

FLORENCE PRICE (1887-1953)

A Música para Órgão



“A fénix da música americana”

1. Dados biográficos

Florence Beatrice Smith (Price) pelo casamento com o advogado Thomas J. Price) foi uma pianista, organista, professora, e “a mais conhecida e prestigiada compositora afro-americana do seu tempo”. Nascida no seio de uma família de classe média em Little Rock, Arkansas, a 9 de Abril de 1887, descendia de uma família de “mulatos”, termo que era usado durante o séc. XIX, para identificar uma criança nascida de mãe escrava negra e do patrão de escravos, branco. Em sua casa, elegante e ricamente decorada, sua mãe, professora do ensino básico e uma pianista talentosa, entretinha os convidados e muitas vezes tocava para eles. Sabe-se que possuía um Piano muito caro feito com madeiras exóticas e belos desenhos; Florence pôde receber de sua mãe uma educação musical sólida, uma vez que os proeminentes professores brancos da cidade se recusaram a ensiná-la. Fez a sua primeira apresentação ao Piano com quatro anos de idade e teve sua primeira composição publicada aos 11 anos. Frequentou a escola pública básica para negros da sua terra natal e, em 1903, aos 14 anos, concluía a sua formação no ensino médio, na Capitol Hill School. Como as oportunidades de formação mais avançada não estavam facilmente disponíveis para as mulheres negras do Sul, sua mãe matriculou-a no New England Conservatory of Music, em Boston, onde estudou composição e contraponto com os compositores George Chadwick e Frederick Converse. Nessa escola seguiu cursos de Órgão e Piano, enquanto recebia tutela em todas as disciplinas musicais do Conservatório, nomeadamente do diretor George Whitefield Chadwick.¹ Era a aluna

¹ Quando o compositor checo, Antonin Dvořák, chegou aos EUA, em 1895, ao conhecer as características melódicas, rítmicas e harmónicas da música folclórica afro-americana e da nativa americana, encorajou os

mais distinta da sua classe, pelo que não foi surpresa que ela se formasse com apenas catorze anos. A sua mãe, especialmente dotada para a organização e administração, procurou inculcar na filha habilidades de liderança e de organização, qualidades que ajudariam Florence Beatrice nos seus últimos anos de vida, pois ela actuaría como sua própria agente, além de se manter ocupada como compositora e pianista. Em 1906, Florence Price obtinha, com distinção, o Diploma de Órgão e um certificado de professora de Piano no mesmo Conservatório.

Concluída a sua formação e, suspendendo uma promissora carreira de concertista e compositora, dedicou-se especialmente a ensinar crianças negras – seguindo aliás os passos de seu pai que fundara, para tal, várias escolas na região – na Cotton Plant-Arkadelphia Academy, Arkansas (1906-1907), e no Shorter College (1907-1910) da sua terra natal; de 1910 a 1912 chefiou o Departamento de Música da Clark University em Atlanta. Modelo de mulher negra, distinta e elegante, ao mesmo tempo que professora exigente, mas dedicada e simples, foi facilmente acolhida nos círculos da sociedade e da cultura, quer negros quer brancos, tanto em Little Rock como, mais tarde, em Chicago. Foi a primeira mulher afro-americana a ser reconhecida como compositora de música sinfónica e a ver uma das suas composições tocada por uma grande orquestra. Casou em 1912 onde cuidou da família, nomeadamente o crescimento das duas filhas e, no ano de 1927 estabeleceu-se em Chicago onde se desenvolveu toda a sua actividade.² Em Chicago, passou pelo Chicago Musical College, Chicago Teacher's College, Universidade de Chicago, e American Conservatory of Music, estudando línguas e artes liberais e

compositores americanos a incorporar este rico material nas suas obras. Por seu lado, George Whitefield Chadwick, que fizera a sua formação musical na Alemanha, compositor, professor e depois Director do New England Conservatory, que exerceu grande influência sobre Florence Price, era conhecido pela sua atenção e sugestões para uso de melodias e ritmos folclóricos negros, uma orientação estética que acabou por imprimir mesmo ao próprio Conservatório quando assumiu a responsabilidade da direcção.

² Depois de se formar no New England Conservatory, em 1906, Florence Price começou a sua carreira profissional como professora em academias no Arkansas e Geórgia. A leitura da sua biografia escrita por Rae Linda Brown, *The Heart of a Woman: The Life and Music of Florence B. Price*, dá-nos um excelente panorama do background que marcou a vida, actividade e obra da compositora, com relevo para o problema do *racismo*. Florence casou com o advogado afro-americano Thomas Jewell Price, seis anos depois, e os dois permaneceram em Little Rock até que o linchamento brutal de uma criança branca por um homem negro despoletou um clima de perseguição feroz. Porque a comunidade branca planeava uma retaliação capaz de ferir de modo marcante o prestígio da comunidade negra, um dos alvos preferidos seria a própria filha mais nova de Florence Price, Edith Cassandra, o que, juntamente com as dificuldades financeiras, levou a família a mudar-se para Chicago, em 1927. Porém, o racismo vinha não só da raça branca, mas também de outros grupos de raça negra, nomeadamente da adversidade entre negros verdadeiros e os chamados “mulatos” a que Florence Price pertencia. Durante este período de 15 anos, ela administrou um estúdio privado de Piano, compôs música pedagógica para crianças, exercícios simples para seus alunos, com nomes criativos, e criou as duas filhas, Florence e Edith. Tinha fama de dar uma formação muito sólida em Piano e era conhecida por ser firme e apreciada. Cada aluno recebia duas aulas de meia hora por semana, onde interpretava literatura para Piano e tinha lições de transposição musical. Porém, a perseguição anterior acabaria por dar lugar a violência doméstica, psicológica e física, da parte de seu marido, Thomas Price, conduzindo o casal ao divórcio, o que resultou não só num ambiente de liberdade para a compositora, mas também na possibilidade de se dedicar à divulgação da sua obra, ao ponto de receber o reconhecimento que tanto ansiava.

música. Em 1931, dificuldades financeiras e abusos por parte do marido resultaram no divórcio e, para sobreviver, trabalhou como organista em cinemas, acompanhando a exibição de filmes mudos e compôs canções para anúncios de rádio sob pseudónimo. Em 1932, ganhava o Primeiro Prémio do Concurso Wanamaker de composição orquestral com a *Sinfonia em Mi menor*, estreada pouco depois, e outro com a *Sonata em Mi menor*, e ainda uma Menção Honrosa com a *Fantasia n. 4*, na variante de composição para Piano.³ Em 1934, no Chicago Musical College, estreou o *Concerto em Ré menor [Concerto em um só Andamento]* para Piano e Orquestra, tendo o seu desempenho sido recebido com aclamação da crítica. Durante a década de 1930, várias obras orquestrais de Price foram tocadas pela Works Progress Administration Symphony Orchestra de Detroit e pela Women's Symphony Orchestra de Chicago bem como pela Orquestra Sinfónica Feminina de Chicago. Em 1940, acabaria por integrar a Sociedade Americana de Compositores, Autores e Editores, pelo seu trabalho como compositora. Embora Florence tenha nascido com uma deficiência cardíaca que a atormentaria durante toda a sua vida, era uma criança especial e pela vida fora, haveria de deixar a sua família e sua raça orgulhosas. Viria a falecer em resultado de um acidente vascular cerebral, no dia 3 de Junho de 1953, na cidade de Chicago, Illinois, onde vivia desde 1927.

