha melódica adaptada aos sentimentos que o artista pretendia exprimir. Assim, a música grega continuada pela greco-romana e desenvolvida, adaptada e conservada, durante a idade média, pelo «Canto gregoriano» pode exprimir verdades profundas e sentimentos enérgicos, sem sair da sua sobriedade, pureza e simplicidade. Dir-se-ia que a música pode exprimir a beleza perfeita, a verdade pura.

RITMO

O ritmo está presente em todas as manifestações da vida; é portanto um elemento comum e primordial de todas as artes. O ritmo é «a ordem e a proporção no espaço e no tempo», «a relação entre as partes». Estabelece a ordenação das formas, das cores e dos sons.

Nas artes plásticas o ritmo anda unido à ideia de espaço e nas de movimento anda unido à ideia de tempo.

Na música o ritmo pode considerar-se sob dois aspectos: um ordenador e formal, ou seja, a relação entre os temas, períodos, processos tonais, processos expressivos; outro dinâmico, de movimento e de palpitação.

3.ª PARTE

INTERPRETAÇÃO ESPACIAL DOS INTERVALOS MUSICAIS

Para compreender as relações entre música e artes plásticas é necessário recordar que Pitágoras, filósofo grego, descobriu que as notas musicais podiam interpretar-se espacialmente. As consonâncias musicais estão determinadas pelos quocientes de números inteiros e pequenos.

Se se fazem vibrar duas cordas, e uma delas tem metade do comprimento da outra, o som emitido pela corda mais curta será uma oitava mais alto que o som da corda mais longa. Se as relações de comprimento estão na razão 2:3, a diferença de altura será uma quinta e se estão na razão 3:4 será uma quarta. Deste modo as consonâncias em que baseava o sistema modal grego — oitava, quinta e quarta — podem exprimir-se pela progressão: — 1:2:3:4. Esta progressão contém ainda as consonâncias compostas: — oitava mais quinta — 1:2:3 — e duas oitavas — 1:2:4.

Esta assombrosa descoberta fez acreditar que se tinha encontrado o segredo da Harmonia que governa o universo. Daqui o simbolismo e misticismo do número, que teve uma importância dominante no pensamento humano durante os dois milénios seguintes. Isto levou Platão a explicar no «Timeu» que a ordem e harmonia do Cosmos obedeciam a certos números. Encontrou esta ordem nos quadrados e cubos dos números dois e três, partindo da unidade segundo as progressões — 1, 2, 4, 8 e 1, 3, 9, 27 — dispostas no célebre triângulo.

		1		
		2	3	
	4		9	
8				27

«Os quocientes entre estes números não só contêm todas as consonâncias musicais, mas também a música inaudível dos céus e a estrutura da alma humana».

Platão, no Timeu, 35-b e 36-b.

CONSONÂNCIAS MUSICAIS E ARTES VISUAIS

Durante a Idade Média e ainda nos princípios do Renascimento a música ocupava um lugar singular no conjunto das artes liberais. Era a única incluída no Quadrivium das ciências matemáticas — aritmética, geometria, astronomia e música — com uma tradição ininterrupta que vinha já da antiguidade mais remota.

A pintura, a escultura e a arquitectura, em contrapartida, deviam ser elevadas pelos teóricos do Renascimento do nível de artes mecânicas ao de artes liberais. Não admira portanto que o fundamento matemático da música fosse considerado como modelo exemplar que as demais artes deviam imitar e que o familiarizar-se com a teoria musical constituísse uma condição «sine qua non» da educação artística.

Resulta portanto natural que os artistas plásticos se tenham familiarizado de tal modo com a música que mestres como Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo, Gaudêncio Ferrari, tenham alcançado, como afirma Lomazzo na obra intitulada «Ideia do Tempo na Pintura», o conhecimento da proporção harmónica através da música.

Leonardo da Vinci ao afirmar que «a música é irmã da

pintura» aludia ao facto de que ambas comunicam harmonias: — a música por intermédio das suas cordas e a pintura por meio das suas proporções. Os intervalos musicais e a perspectiva linear estão sujeitos aos mesmos quocientes numéricos. Por falta de uma simbologia algébrica, a terminologia musical era a mais apropriada para uma descrição adequada das proporções. Por isso continuou a ser estudada no século XVII como se conhece da obra de Domenichino e Lúcio Faberio. Poussin, baseando-se em Zarlino, comparou os distintos estilos da pintura com os modos da música antiga.

MODULOR MUSICAL HUMANO

Podemos dizer que o axioma básico dos architectos renascentistas é a convicção de que a architectura é uma ciência e de que cada parte de um edificio, tanto por dentro como por fora, deve estar integrada num único sistema de quocientes matemáticos.

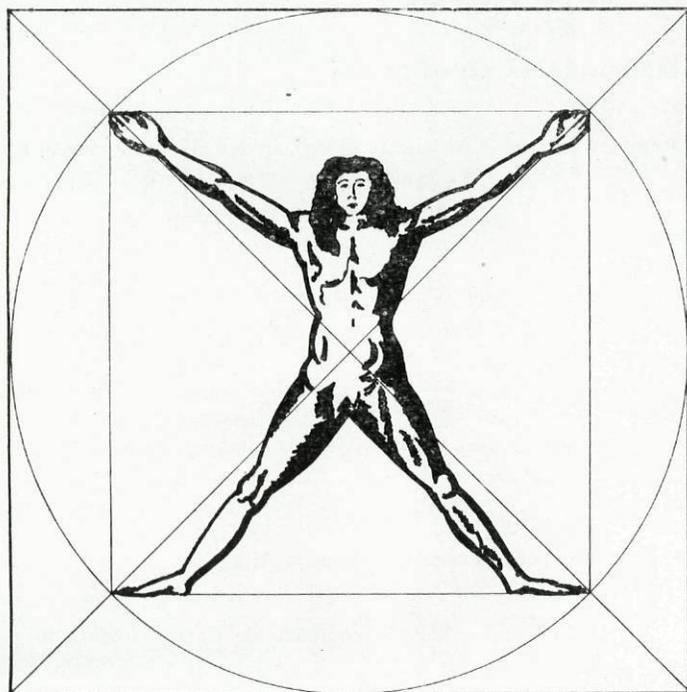
Mas estes quocientes não podem ser escolhidos de qualquer modo, à vontade do architecto. Têm de adaptar-se às concepções de uma ordem superior, para que o edificio seja reflexo das proporções do corpo humano. Este princípio foi universalmente aceite, seguindo a autoridade de Vitruvio. Assim como o homem é imagem de Deus e as proporções do seu corpo provêm da vontade divina, do mesmo modo as proporções da architectura devem abarcar e exprimir a ordem cósmica.

A exactíssima harmonia do corpo humano serviu de tema a Pompónio Gaurico para a sua obra «De Sculptura» — 1503 —. Ele exclama admirado: — «Que géometra, que músico devia ser Quem deu esta forma ao homem!»

Seguindo a mesma ordem de ideias, Lomazzo considerava tão evidente que os termos musicais eram applicáveis às proporções do corpo humano, que constantemente se referia aos quocientes espaciais como constituintes de uma experiência acústica. A título de exemplo vejamos o que disse acerca da cabeça:

A distância da parte superior da cabeça até ao nariz «ressoa com a distância que medeia entre este ponto e a barbeta, numa proporção tripla, produzindo o diapasão e o diapente — oitava e quinta — 1 : 2 : 3 — ...

Tratatto, ed. 1844, pág. 63 ss.



Esquema modular, com base nas proporções do corpo humano, desenhado por Vitruvio.

CORRESPONDÊNCIA DOS INTERVALOS MÚSICAIS COM AS PROPORÇÕES DA ARCHITECTURA

Para Alberti, música e geometria são a mesma coisa — «a música é geometria traduzida em sons e nela se tornam audíveis as mesmas harmonias que regem a geometria do edificio». Na sua obra «De re aedificatoria» L. IX — 1450 — depois de examinar a afirmação de Pitágoras de que «os números por meio dos quais se produzem as consonâncias sonoras que delectam o nosso ouvido são os mesmos que procuram satisfação para a nossa vista e a nossa mente» diz:

«Portanto devemos tomar todas as nossas regras para as relações harmónicas dos músicos, para quem este tipo de números é perfeitamente conhecido; e daquelas coisas particulares em que a natureza manifesta a sua excelência da maneira mais notável e perfeita».