2. Atribulações de uma obra, imagem das atribulações da vida

Entre as mais de 300 obras que compôs, contam-se: quatro Sinfonias,⁴ quatro Concertos, obras corais, canções para Voz e Piano, música de câmara e para instrumentos a solo. Em 1930, teve a felicidade de presenciar a estreia da sua *Fantasie Nègre* para Piano. Após a sua morte, muito do seu trabalho foi-se ofuscando à medida que surgiam novos estilos musicais, mais adaptados às mudanças de gosto da sociedade moderna. De acordo com alguns críticos, a interpretação da sua *Sinfonia em Mi menor* pela Orquestra Sinfónica de Chicago, em 1933, representou um momento crucial na música clássica americana, ao quebrar a barreira racial levantada aos compositores afro-americanos, nos principais palcos da música sinfónica e a conquista de Florence Price abriu caminho para a maior representação, aceitação e visibilidade da arte afro-americana, no contexto da criação da música clássica, alargando oportunidades para artistas que anteriormente enfrentavam a exclusão sistémica das principais orquestras e salas de concerto. Porém, esse caminho por ela aberto, acabaria por progredir em diferentes direcções, muito por influência das correntes musicais europeias para ali levadas por compositores como Igor

³ Este concurso, promovido pela rica família Wanamaker, destinava-se exclusivamente a compositores negros e no contexto de uma organização orientada para a promoção dos compositores negros. Em boa verdade, estas obras de Florence Price, sem lhes tirarmos o mérito que lhes assiste, no contexto de um qualquer concurso de composição na Europa, e não sei se em outros ambientes da América, nem sequer seriam selecionadas, dada a sua enorme proximidade a modelos conhecidos, e muito menos premiadas.

⁴ A *Segunda Sinfonia* ou ficou inacabada sendo rejeitada ou se perdeu.

Igor Stravinsky⁵ ou Béla Bartok, como a oportunidade que alguns músicos americanos, como George Gershwin ou Leonard Bernstein, tiveram de trabalhar no velho continente. Algumas das obras de Florence Price perderam-se, mas recentemente, à medida que outras compositoras afro-americanas atraíram a atenção e interesse pelas suas obras, a compositora ia sendo redescoberta. Assim, em 2001, a Filarmónica Feminina publicou um álbum com alguns dos seus trabalhos. Em 2011, a pianista Karen Walwyn e o The New Black Repertory Ensemble interpretaram o *Concerto em um Movimento* e a *Sinfonia em Mi menor*. Porém, o momento crucial para o seu ressurgimento foi provocado pela descoberta, em 2009, de uma coleção substancial de partituras e outros documentos seus, numa casa abandonada e degradada, nos arredores de Santa Ana, Illinois, que a compositora tinha usado como casa de Verão: dezenas de partituras, incluindo os dois *Concertos para violino* e a *Quarta Sinfonia*. Em 2018, a editora musical G. Schirmer adquiriu os direitos exclusivos do catálogo completo de Florence Price, colocando a sua obra à disposição dos melómanos mais interessados. Mesmo não sendo a edição das suas partituras ainda particularmente divulgada entre nós ou mesmo disponível nos meios de mais fácil acesso,⁶ a edição discográfica é considerável, tendo a sua obra merecido a atenção de alguns dos mais conceituados solistas, maestros e agrupamentos musicais de todo o mundo.⁷

3. Estilo e Linguagem

Genericamente, pode-se dizer que a obra de Florence Price se move dentro dos cânones da tradição musical europeia, caracterizada por uma linguagem conservadora, mas eficaz, revelando uma clara influência académica, nomeadamente pela ligação muito estreita a obras específicas que a compositora, durante os seus estudos, ia tomando como modelos. Nesse contexto estético fará, na década de 1930, uma abordagem da música afro-americana: *blues*, *jazz*, *negro spirituals*, etc. Efectivamente, a sua produção mais significativa decorre durante os seus estudos no Conservatório, a finais da década de 1920, ou seja, no contexto do chamado *nacionalismo musical* provindo do séc. XIX.

⁵ A influência da música afro-americana no repertório clássico já tinha chegado à Europa em alguns raros exemplos como a *Sonata para Violino e Piano* e o *Concerto em Sol* de Ravel, e “Golliwogg’s cakewalk” ou “Le petit nègre” de Debussy, e foi incrementada com a vinda de George Gershwin para Paris. *Ragtime* (1919) e *Ebony Concerto* (1945) de Igor Stravinsky são exemplo da utilização de elementos jazzísticos.

⁶ Pode-se ter acesso a originais em <https://uark.as.atlas-sys.com/repositories/2/resources/1419>. Algumas partituras impressas podem adquirir-se em <https://classicalvocalreprints.com/cart/>, via download em PDF, a preços acessíveis. A obra para Órgão está disponível dessa forma, distribuída em cinco cadernos, embora grande parte conste de informações biográficas, análise das obras, textos e comentários, e até a descrição dos instrumentos utilizados por Florence Price.

⁷ A editora discográfica “Naxos” vem apondo à disposição do público uma edição acessível, como é apanágio desta editora, de grande parte das obras de Florence Price, indo já em 9 CDs inteiramente dedicados a obras suas, para além daqueles em que surge ao lado de outros compositores, na série “American Classics”. Nesta série se inclui a integral da Obra para Órgão em dois CDs.

Nota-se, desde logo, uma forte influência do estilo de composição de Antonín Dvořák, compositor checo que viveu na América e integrou, pela primeira vez, elementos do folclore afro-americano, nomeadamente os *negro spirituals*, na *Nona Sinfonia*, “do Novo Mundo”.⁸ Esta linguagem, identificável já na *Primeira Sinfonia* de Price, com várias citações de *negro spirituals* no I Andamento, ou fazendo ressoar uma espécie de hino litúrgico, entoado pelos Metais em estilo Coral a 10 vozes, com uma linha melódica cuja estrutura evoca o espiritual negro “*The Lonesome Valley*”, onde deixa transparecer a influência da sua actividade de organista e, já agora, ecos do sionismo bruckneriano, bem como no *Primeiro Concerto para Violino*.