A decomposição dos quocientes que tornam harmónicamente inteligíveis as proporções de uma habitação é hoje para nós quase estranha. Contudo foi assim que se conceberam as proporções durante o Renascimento. Para a mentalidade renascentista, um muro é uma unidade que contém certas possibilidades harmónicas latentes. As unidades menores, em que é possível decompor a unidade total, são os intervalos consonantes da escala musical. Em alguns casos só é possível uma forma de geração; mas noutros é possível obter duas ou até três formas de geração do mesmo quociente: — o quociente 1 : 2 (oitava) pode obter-se com uma 4.^a e uma 5.^a (3 : 4 : 6) ou com uma 5.^a e uma 4.^a (2 : 3 : 4).

Mas os quocientes dos intervalos musicais não são senão a matéria prima para a combinação dos quocientes espaciais. Alberti apresenta algumas progressões — 4 : 6 : 9 e 9 : 12 : 16 (quas quartas e duas quintas) que musicalmente representam dissonâncias. Isto mostra que os artistas renascentistas não se propuseram trasladar a música para a architectura, mas consideraram os intervalos consonantes da escala musical como provas audíveis da beleza dos quocientes dos números inteiros mais baixos — 1 : 2 : 3 : 4.

AS MÉDIAS NA MÚSICA E NA ARCHITECTURA

«Em toda a construção é requisito fundamental que as suas partes se correspondam entre si e tenham tais proporções que não haja uma única mediante a qual não possam medir-se o todo e igualmente todas as demais partes». — Paladio.

Esta afirmação de um autor do século XVI mostra a importância e desenvolvimento adquiridos pelo estudo das proporções. Comprimento, largura e altura de cada edificio obedeciam a proporções bem definidas.

Para o compreendermos temos de conhecer as três médias, tradicionalmente atribuídas a Pitágoras:

— A média aritmética (proporção do excesso) — $b - a = c - b$.

- » geométrica (proporção das proporções) — $\frac{a}{b} = \frac{b}{c}$
- » harmónica (proporção dos extremos). $\frac{b - a}{a} = \frac{c - b}{c}$

Para encontrar as médias harmónicas e aritméticas, como números inteiros, entre os termos da série original de Platão, Francesco Giorgio sugere o emprego do número 6 como termo inferior e assim obtém as séries:

6, 12, 24, 48
6, 18, 54, 162

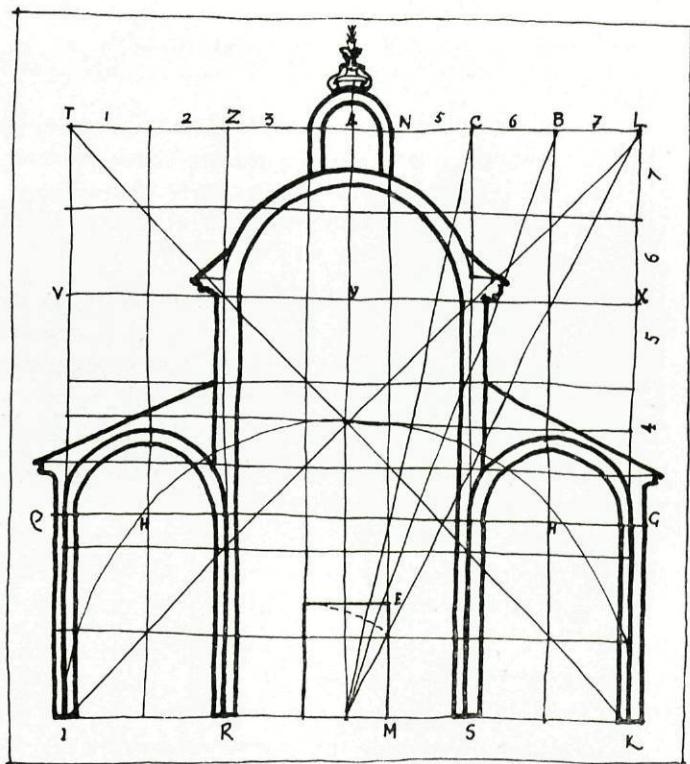
Todas as médias matemáticas assim encontradas pertencem à harmonia:

6 : 12 — diapasão; 6 : 9 (extremo menor e média maior) — diapente; 6 : 8 — diatesseron.

Deste modo a progressão geométrica dá lugar às oitavas e as médias harmónicas e aritmética determinam os intervalos de quarta e quinta.

Este desenvolvimento feito por Paladio à volta das médias aplicadas à música e à arquitectura fazem compreender esta sua frase:

«As proporções das vozes são harmonias para o ouvido, as das medidas são harmonias para a vista. As ditas harmonias costumam agradar em alto grau, embora ninguém saiba porquê, excepto aqueles que estudam a causalidade das coisas».