[Penúltima página do II Andamento da *Primeira Sinfonia* – o *Coral* inserido no *Tutti orquestral*]

Como refere Rae Linda Brown, “a *Sinfonia em Mi Menor* situa-se claramente na tradição nacionalista e pode ser mais propriamente integrada no contexto do Renascimento de Harlem e do Novo Movimento Negro das décadas de 1920 e 1930. O espírito da música

⁸ Num tratamento, belo e bastante elaborado, do espiritual negro “*Swing low, sweet chariot*”, uma espécie de Fuga para Quarteto de Cordas (1951), n.º 5 de *Five Folksongs in Counterpoint for String Quartet* (1951), Florence Price não deixa de citar a *Sinfonia do Novo Mundo*, de acordo com o tratamento rítmico que Dvorak fez do mesmo tema, no I Andamento desta Sinfonia.

folclórica afro-americana fornece a base contextual para este trabalho e para outras composições escritas durante este período de tempo. A estrutura formal é bastante conservadora: um movimento Allegro-Sonata e dois Rondós. Só no segundo movimento, um coral, é que a sinfonia se desvia um pouco da norma”.⁹ Como escrevia então o crítico musical Herman Devries, no *Chicago Evening American*, “a *Sinfonia em Mi menor* de Florence Price está intelligentemente construída e concebida. Há abundância de colorido e atmosfera típicas, e se eu fosse expressar uma preferência por qualquer andamento da partitura, diria que o terceiro e quarto são quase um retrato perfeito da Senhora Price, na evidente intenção de ser ela mesma e de se refletir em termos de linguagem orquestral e recursos de modernidade. Price não é uma imitadora mas, digamos antes, uma seguidora das melhores tradições dos nossos dias”.¹⁰ No entanto vamos encontrar ainda essa tradição em obras como a *Suite “Mississippi River”*, de 1934, em que faz orquestrações muito belas de alguns conhecidos “espirituais negros”. Ao mesmo tempo, utiliza muito habilmente algumas danças tradicionais americanas, como a *Juba Dance*, no que seria o “Scherzo” das três Sinfônias, um trabalho que encontra paralelo em Dvorak, tanto na citada *Nona Sinfonia* como nas *Danças Eslavas*, dedicadas ao folclore do seu país.¹¹ Resumindo o seu pensamento e orientação estética, numas notas que redigiu a respeito de *Three Little Negro Dances* para Piano, Florence Price escrevia: “Em todos os tipos de música negra, o ritmo é de importância proeminente.¹² Na dança, é uma força convincente, que não tolera interrupções... Todas as fases da actividade propriamente negra – seja trabalho ou lazer, canto ou oração – são mais do que aptas a assumir uma qualidade rítmica.

A sua proximidade à música afro-americana é patente no ***Concerto de Piano em um Andamento***, obra composta entre 1932-34, ano em que foi estreada com a própria

⁹ RAE LINDA BROWN, *o. cit.* p. 8. Esta autora faz uma análise um pouco mais profunda da *Sinfonia*, no cap. 11 da biografia que citámos, p. 126-137, procurando contextualizá-la no ambiente da promoção da cultura negra pelo movimento nacionalista americano, ali representado especialmente por Antonin Dvorak. A *Sinfonia em Mi menor* integra uma trilogia formada por William Grant Still, *Afro-American Symphony* (1931), Florence Price, *Symphony in E Mínor* (1933) e William Dawsons *Negro Folk Symphony* (1934).

¹⁰ Citado em RAE LINDA BROWN, *o. cit.*, p. 117.

¹¹ O nacionalismo foi o pano de fundo a partir do qual compositores afro-americanos, na década de 1920 e início da década de 1930, adaptaram velhas formas artísticas em expressões raciais auto-conscientes. A afirmação dos valores da herança cultural negra teve impacto decisivo em compositores como Florence Price, entre outros, que tinham como objetivo principal a incorporação de expressões folclóricas negras, ou seja, *espirituais*, *blues* e música de *dança* característica em formas sinfónicas. Como bem refere a sua biógrafa Rae Linda Brown, “a música de Florence Price reflete o estilo nacionalista romântico deste período, mas também a influência de sua herança cultural. A sua música demonstra que um compositor afro-americano pode transformar as formas musicais recebidas, articulando um “eu”, americano e artístico, único.

¹² Porém, não deixamos de ouvir ecos de outras latitudes nas suas obras influenciadas pelo folclore afro-americano, como acontece no início da *Fantasie Negre n. 1* onde percebe o início da *Polonaise em Lá* de Frédéric Chopin...

compositora como solista, e por diversas vezes interpretada por ela ou confiada à sua amiga, a pianista Margaret Bonds. Trata-se de uma obra marcada por grande frescura, inserida na linha de obras congêneres do romantismo, com reminiscências do *Concerto n. 5 “Imperador”* de Beethoven, do *Concerto em Sol menor* de Félix Mendelssohn-Bartholdy, do *Concerto em Lá menor* de Clara Schumann, do *Concerto em Sib* de Johannes Brahms, e podemos identificar ainda sonoridades do *Concerto em Lá menor* de Robert Schumann. Embora este *Concerto em Ré Menor*, se intitule *Concerto em um só Andamento*, é formado por três secções contrastantes – *Andantino*, *Adagio Cantabile* e *Alegretto* – que correspondem aos três andamentos de um Concerto. Para além dos aspectos da tradição romântica já referidos, incorpora elementos melódicos, rítmicos e harmónicos da música afro-americana. A primeira secção, em *forma sonata-allegro* um tanto livre, desenvolve um tema quase espiritual. Depois de uma breve entrada da Orquestra baseada na melodia de um *espiritual negro*, surge uma grande *Cadência* do Solista, à maneira do *Concerto n. 5* de Beethoven, seguindo-se um diálogo entre solista e orquestra que vai explorando diferentes células do tema base, algumas com passagens de acentuado virtuosismo.

A segunda secção é construída numa forma que poderíamos denominar *Responsorial*, típica da estrutura de muitas melodias folclóricas afro-americanas: o *Refrão*, de sabor lírico, executado especialmente pelo Piano solista, com um discreto acompanhamento das Cordas, define o ambiente para toda esta secção e apresenta uma harmonia onde ressoam ecos dos *espirituais negros*. Por seu lado, no *Versículo*, sobressai um solo confiado ao Oboé, construído em linhas melódicas que sugerem a livre improvisação, à maneira do jazz, o que resulta num sugestivo contraste entre polifonia e homofonia.

REFRÃO

VERSÍCULO

229 229 230 231 232 233 234 235

236 237 238 239 240 241 242

A terceira secção é em forma *Rondò*, um tanto modificada, construída com base no ritmo da *Juba Dance*,¹³ que já conhecemos do III Andamento das suas *Sinfonias*. A liberdade, criatividade e graciosidade com que Florence Price assimila e trabalha os elementos da dança tradicional dos negros, mas sem se confinar a uma dança concreta, oferece-nos um dos momentos mais originais e, diria, hilariantes da partitura. Ali, Piano Solista e Orquestra repartem entre si os rítmicos da dança, levando-nos a visualizar as suas coreografias características, originando uma polirritmia demonstradora do virtuosismo da orquestração especialmente revelado pela partitura. Após um diálogo feito de contrastes entre solista e orquestra, a secção conclui com um *Tutti* – representado no exemplo seguinte – onde o tema principal é confiado às Madeiras e Cordas, enquanto o Piano recupera algumas das figurações rítmicas que marcaram esta secção e agora executa, sobreposto à Orquestra onde a *Percussão* assume papel determinante.

¹³ *Juba Dance*, anteriormente conhecida como *Pattin' Juba*, é um estilo de dança afro-americano que envolve sapateado, batimentos de palmas e palmadas nos braços, pernas, peito e bochechas. Era usada para marcar o ritmo de outras danças, em movimento pelo palco. Esta dança inspirou o “Scherzo” das três *Sinfonias* e esta secção final do *Concerto de Piano em um Andamento* de Florence Price.

Y Piu mosso

Y Piu mosso

4. A obra para Órgão

Tal como referimos anteriormente, no ano de 1903, Florence Price matriculou-se no New England Conservatory of Music, que frequentou durante três anos, estudando Órgão com Henry M. Dunham, tendo-se graduado em 1906, com Diploma Artístico em Órgão e Diploma de Professor de Piano. O currículo para os alunos de Órgão bastante exigente e abrangente, além de preparar os mais dotados para apresentação em concerto,

propunha a formação de Organistas de Igreja e Directores de Coro.¹⁴ Dada a grande procura de organistas pelas comunidades que se viam cada vez mais habilitadas a encomendar bons instrumentos, até os organistas que, durante as projecções de cinema mudo tocavam repertório clássico e música popular, podiam ainda improvisar nas cerimónias litúrgicas ao mesmo tempo que se dedicavam a acompanhar os cânticos e hinos. Como aluna dotada que era, Florence Price recebeu no Conservatório formação em leitura de partitura e prática na redução de partituras orquestrais ao Órgão. Esta aptidão foi-lhe particularmente útil como organista na sua Igreja, ao mesmo tempo que ajudava nos ensaios da orquestra e trabalhava como organista de cinema.¹⁵ Pertencia aos poucos alunos seleccionados para apresentação em concerto, tendo tocado quatro vezes na série de recitais nocturnos, reservados aos estudantes avançados e, na audição final, executou a *Sonata em Sol Menor* do seu professor Henry Dunham. No dia 15 de Novembro de 1904, aos 17 anos, teve oportunidade de tocar, na presença do próprio compositor, a *Sonata em Ré menor* op. 42, para Órgão, de Alexandre Guilmant, que concluía então uma das suas digressões pela América, recebendo públicas felicitações do compositor “pela execução e interpretação de tão difícil obra”.¹⁶ Ao longo da sua

¹⁴ Calbert Johnson refere que: “os requisitos para esta graduação, além do repertório de Órgão, incluíam aproveitamento em disciplinas como: Solfejo, Ditado, Harmonia, Análise Harmónica, Teoria ou Análise formal, Contraponto, História da Música, Instrumentos de Orquestra, Literatura Inglesa, Organologia, História da Literatura de Órgão e da Música Litúrgica da Igreja Episcopal Protestante. O Curso de Direcção Coral incluía: Acompanhamento dos Hinos litúrgicos e algo de Improvisação, bem como um breve curso prático de Afinação do Órgão. Cursos em Contraponto Avançado e Composição, Acompanhamento de Canto Gregoriano, leitura e Direcção de Partituras eram opcionais”. Durante os três anos em que Florence Price frequentou o Conservatório, estudou Órgão com Henry M. Dunham, presidente do departamento de Órgão e frequentou formação e acompanhamento de coros; como aluna avançada, recebeu instrução em leitura de partituras orquestrais e redução de partituras para agrupamentos musicais, ao Órgão.

¹⁵ Mesmo que Florence Price tenha tido formação de base católica, frequentou a Allison Presbyterian Church, na sua cidade natal, para cuja fundação seu pai tinha contribuído. Nessa Igreja que não era dotada de um órgão de tubos, havia um Piano, mas seguia-se uma orientação musical um pouco mais contida, de feição europeia, do que nas outras comunidades; também o programa da sua formação organística incluía, opcionalmente, o estudo e utilização do próprio Canto Gregoriano. Mas na Grace Presbyterian Church, de Chicago. – a que aderiu a 27 de Abril de 1930 – que ela acabou por desenvolver alguma actividade de organista. Essa comunidade, como a maior parte delas, no contexto da confissão protestante americana, era uma espécie de clube, de adesão restrita, um clube de “elite”, onde não eram habituais certas práticas das “igrejas” congénères, como gritos ou aplausos durante a proclamação do Sermão, um autêntico *show* que para nós, europeus, é mesmo um pouco chocante. Aí, o organista titular era Harry Jackson, não sendo admitido como organista quem não possuísse o respectivo Diploma, até porque a práxis musical na liturgia dessa comunidade incluía o acompanhar o Coro na execução de *Oratórios* e *Cantatas* e a música de Órgão incluía a execução dos grandes clássicos da literatura organística. Como Florence Price possuía o Diploma de Organista, é natural que, não sendo a organista titular, aí pudesse eventualmente tocar. Por outro lado, as “igrejas” eram também um verdadeiro palco de lançamento e promoção dos membros da comunidade mais dotados e habilitados, cujas actuações contribuíam para o incremento de adesões à comunidade, aumento do seu prestígio e garantia segura de aquisição de fundos.

¹⁶ Vinte anos mais tarde, comporia a *Primeira Sonata para Órgão*, praticamente decalcada da obra de Guilmant. A competência de Florence Price como organista pode avaliar-se por outras obras executadas em concertos no Conservatório da Nova Inglaterra como *Fiat Lux* de Théodore Dubois (9 de Junho de 1905), o primeiro Andamento da *Segunda Sonata em Sol Menor*, op. 42 de Gustav Merkel (5 de Janeiro de 1906), o Adagio e Marcha do *Sonate Pontificale* de Nicolas-Jacques Lemmens (23 de março de 1906) e o

carreira, Florence Price teve oportunidade de se relacionar com músicos de renome, organistas como Leo Sowerby e compositores como Carl Busch, Wesley LaViolette ou Artuhr Olaf Anderssohn, tendo-se dedicado também a compor pequenas peças para Piano, destinadas à aprendizagem dos seus alunos, ao lado de música coral sacra para as celebrações litúrgicas bem como pequenas peças de Órgão para uso nos momentos principais das mesmas celebrações. Compôs para este instrumento algumas obras mais alargadas: *Passacaglia e Fuga em Lá menor*, *Primeira Sonata para Órgão*, *Suite para Órgão* e *Variações sobre a canção popular, "Peter, go ring dem bells"*.¹⁷ De acordo com o catálogo elaborado por Calvert Johnson,¹⁸ a sua produção para Órgão consta dos seguintes títulos:

Passacaglia and Fugue, 1927 ***
First Sonata for Organ, 1927 ***
Andantino con espressione, 1929
Allegretto *
Steal Away to Jesus, 1936
Caprice
Dainty Lass, 1936
In Quiet Mood, 1941 **
Prelude and Fantasie, 1942 ***
Suite No. 1, 1942 ***
Adoration, 1949 **
Memory Mist, 1949
Variations on a Folksong "Peter, go ring dem bells", 1949 ***
O Solemn Thought, 1950
Echoes of a Prayer, 1950
Cantilena March, 1951
A Pleasant Thought, 1951
Festal March
The Hour Glass *
Hour of Peace or Hour of Contentment or Gentle Heart, 1951
Retrospection [1951]
Little Melody
Little Pastorale
Andante, 1952
Offertory, 1953 **
Tempo moderato [danificada e provavelmente incompleta]

primeiro andamento da *Sonata n.º 1 em Sol Menor*, op. 10 do seu Professor Henry Dunham (14 de Junho de 1906). Esta última apresentação foi uma honra considerável para ela, pois apenas nove alunos foram seleccionados e foi-lhe concedido o especial destaque de concluir o Concurso.

¹⁷ Nesta obra, marcadamente profana e de exibição, mas uma das mais importante e exigentes, utiliza os meios e adereços disponibilizados pelos típicos órgãos americanos, concluindo apoteoticamente com a utilização do “carrilhão”.

¹⁸ *Music of Florence Price, Organ Works*, Edited by Calvert Johnson, Ed. G. Schirmer, 2000 (5 vols.).

Como refere Rea Linda Brown” na obra de Florence Price para Órgão, pode dividir-se em três categorias. A título de exemplo: uma primeira categoria [*] englobaria peças escritas para principiantes; uma segunda categoria [**], peças destinadas ao serviço litúrgico; na terceira categoria [***] situaríamos obras construídas em larga escala e destinadas a concerto ou a uma execução em contexto litúrgico, nomeadamente antes ou depois do respectivo serviço.¹⁹

Não nos propomos fazer aqui uma análise da sua obra para Órgão,²⁰ mas somente apresentar alguns aspectos reveladores do seu processo de trabalho e das influências que colheu – e praticamente transcreveu – de *negro spirituals*, de canções e outras melodias que executava nas celebrações litúrgicas ao lado repertório que foi executando durante a sua formação e que tomou como modelo nas formas musicais que abordou nos estudos de composição. Isso se vê muito claramente na ***Passacaglia e Fuga em Lá menor***, composta em 1927, cujos primeiros compassos nos colocam imediatamente diante da obra homónima de Johann Sebastian Bach.

Andante non tanto

Porém, Florence Price acaba por fazer esta “revisitação” do repertório clássico com alguma graça, na medida em que coloca o ouvinte numa espécie de esquizofrenia entre a memória da obra do Kantor e o que os seus ouvidos vão captando pela respectiva audição ou leitura da partitura. Além do mais, na décima quarta Variação, abandona o modelo barroco, e introduz harmonias cromáticas, passagens virtuosísticas na Pedaleira, conduzindo a obra a um exuberante *Tutti*. Trata-se porventura da obra mais importante de Florence Price para Órgão, o que não só demonstra que conhecia e terá executado a

¹⁹ REA LINDA BROUWN, *The Heart of a Woman*, p. 174.

²⁰ Uma análise mais aprofundada pode consultar-se nos textos introdutórios a cada um dos cinco cadernos em que foi publicada a obra organística de Florence Price, por Calvert Johnson.

partitura de Bach, mas também esta obra teve, da sua parte, um especial carinho enquanto organista, interpretando-a por diversas vezes, com relevo para o Recital promovido pelo Clube de Mulheres Organistas de Chicago, no ano de 1936.

Também composta em 1927, a ***Primeira Sonata para Órgão*** revela, já nos primeiros compassos, uma clara proximidade à *Primeira Sonata* de Alexandre Guilmant,²¹ por ela executada na presença do compositor e organista, sem descurar o impacto que a sua digressão terá deixado na América. Como nota o editor Calvert Johnson, “não só os três andamentos de ambas as *Sonatas* estão respectivamente nas mesmas tonalidades e usam os mesmos compassos, mas também regestações, relações temáticas, estruturas e desenvolvimento se correspondem de forma paralela. Um trabalho académico, que não incorpora elementos musicais afro-americanos, ao contrário do que acontecerá em outras grandes obras como a *Suite No. 1* e as *Variações sobre a canção popular “Peter, go ring dem bells”*. O primeiro tema, do Andamento inicial, marcado por potentes acordes, é claramente seguidor do modelo de Alexandre Guilmant:

The musical score consists of four staves. The top two staves are for the 'Manual' (one treble clef, one bass clef) and the bottom two staves are for the 'Pedal' (two bass clefs). The tempo is marked 'Maestoso'. The first measure shows a forte dynamic (ff) in the Manuals with grace notes and sixteenth-note patterns. The Pedal staff has sustained notes. Measures 2 and 3 continue with similar patterns, including grace notes and sixteenth-note chords. Measure 4 shows a transition with eighth-note patterns in the Manuals and sustained notes in the Pedal. Measures 5 through 8 show more complex harmonic progression in the Manuals, with the Pedal providing harmonic support. Measure 9 concludes the excerpt with a sustained note in the Pedal.

Por seu lado, o segundo tema, próximo também à obra homónima de Guilmant, alarga-se consideravelmente, fazendo recordar obras de César Franck como o grande solo de Pedaleira que inicia o *Finale* ou ainda a *Grande Pièce Symphonique*. No entanto, a forma como ela desenvolve este tema é notável quanto a perícia técnica contrapontística.

²¹ Esta *Primeira Sonata*, em Ré menor, de Alexandre Guilmant foi depois transformada pelo compositor em *Primeira Sinfonia* para Órgão e Orquestra. Ambas devem bastante à *Grande Pièce Symphonique* de César Franck, nomeadamente o segundo tema que utiliza um motivo recorrente neste compositor, nomeadamente na *Sinfonia* em Ré menor.



Na *Cantilena*,²² que constitui o segundo Andamento e na *Toccata* que constitui o terceiro andamento não deixamos de notar, para além da proximidade ao modelo de Guilmant, reminiscências em ambas as obras da *Tocata em Sol Maior* de Théodore Dubois e sobretudo da *Fanfare, Cantabile e Finale* de Jacques Nicolás Lemmens.