Corte transversal de uma capela, com o respectivo traçado regulador, desenhado por Philibert Delorme.

ULTERIOR DESENVOLVIMENTO

Mas a música ia tomando novas formas e novo desenvolvimento. A aplicação das médias fez descobrir novas consonâncias como sabemos Ludovico Fogliani que no seu livro «Música Teórica» — 1529 — protestou pela primeira vez contra a autoridade das consonâncias gregas pitagóricas e apresentou muitas outras: 3.^a menor — 3 : 6 — e maior — 4 : 5; — 6.^a menor — 5 : 8 — e maior — 3 : 5; — 10.^a maior — 2 : 5 e 4.^a menor — 5 : 12; — 11.^a — 3 : 8 — e 6.^a menor e maior sobre a oitava — 5 : 16 — e 3 : 10.

Foi porém Zarlino — meados do século XVI — quem com aspecto rigorosamente científico classificou todo o material harmónico proveniente da antiguidade. Zarlino considerava «verdadeiramente maravilhoso» que as consonâncias estejam determinadas tanto pela média aritmética, como pela média harmónica.

Tendo em conta este novo desenvolvimento tornam-se inteligíveis os complexos quocientes dos edifícios de Paladio e dos arquitectos dos séculos XVI e XVII. A título de exemplo, sabe-se que na «Villa Maser» a unidade harmónica do edifício principal se repete nas habitações anexas, nas seguintes proporções de medidas:

(16, 12, 16; 20, 10, 20; 9, 18, 9) — (4 : 3 : 4; 2 : 1 : 2; 1 : 2 : 1)

Não há dúvida de que os números de Paladio tinham por objecto sugerir certos quocientes. É, contudo, difícil interpretar correctamente o seu significado, bem como saber, quando não há notícia histórica detalhada, qual o sistema de quocientes que orientou a execução de cada uma das obras.

CONCLUSÃO

A concepção matemática harmónica da arquitectura foi filiosóficamente desprezada e posta de lado na idade da «natureza e sentimento» — séc. XVIII e XIX. Por esse motivo desapareceu do tratamento prático das proporções.

As afirmações de Hume: «todo o raciocínio provável não é senão uma espécie de sensação» e «a beleza não é uma qualidade das coisas em si, mas existe somente na mente de quem as contempla e cada mente recebe uma beleza distinta» — transformaram a estética objectiva em sensibilidade subjectiva. Hogart não foi mais que o porta voz das novas tendências ao negar que houvesse alguma congruência entre as matemáticas e a beleza.

Os estudiosos começaram de novo a debruçar-se sobre um tema que recuperou o seu valor histórico. Com paciência e muito engenho elaboraram grande número de sistemas, por vezes contraditórios, endereçados à compreensão da influência das proporções durante a Idade Média e o Renascimento. A literatura sobre o tema tem sido abundante nos últimos cem anos. O esforço combinado da investigação neste século, pôs à nossa disposição um amplo e rico material que abriu horizontes à compreensão do que entendiam por proporção os construtores de templos, catedrais e palácios renascentistas. Estudos de homens como Ghyka, Hauteceur, Frankl, etc., têm o real valor de não pretenderem expôr e impor um sistema exclusivo, mas chegar apenas a uma interpretação correcta do material histórico das proporções.

É esta, a meu ver, a nossa posição. Interessa-nos saber que a construção de um edifício obedece a determinadas leis de harmonia, que lhe comunicam beleza. Tem interesse histórico, cultural e formativo o conhecimento das proporções utilizadas pelos mestres na execução das obras que ainda hoje nos deslumbram. Esse conhecimento ajudará a apurar a nossa sensibilidade, tornando-nos capazes de melhor compreender e amar a arte.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Rodolf Witkover — *Arquitectural Principles...* Tradução argentina: *La Arquitectura en la edad del Humanismo* Edit. Nueva Vision — 1958

Vitrúvio — *De Architectura libri decem* — 1526 — (Biblioteca Mun. Porto)

Georges Jouven — *Rytme et Architecture* Ed. Vincent, Greal, e C.^a — Paris, 1959

Bruno Zevi — *Saber ver la Arquitectura* Ed. Poseidon — Buenos Aires

D. Gregório Suñol — *Método completo de Canto Gregoriano* Enciclopédia Labor—História da Literatura e da Música—Vol. VII Enciclopédia Verbo — Sobre «acordes» — Frederico de Freitas

O Sul do país e a digressão da Páscoa de 1966

Desde há longos anos, visitar o Algarve era uma das grandes aspirações do OUP, mas só no ano de 1966, cinquenta e quatro anos após a sua fundação, essa visita se concretizou.