Apresentada num concerto realizado na Grace Episcopal Church de Chicago, em 1942, a **Suite n. 1 para Órgão**, manifesta a presença de temas afro-americano, com relevo para as harmonias especiais e os ritmos típicos do jazz. É formada por quatro peças: *Fantasia*, *Fughetta*, *Ária* e *Toccata*. A unidade da *Fantasia* é assegurada pelo estilo floreado que

²² A designação de *Cantilena* não aparece a identificar o II Andamento da Sonata, mas numa das “pequenas peças” (1951) que apresenta características idênticas a este e ao *Cantabile* da referida obra de Lemmens.

marca o início e frequentemente se repete, modulando para a tonalidade da Dominante; a meio da peça, regressa à tonalidade original que marca a secção final. Pelo meio, vai apresentando uma grande variedade de ideias temáticas, ora líricas ora dramáticas, de acentuado virtuosismo. Esta peça, ao mesmo tempo que atesta o conhecimento que Florence Price tinha do repertório organístico, com referências à obra de Bach ou Max Reger, nomeadamente os primeiros compassos da *Fantasia*, com as longas passagens rápidas, em *glissando*, é também exemplo da influência exercida pela actividade profissional da compositora enquanto organista no cinema mudo, em instrumentos denominados “*theater organ*”, caracterizados por uma grande riqueza de sonoridades muitas vezes bem longe do característico timbre do Órgão de tubos, produzidas por uma considerável profusão de acessórios: tambores, sinos, gongs, guizos, sons da natureza como o vento ou a chuva, e até choro de crianças, entre outros efeitos.²³

A *Fughetta* é constituída por uma breve *exposição* de Fuga, tecnicamente exigente, cujo Sujeito apresenta ecos do spiritual “*Sometimes I feel Like a motherless child*”, exposto num ritmo de *Pastorale*, seguida por um *desenvolvimento* e o *stretto* com um novo *desenvolvimento* de fragmentos do *Sujeito*.

²³ É o que conta Colbert Johnson, a respeito dos instrumentos disponíveis no American Conservatory of Music de Chicago, que ela também frequentou no tempo em que lá viveu. Este tipo de órgão, muito ao gosto americano, acabou por influenciar a construção dos órgãos, atingindo proporções insuspeitadas na Europa como o órgão, tão emblemático quanto excêntrico, construído para a Convention Hall de Atlantic City, com sete Manuais, Pedaleira, e uma paleta de registo verdadeiramente exuberante até no colorido das plaquetas de registo. Um género de instrumento perfeitamente inserido na cultura do *show bizz* americano, mas que não deixou de agradar a organistas europeus de topo como Pietro Alessandro Yon, que desenvolveu a sua carreira nos USA, e até Marcel Dupré...

Allegretto $\text{♩} = 76$

Gt

Sw

mf

mf

Gt

O Terceiro andamento, *Aria*, era tão popular que muitas vezes era executada como uma composição independente. É uma espécie de *andante religioso*, cuja linha melódica se desenvolve a partir da ideia inicial, num ritmo lento e harmonização cromática, que na parte final evoca por momentos o espiritual negro "Were you there when they crucified my Lord".²⁴ Por outro lado, as suas harmonias revelam a influência direta do jazz (note-se a introdução de *sol b*, logo no comp. 2), uma espécie de movimento ao jeito do *blues*, algo improvisado e sem uma melodia real que transmitem um clima de repouso.

Andante cantabile $\text{♩} = 76$

Sw

mp

poco rit. a tempo

p

²⁴ Calvert Johnson assinala ainda da evocação de "Let us break bread together on our knees", mas tenho alguma dificuldade em ver aqui qualquer elemento desse espiritual negro (Cfr. CALVERT JOHNSON in *Music of Florence Price, Organ Works*, Ed. G. Schirmer, 2000, Vol. 1, p. xxxix).

A musical score excerpt showing two staves. The top staff is for Chorus (Ch) and the bottom for Soprano (Sw). The Chorus part is enclosed in a red box. Dynamic markings include *mp*, *rit.*, *mf*, and *mp*. The vocal parts are accompanied by piano chords.

Por fim, a *Toccata* é estruturada segundo a forma Rondò – com base numa melodia pentatónica, um estilo muito utilizado nas canções e *espirituais negros*, ao passo que o acompanhamento do segundo tema (c. 29-44), na Pedaleira, se assemelha aos ritmos sincopados do *jazz*, com o típico baixo “oom-pah” do *rag-time*, bem como ao ritmo da *Juba Dance*. Não sendo os temas do II e III Andamentos citações directas de melodias espirituais, assemelham-se também a frases de algumas, bastante familiares.

An musical score excerpt for *Allegro* in 2/4 time. It features two staves: Gt (Guitar) and Sw (Soprano). The guitar part consists of eighth and sixteenth note patterns. The soprano part follows a similar rhythmic pattern. The score shows a transition between different sections of the piece.

Nas obras mais breves, encontramos também elementos rítmicos e harmónicos que se aproximam da linguagem jazzística, como em *Caprice*:

An musical score excerpt for *Caprice*. It features three staves: Piano (top), Bassoon (middle), and Trombone (bottom). The piano part has dynamic markings like *III mp*, *I*, *II mf*, and *poco rit.*. The bassoon part has *a tempo* and *poco rit.* markings. The trombone part has *III*, *II a tempo*, and *mp* markings. The score shows complex harmonic changes and rhythmic patterns typical of jazz-influenced music.

Porém, a obra mais conhecida e a mais executada, quer no original quer em arranjos para grupos instrumentais diversos, é a miniatura de sabor litúrgico, *Adoration*. Sendo uma das obras eventualmente destinadas à sua actividade como Organista de Igreja, é caracterizada por harmonias suaves, mas com dissonâncias, tecnicamente acessível, o que a coloca em posição favorável ao apreço dos organistas litúrgicos. Composta dois anos antes de sua morte, *Adoration*, como o título sugere, é uma obra bastante breve, que inspira um ambiente contemplativo comparável ao efeito de um canto litúrgico. Mesmo que esta obra esteja muito perto do das tradicionais *Elevazioni*, ainda muito em voga na liturgia católica e que, noutras tempos, acompanhava a recitação do “Cânone da Missa”, aqui, o conceito de *adoração* não se refere sequer a um momento relacionado com a devoção eucarística, dado que a “presença real” não faz parte da concepção protestante da fé cristã. A obra está escrita em forma ternária, começando por uma longa e expressiva melodia acompanhada, assente em base harmónica de sabor pianístico,²⁵ com o batimento de acordes marcando a pulsação; uma segunda secção evoca os Hinos, pelo seu estilo *coral* – confiado às *Vozes celestes* – de âmbito alargado, de modo a atingir o *lá agudo*; a terceira secção é constituída pela repetição, *da capo*, a que acrescenta uma breve Coda, concluindo numa espécie de “Amen”, com a tradicional cadência plagal.