A viagem foi longa e demorada e Albufeira viu-nos chegar já de noite, o que tornou um pouco difícil localizar a Colónia de Férias da FNAT, onde ficámos instalados durante a nossa permanência na terra das amendoeiras e do sol.

Estas modernas e funcionais instalações foram sempre o ponto de partida para as deslocações do OUP no Algarve.

Faro, capital da Província, foi a primeira cidade a receber a nossa visita.

A recepção dispensada pelos «bichos» locais foi triunfal.

Muito embora caísse uma chuva teimosa, que nos impediu de anunciar convenientemente a nossa chegada, não deixamos de organizar um pequeno mas alegre cortejo pelas ruas da cidade.

Na Câmara Municipal realizou-se, como é tradicional, a sessão de boas vindas, onde mais uma vez ficou bem patente o prestígio e o bom nome de que goza o OUP.

A favor da «Casa dos Rapazes» de Faro realizou-se à noite, no Teatro Santo António, tendo como madrinha Georgina da Rocha Gomes, um Sarau que nos abriu as portas para um clamoroso êxito artístico.

Os demorados e entusiásticos aplausos foram para nós a melhor das recompensas e a certeza reconfortante de termos cumprido o nosso dever.

Foi, pois, com a melhor das disposições que no Clube Fareense mal sentimos as horas passarem, tal era a animação do baile realizado em nossa honra.

O dia seguinte foi dedicado totalmente a Albufeira, onde muitos esperavam passar, na sua praia de areias douradas, uns belos momentos e esquecer, ainda que por escassos dias, o triste Inverno. Mas a chuva quis ter a amabilidade de não nos abandonar e fomos por isso forçados a um deambular preguiçoso pelas estreitas ruas, onde alguns turistas pareciam procurar o que a nós também nos faltava — o Sol.

À noite, e na própria sala de jantar da FNAT, oferecemos ao pessoal e a quantos ali se encontra-

vam em férias, uma apresentação da Tuna e dos Fados.

Foi nessa mesma noite que se deu «o caso do desaparecimento dos pijamas», de que foram vítimas alguns «veteranos» e que se traduziu em várias e «terríveis» represálias, das quais nem os mais inocentes conseguiram escapar.

Em Portimão o acolhimento foi igualmente caloroso.

Depois da recepção na Câmara Municipal, onde o respectivo Presidente, o representante do nosso Reitor, Sr. Prof. Dr. Carlos Braga e o nosso Presidente de então, Dr. Teixeira Coelho, tiveram ocasião de evidenciar o significado da visita do OUP, os corpos gerentes foram recebidos pela madrinha Isabel Caçola e Barata, na Fortaleza de Santa Catarina. Com o Cine-Teatro repleto dum público atento e interessado o espectáculo correspondeu inteiramente à expectativa criada.

Partimos na manhã seguinte para Beja, local escolhido para o almoço, na nossa viagem de regresso, com destino a Évora.

Mas demos a palavra ao nosso colega e orfeonista n.º 1, Flávio Serzedelo:

«À direita e à esquerda desdobram-se quilómetros e quilómetros de campos matizados de flores, em que a paleta da Mãe-Natureza combinou caprichosamente o roxo, amarelo, verde, azul, vermelho e branco, em farfalhudos tapetes policrómicos de grande beleza. E quando, finalmente, uns raiozitos de sol vieram espreitar por entre as nuvens, as pequeninas e singelas florinhas brilhavam extraordinariamente, parecendo que das suas delicadas corolas se desprendiam lágrimas de adeus aos que partiam».

Desde 1947 que o Orfeão não actuava em Évora, cidade-museu de Portugal e o seu Teatro Garcia de Resende foi nessa noite testemunha imóvel de mais um belo espectáculo, ao qual assistiu, além da Madrinha, Maria Margarida Bacharel, o governador do distrito e o presidente do município.

Embora tivesse sido curta a nossa estadia nesta cidade, foi com saudade que a abandonamos.

Momentos antes da partida dos autocarros, como por perto estivesse atado um pequeno jumento, logo

alguns caloiros se apossaram do pobre bicho, saltando-lhes para o lombo ou fazendo-lhe festas.

A certa altura, como o vice-presidente se mostrasse aborrecido por os caloiros não entrarem para os autocarros, um «veterano» disse-lhe: «Que é que tu queres? Os caloiros são mesmo assim: quando encontram «uma pessoa de família» nunca mais a largam». Foi remédio santo...

O nosso novo destino foi Setúbal, última etapa desta viagem do sul do País. Foi talvez aqui que o Orfeão ofereceu o seu melhor Sarau.

A sala da FNAT foi pequena para conter um público extremamente simpático e acolhedor. Mais uma página da nossa longa história se escreveu nessa

noite, página essa que seria a última desta digressão da Páscoa.

Passámos em Lisboa essa noite e no dia seguinte, depois de termos almoçado na Cidade Universitária, iniciámos o regresso à cidade Invicta.

O jantar de confraternização e despedida, realizado na Mealhada, foi o único facto importante a assinalar, neste recolher da caravana orfeónica à sua Sede.

Com sete saraus em pouco mais de três semanas — incluindo o sarau anual de 24 de Março e as actuações em Setúbal e Lisboa em 1 e 2 de Abril — a nova bandeira do Orfeão poderia dizer, se falasse, quão auspiciosa fora a sua estreia.

Orfeu . marca dos grandes êxitos

Orfeu . marca dos discos do Orfeão

Arnaldo Trindade & C.^a, L.^{da}

RUA SANTA CATARINA, 117

PORTO

P O R T O E D I T O R A , L D A .

L I V R A R I A

P A P E L A R I A

RUA DA FÁBRICA, 84

PORTO

Quando necessitar de um bom dicionário tenha sempre presente os **Dicionários «EDITORA»**

Dicionário de Português — por J. Almeida Costa e A. Sampaio e Melo, com a colaboração de diversos professores especializados.

Dicionários de Francês-Português — por Olívio de Carvalho.

Dicionário de Português-Francês — por Olívio de Carvalho.

Dicionário de Espanhol-Português — por J. M. Almoyna.

Dicionário de Inglês-Português — pelo Dr. Armando de Moraes — professor metodólogo do Liceu Normal de D. Manuel II, do Porto.

Dicionário de Verbos Franceses — pelos Drs. Virgínia Mota, Irandino F. Aguiar e Ernâni Rosas.

DEPOSITÁRIO EM LISBOA:

Empresa Literária Fluminense, Lda.

RUA DA MADALENA, 145

O OUP em Setúbal e Lisboa

Em Setúbal, colaborou no encerramento dos Campeonatos Nacionais Universitários de 1966, realizados em Abril.

A convite do Ministério da Educação Nacional e a fim de participar nas festas de encerramento dos Campeonatos Universitários, o O. U. P. deslocou a Setúbal centena e meia de «artistas de capa e batina» que no Teatro Luísa Toddy apresentaram um SARAU que constituiu, como sempre, um verdadeiro êxito.

Como nota interessante referimos que assistiram ao SARAU quase todos os duzentos e trinta e cinco universitários do Porto que participavam nos Campeonatos.

O Presidente da República assistiu, no Coliseu dos Recreios ao SARAU a favor das vítimas dos temporais em Moçambique

Na noite seguinte realizou-se, no Coliseu dos Recreios, em Lisboa, um SARAU promovido pela Procuradoria dos Estudantes Ultramarinos, que teve a presença do Senhor Presidente da República, que se fazia acompanhar de sua Esposa e de várias individualidades, entre as quais os Srs. Ministro do Ultramar, Subsecretário da Administração Escolar, Subsecretário da Juventude e Desportos e membros da sua Casa Militar.

No vasto átrio do Coliseu, o Senhor Presidente da República foi aguardado pelo Sr. Reitor da Universidade do Porto, pela Direcção do O. U. P. e por muitos orfeonistas.

Foram madrinhas, nessa bela noite, as universitárias Margarida da Mota e Costa Lopes Galvão, de Moçambique, a qual colocou na bandeira do OUP uma fita comemorativa; Lília Maria Pires Brandão, de Angola; e Maria Mada-

lena Patena da Costa, da Metrópole, acompanhadas de cinco Damas de Honor.