The musical score consists of two staves. The top staff is for the right hand of the piano, featuring a melody line with eighth-note patterns and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The bottom staff is for the organ, showing harmonic support with sustained notes and chords. The tempo is marked as *Andante* with a tempo of $\text{♩} = 84$. Performance instructions include *rit.* (ritenando) and *a tempo*.

5. Conclusão

O meu interesse pela obra de Florence Price, até há pouco desconhecida, surgiu a partir dos conhecimentos que fui desenvolvendo acerca de várias personalidades do universo feminino, que se notabilizaram como compositoras, outrora relegadas para segundo

²⁵ Não sendo este estilo muito frequente na grande literatura organística pode, no entanto, ser encontrado por exemplo no *Coral “Erbarm’ dich mein o Herr Gott” BWV 721* de Johann Sebastian Bach. Provavelmente evocando o gesto penitencial de “bater com a mão no peito”.

plano ou mesmo para os sótãos da indiferença e do esquecimento, que agora felizmente vão merecendo a atenção de intérpretes, editores e consumidores de música clássica. Depois de ter dedicado a algumas delas investigações recentes que deram origem a alguns trabalhos, chegou a vez desta compositora americana, despertar meu entusiasmo a partir da audição das suas Primeira e Quarta Sinfonias, mas também, e de modo especial, pelo facto de me ter dado conta de que se tratava de uma organista com especial dedicação à liturgia. Vai daí a procura de praticamente toda a obra já disponível em gravação e sobretudo a sua obra para Órgão. Comecei este trabalho antes de poder escutar qualquer das suas obras para este instrumento e enquanto aguardava a chegada do respectivo CD, recentemente editado, que chegou quando eu já tinha completado o texto. A disponibilidade das gravações de algumas das suas obras mais importantes, com a respectiva partitura em plataformas disponíveis *on line*, a consulta dos motores de busca acerca da sua vida e obra, a pesquisa pelo “site” a ela dedicado, alguns contributos fornecidos pela biografia da autoria de Rea Linda Brown, e sobretudo um afortunado cruzamento de dados que a minha insistente pesquisa ia acumulando, incrementaram ainda mais esse interesse; finalmente a disponibilização das partituras para Órgão que me permitiu não só ter acesso directo à sua música, mas também aproveitar alguns elementos pertinentes de análise, disponibilizados pelo seu editor. E assim, o estudo foi crescendo, não tanto pela novidade dos elementos que recolhia, mas pela consolidação do que já tinha à disposição ou tinha resultado das minhas reflexões.

Ora, um dos grandes enigmas que envolvem a vida de muitos compositores é o das razões para o esquecimento, ou mesmo silenciamento, da sua obra tanto apreciada e aclamada em vida.²⁶ O eclipse praticamente total da obra e da vida deu-se precisamente com Florence Price. Face ao crescente interesse que tal obra vem merecendo nos nossos dias revelando, seis décadas depois a sua qualidade técnica e estética, parece não ser muito fácil compreender ou justificar este eclipse. No entanto, tais razões não devem estar longe de um certo desenquadramento da linguagem e estilo que marcam a obra da compositora, clara e rapidamente ultrapassados pela vertiginosa evolução do estilo e linguagem musical do séc. XX. Deveremos ter em conta duas questões: por um lado, o enorme prestígio de que gozou Florence Price sobretudo na década de 1930, depois do Prémio Wanamaker, tanto como compositora como enquanto intérprete, se deveu em grande parte à sua condição de *bandeira* do orgulho da comunidade negra, que assim afirmava uma certa igualdade com a branca ao nível cultural e artístico, tanto entre negros como entre brancos; porém, a sua condição de “mulata” colocava-a um pouco à margem da verdadeira condição dos negros que a consideravam demasiado próxima da comunidade branca, ao contrário de outros compositores “negros”, do seu tempo ou posteriores, que passaram a gozar de maior aceitação. A comunidade branca apreciava o seu nacionalismo musical e a proximidade à música clássica, mesmo europeia; a

²⁶ Sabemos que até ao século XX, não era habitual, nem sequer era considerado de bom tom, uma senhora dedicar-se à composição e, muito menos, ousar publicar as suas obras, como se pode ver pelos casos de compositoras de relevo como Clara Schumann, Fanny Mendelssohn-Hensel ou Louise Farrenc.

comunidade negra acolhia, com algumas reservas, a sua abordagem da música popular. Também não deixa de ser significativo o facto de a parte mais importante da sua obra ter sido produzida durante a juventude e no contexto dos seus estudos musicais. Isso se pode ver, como dissemos, na proximidade das suas obras para Órgão e, pelo menos, da *Primeira Sinfonia*, à obra de compositores que ela tomou como modelos. O facto de, a partir da década de 1930, Florence Price ter aderido ao movimento estético denominado Renascimento de Chicago, com a adopção de elementos da cultura afro-americana em suas obras, não implicou verdadeiramente uma evolução no seu estilo e linguagem musical, apesar da introdução de alguns elementos, particularmente rítmicos de jazz ao lado de uma ou outra ousadia harmónica provinda do mesmo repertório mais popular, mas sempre enquadrados numa perspectiva consentânea com a estética pós-romântica. Se olharmos um pouco para a literatura para Órgão, produzida na Europa do seu tempo, no ano de 1927, quando Florence Price apresentava a *Passacaglia e Fuga* e a *Primeira Sonata*, Charles-Marie Widor já tinha publicado praticamente toda a sua obra, Charles Tournemire estava a compor a monumental obra *L'Orgue Mystique*, Marcel Dupré, seu contemporâneo, já tinha apresentado obras como *Variations sur un Noël* op. 20 (1922), *Suite Bretonne* op. 21 (1923), *Symphonie-Passion* op. 23 (1924), e *Lamento* op. 24 (1926). Em 1928, Olivier Messiaen compunha *Le Banquer Céleste* e no ano seguinte *Offrande au Saint Sacrement* logo seguidas, na década de 1930, de *Dyptique* (1930), *Appartition de l'Église éternelle* (1933). *L'Ascension* (1934), *La Nativité du Seigneur* (1935) e *Les Corps glorieux* (1939) enquanto Jeanne Demessieux, apresentava os notáveis *Six Études pour Orgue* em 1944, dava concertos na América e compunha para os organistas americanos *Twelve Préludes on Gregorian Themes* (1944) e *Sept Méditations sur le Saint Esprit* (1945). Isto para falarmos apenas de alguns dos nomes mais importantes da literatura organística. Cingindo-nos ao continente americano, mesmo que a literatura organística se pautasse por uma produção mais funcional, quer no contexto profano quer no sacro, muito condicionado pelas características da liturgia protestante e as influências do *Gospel*, a criação musical seguia por outros caminhos, mesmo naqueles compositores que, assumindo os cânones do Renascimento de Chicago, foram fazendo evoluir a linguagem musical em função de tais princípios. Na mesma época em que nos situamos, nos Estados Unidos da América – e sem referirmos a obra de compositores mais vanguardistas como John Cage, Phillip Glass ou Steve Reich – Charles Ives (1874-1954) é contemporâneo da compositora e Aaron Copland (1900-1990) já tinha composto obras como *Symphony for Organ and Orchestra* (1924), *Music for the Theater* (1925), *Dance Symphony* (1925) *Concerto for Piano and Orchestra* (1926), *Symphonic Ode* (1929). George Gershwin já compusera *Rhapsody in Blue* (1924), *Piano Concerto in Fá* (1925), e *An American in Paris* (1928), situando-se a sua obra mais significativa na década de 1930, a mesma em que se escutava o *Adagio for Strings* de Samuel Barber (1936). Por outro lado, projectando-nos para os tempos em que se acentuou o “eclipse” até 1953, ano do desaparecimento de Florence Price, Giancarlo Menotti compunha várias obras até 1954, entre elas a célebre ópera de Natal *Amahl and the Night*