O corpo coral fez-se ouvir e aplaudir. Como sempre, no final, foram convidados a subir ao palco os antigos orfeonistas presentes para cantarem a «Proposição», tendo aceite o convite mais de meia centena de «velhos», radicados em Lisboa, ou que lá se apresentaram propositadamente.

O acto de variedades, dividido em duas partes, incluiu Fados, Grupo de Danças Regionais, Orquestra de Tangos, Orquestra Feminina — plena de bom humor e oportunidade —, terminando o SARAU com a Tuna do Orfeão.

Os entre-actos cómicos, com relevo para a «publicidade», arrancaram sonoras gargalhadas e quase intermináveis aplausos aos espectadores.

Não podemos deixar de mencionar a gentileza e camaradagem que os nossos colegas das Universidades de Lisboa nos dispensaram, sendo de inestimável valor a colaboração prestada por eles para o pleno êxito do SARAU na Capital.

DUAS CASAS

que tudo o que fabricam e vendem é bom

PRIMAR

CONFEITARIA
SALÃO DE CHÁ

RUA DO CARMO

FILIAL: — R. Mártires da Liberdade, 139-145
Tel. P. P. C. 25858 - 28458 - PORTO

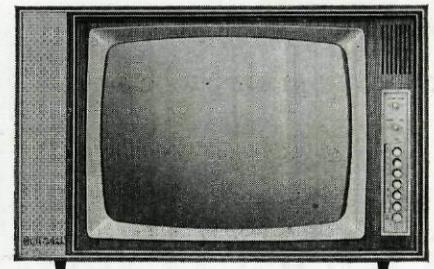


SUPER QUALIDADE EM RÁDIO
E TELEVISÃO

Quem OPTA por OPTA, OPTA melhor

LOEWE-OPTA

Uma grande marca Alemã



Tradição e Progresso

a capa e batina dos nossos dias

«Verdes, amadurecem
Os corações;
Velhas, rejuvenescem
As ilusões;
E na mesma fogueira onde se aquecem,
Comungam sentimentos e paixões».

Miguel Torga

Organismo académico com mais de meio século de existência, tendo evoluído, naturalmente, em muitos dos seus múltiplos aspectos, mantém o Orfeão Universitário do Porto, entre as características que o vêm definindo, ao longo dos tempos, a defesa do uso do tradicional traje académico português, a característica **capa e batina**.

Motivo de rasgados elogios e, por vezes, até de certo espanto, a persistência e rigidez com que, no OUP, se defende e exige o uso da capa e batina, tem sido objecto de acaloradas e vivas discussões. Desde problemas de ordem estética, a questões de comodidade e até de higiene, a tudo vem resistindo, o que alguns classificam de anacrónico e impróprio de pessoas «evoluídas» e «inteligentes».

Debaixo da **capa e batina**, o espírito dos moços, a alma dos que sonham, estabelece laços de amizade frutuosa e duradoira, que os anos, longe de apagar, fortificam, pela adição da saudade que a todos une.

No perpassar romântico da **capa e batina**, sente-se uma vivação igualitária que varre, para bem longe, as diferenças de fortuna — total desigualdade que, fora da vida universitária, cai sobre as almas juvenis, como neve sobre botões a desabrochar, cortando-os e esterilizando-os.

Igualmente vestidos entram na vida académica com o mesmo direito, a mesma alegria, o mesmo sentimento de posse, esquecendo a eterna voracidade do **homo hominis lupo**. A mocidade é uma para todos. O mesmo pano, o mesmo corte, dá, às almas dos estudantes, a mesma franqueza de procedimento que só a inteligência torna mais nobre e graciosa.

Porque assim se tem entendido e principalmente sentido, é que essa tradição chegou até nós. Terá chegado o momento em que a juventude, particularmente a universitária, se deixará absorver completamente pelo sucesso e bem estar material? Virão os Orfeonistas que nos seguirem a deixar de nos entender, na saudade, que já sentimos, da vida académica, da capa e batina e do nosso Orfeão?

Acreditamos que não. E se a dúvida, por vezes, nos assusta e entristece, ela será fruto e sinal da mocidade que nos vai fugindo. A mesma preocupação terá ocupado também os Orfeonistas que nos precederam e, no entanto, o Orfeão continuou e chegou até nós.

Tradição imutável, essa de se manter rigidamente fiel ao uso da capa e batina, sob cujo signo nasceu e debaixo da qual tem vivido, crescido e prestigiado o Orfeão Universitário do Porto.

E esta posição, continuamente mantida pelos que, durante as diversas gerações de estudantes, tem sentido sobre si o encargo de a transmitir, é fruto da convicção que todos temos de que nela reside a perenidade de uma obra que nos enche de orgulho e que, confiamos, será continuada e engrandecida.

São estas, caloiros orfeonistas de 1966, as palavras que vos deixa o colega e Amigo

«TIÃO»

HÁ JÁ MUITOS ANOS
QUE TOMAMOS CAFÉ

NO

ÂNCORA DE OURO

CAVES IMPÉRIO



Filial do Porto:
R. DA PICARIA, 71

Sede:
SANGALHOS

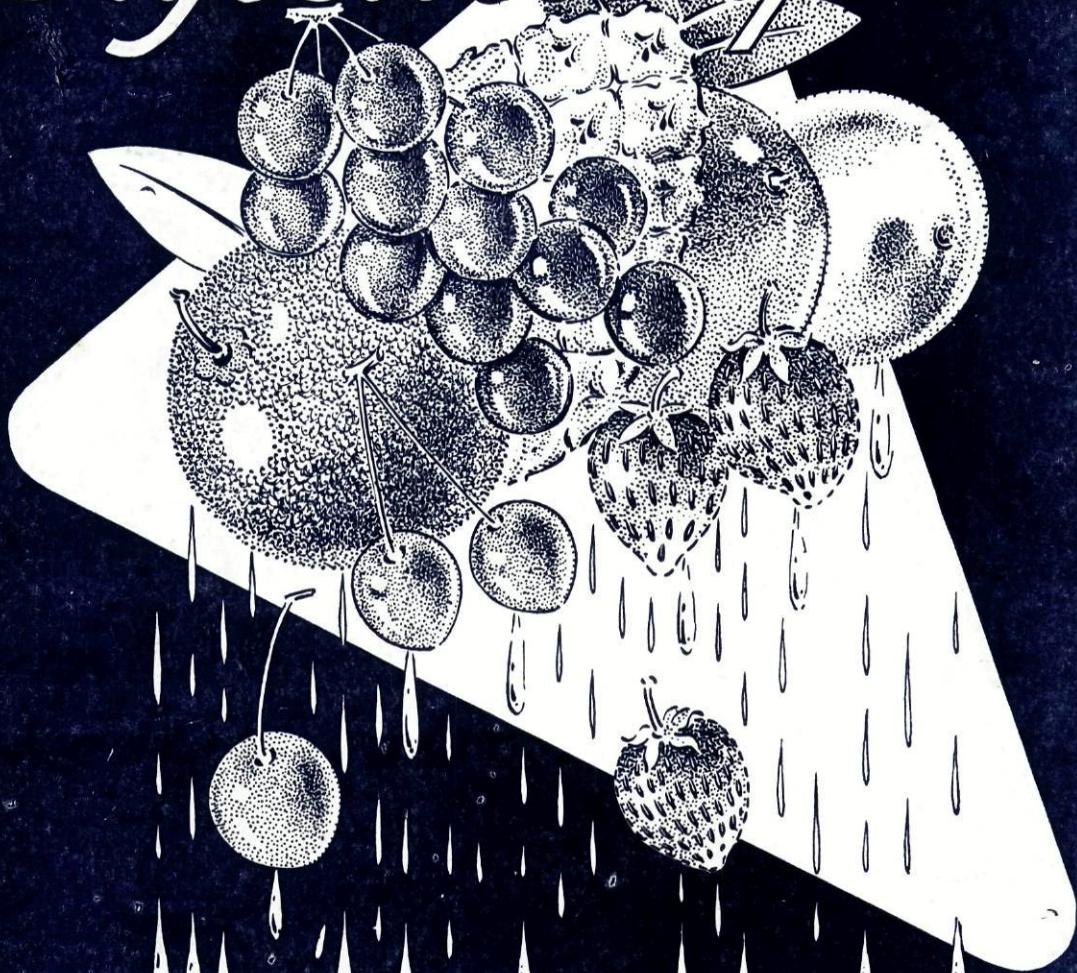
Telefs. { 33545
29989

**uma
chave
para
cada problema
bancário**



PINTO DE MAGALHÃES
BANQUEIROS

Digestões difíceis



SALAX

Bial

SAIS DE FRUTOS