Visitors (1951), Leonard Bernstein apresentava obras como *Fancy Free* (1944), alguns elementos de *On the Town* e *West Side Story* (1944), *Facsimile* (1946), *Trouble in Tahiti* (1951) e *Wonderful Town* (1953). Florence Price escreveu música de sabor popular para crianças, como *Three Little Negro Dances* em 1933, mas Béla Bartok, já em 1909 concluía *For Children* e compôs *Mikrokosmos* em (1936-37).

Sendo verdade que Florence Price, tal como o seu pai, Dr. Smith – mas não sua mãe – tiveram um inegável mérito na sua dedicação à causa da promoção dos negros, não só pelo prestígio que angariaram para um mundo então um tanto segregado, também daí recebeu a aceitação, o reconhecimento e até alguma compensação por esse trabalho de composição e sobretudo acção pedagógica, no ensino das crianças negras em várias instituições, como ao escrever para elas as próprias peças dedicadas ao estudo do Piano, no contexto do mundo negro e sua música. Bastaria considerar o facto de praticamente nenhum dos seus professores e colegas, compositores ou instrumentistas, ser conhecido fora do ambiente cultural americano de então e de hoje.²⁷ Mais ainda, tendo sido a cidade de Chicago o centro das actividades culturais que se dedicaram à divulgação da sua música, incluindo a primeira audição da *Sinfonia n. 3*, esta cidade nunca deixou de ser uma “cidade de província” não lhe possibilitando acesso às orquestras dos grandes centros, como a Sinfónica de Boston, apesar dos esforços feitos, nomeadamente junto do seu maestro Serge Koussewitzky. Se muita da sua música vocal e para grupos instrumentais gozou dos favores do Works Project Administration, que promoveu consideravelmente muitos dos músicos – vários deles com nomes que ficariam mesmo para a posteridade – num complicado período de crise, também é verdade que depois foi esquecida, como aconteceu com a de muitos outros, ao que não será alheio algum sentimento de *ciúme* por parte precisamente de alguns sectores da comunidade negra, como reconhece, anos mais tarde, a sua filha Florence Louise: “Certo dia, uma orquestra interpretava música de minha mãe; a responsável foi ter com o maestro e disse-lhe que a minha mãe não apareceu, mas ela estava lá, e depois ainda teve a ‘coragem’ de lhe telefonar para dizer o que tinha feito. [...] Essa mesma pessoa dizia a minha mãe para usar a palavra “americano” em vez de “negro” [...] Após ter recuperado de uma complicaçāo cardíaca no hospital, um certo músico negro dirigiu-se a ela para lhe dizer: ‘Se fosse eu teria morrido. Mas você é o grande Florence Price, e por isso recebe cuidados e serviços extra’.²⁸ Sendo verdade que a compositora até parecia lidar tranquilamente com essas situações negativas, não se incomodando com mentalidades mesquinhas, a sua filha, por seu lado, guardou consigo essas mágoas, vindo a distanciar-se completamente da comunidade negra onde sua mãe tivera a principal base de promoção da sua vida e carreira. O facto de parte da sua obra ter ficado abandonada na

²⁷ Actualmente vão sendo disponibilizadas edições discográficas de obras que manifestam o real valor de algumas dessas personalidades como o seu professor e mentor George Whitefield Chadwick.

²⁸ Excertos de uma carta de Florence Louise Robinson, filha da compositora, datada possivelmente de 1963, dez anos depois do falecimento de Florence Price, citada em RAE LINDA BROWN, *o. cit.*, p. 200).

casa de Verão até ao ano de 2009 poderá ter tido origem nesse sentimento que a herdeira conservou. Assim, temos actualmente maior e melhor acesso à sua obra do que teve a comunidade americana no seu tempo e sobretudo nos anos subsequentes.²⁹

No entanto, nada disto coloca em causa a importância, e quase surpresa, de estarmos perante a obra, a personalidade e acção da sua criadora que, porventura afastada dos meios mediáticos do seu e do nosso tempo, merece ser mais conhecida, pela sua obra sinfónica, pelo encanto e frescura das pequenas peças pianísticas que escreveu para os seus jovens alunos, como por uma produção organística que é expressão da fé que alimentou a resiliência com que conseguiu suportar as contrariedades duma vida, marcada pelas incertezas no seio da família, pelas lutas em favor da dignidade das mulheres, especialmente na população negra, conseguindo-a transfigurar – tal como Memory Cherish fez agora com a coloração das suas fotos a preto e branco – e granjear-lhe o respeito e a consideração de que goza actualmente, e se vai acentuando de dia para dia.

Meadela, 22 de Novembro de 2025 (Dia de Santa Cecília)

Jorge Alves Barbosa

²⁹ Basta fazer uma breve pesquisa sobre a divulgação da obra desses compositores, alguns um pouco anteriores, bastando comparar simplesmente a sua discografia com a de outra mulher compositora americana, Amy Beach, para se dar conta disso, contando-se pelos dedos da mão os compositores negros internacionalmente conhecidos. Até George Gershwin, por certo um dos maiores vultos, muito deveu ao apoio e prestígio angariado na Europa, onde o jazz mereceu a atenção de compositores do seu tempo como Eric Satie, Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinsky e até Paul Hindemith. As editoras discográficas de relevo, salvo a acessível Naxos, na Coleção American Composers, ainda não se dedicaram à divulgação da sua obra; A conceituada Deutsche Grammophon dedicou um CD às *Sinfonias n. 1 e n. 3*, e mais, creio que a sua obra para Órgão dificilmente teria acesso a uma edição discográfica no contexto da produção europeia do seu tempo para o instrumento. Arrisco dizer que a obra dos compositores espanhóis da chamada “Geração do Motu Próprio” a que dediquei algum do meu trabalho, é inegavelmente superior.