

Instituto Politécnico de Lisboa – Escola Superior de Música de Lisboa

Curso: Mestrado em Música – Área de Direcção Coral

Ano lectivo: 2010/2011

Professor Orientador: Paulo Lourenço

Relatório de Projecto Artístico

“Poetas de Espanha”

Uma análise detalhada do repertório do projecto

Trabalho realizado por:

Tiago de Paula Nogueira Marques

Aluno nº. 155

19/12/2011

Abstract

My master's degree thesis was a complete project of a choral music program, put together, prepared, organized, rehearsed and performed in concert. The musical pieces I chose are all written by composers of the 20th and 21st centuries: Mario Castelnuovo-Tedesco, Federic Mompou, Carlos Guastavino, Joly Braga Santos, Javier Busto and Tiago Marques (myself). The main thing they have in common, however, is that they are written on works by Spanish poets: Federico García Lorca, San Juan de la Cruz, Rafael Alberti, Francisco Pino, Antonio Machado and a couple of anonymous ones from the renaissance period. The choir I conducted is a music school choir of selected students, Musaico, which I created three years ago. During these years I have been working with it, developing its sound, artistic flexibility and musicality.

This report mainly addresses the musical pieces one by one, offering a musical analysis focused on their structure and the relationship between music and text. In addition, compositional context, harmony and performance are mentioned as well when there is a need to provide more information.

Resumo

A Tese do meu Mestrado foi um Projecto Artístico (PA) de um programa de música coral, montado, preparado, organizado, ensaiado e apresentado em concerto. As peças que escolhi foram escritas por compositores dos séculos XX e XXI: Mario Castelnuovo-Tedesco, Federic Mompou, Carlos Guastavino, Joly Braga Santos, Javier Busto e Tiago Marques (eu próprio). A característica que mais une estas peças, no entanto, é o serem escritas sobre obras de poetas espanhóis: Federico García Lorca, San Juan de la Cruz, Rafael Alberti, Francisco Pino, Antonio Machado e alguns poetas anónimos do Renascimento. O coro que dirigi é um coro de alunos da Escola de Música do Conservatório Nacional (EMCN), Musaico, que eu criei há três anos com alunos seleccionados. Ao longo desses anos tenho trabalhado com este coro, desenvolvendo o som, a flexibilidade artística e a musicalidade.

Este relatório debruça-se acima de tudo sobre as obras, apresentando uma análise musical focada na sua estrutura e na relação entre a música e o texto. Para além disso, também são mencionados o contexto composicional, a harmonia e a execução quando mais informação é necessária.

Abreviaturas usadas

EMCN – Escola de Música do Conservatório Nacional

ESML – Escola Superior de Música de Lisboa

PA – Projecto Artístico

Índice

Introdução.....	7
Programa do concerto.....	9
Intérpretes	10
Análise das obras.....	11
1. Meditación	11
2. Cantar del alma	12
3. Se equivocó la paloma.....	15
4. Esta tierra	16
5. Cuatro canciones	17
6. Romancero Gitano.....	19
Conclusão.....	27
Bibliografía	29
Apêndices.....	31

Introdução

Como muitos outros programas de concerto temáticos, o programa “Poetas de Espanha” começou com a vontade de interpretar uma peça em especial e a subsequente procura de peças que complementassem a primeira para formar um programa de concerto com uma duração razoável. Desde 1993, quando descobri a partitura do “Romancero Gitano” de Mario Castelnuovo-Tedesco no Centro de Documentação da ESML e a requisitei para a estudar e analisar em pormenor, que desejava interpretar esta peça em concerto. Fascinaram-me a linguagem musical deste compositor e a sua excelente escrita para as vozes e para a guitarra, para além do carácter indubitavelmente espanhol da peça. Com um coro como o Musaico sob a minha direcção, capaz de se lançar a um repertório coral de um nível elevado, foi perfeitamente lógica a escolha desta obra como peça central do programa principal no ano lectivo de 2010/11. Não obstante a nacionalidade italiana do compositor, o Romancero tem um carácter espanhol, sendo baseado em poemas de um grande poeta deste país, Federico García Lorca. Estes factores ditaram a escolha do resto do repertório.

Três outras obras depressa encontraram o seu lugar neste programa. A primeira, “Meditación”, é uma composição de 1996 de minha própria autoria sobre um poema de Antonio Machado. A segunda peça, “Se equivocó la paloma”, do compositor argentino Carlos Guastavino sobre um poema de Rafael Alberti, tinha sido cantada por mim num coro na Holanda. A terceira peça, “Cantar del alma”, escrita por Frederic Mompou sobre um poema de S. João da Cruz, fez parte do repertório mais recente do Coro de Câmara da ESML, ao qual eu pertenci. Depois de consultar vários colegas maestros sobre a existência e disponibilidade de mais obras que correspondessem às mesmas características, escolhi duas para completar o programa. A primeira, as “Cuatro canciones”, é um conjunto de quatro pequenas peças compostas por Joly Braga Santos sobre textos anónimos retirados de cancioneros renascentistas. A outra, “Esta tierra”, é uma pequena peça do compositor contemporâneo Javier Bustó, sobre um poema de Francisco Pino.

Apesar de existir música vocal que não contém quaisquer palavras, a grande maioria das obras que utiliza a voz humana não só contém texto como é criada a pensar nele. Tal facto deixa-me absolutamente convicto de que, para todas as obras vocais deste último tipo, a compreensão do texto é um factor essencial para uma interpretação válida. Ao preparar o programa “Poetas de Espanha” dei uma especial atenção a este factor. Por possuir alguns conhecimentos de castelhano, dediquei-me a fazer eu próprio, com a ajuda de dicionários, a tradução para português de todos os poemas das obras do programa. Por outro lado, para além do significado do texto acho muito importante a sua pronúncia correcta. Apesar de possuir conhecimentos básicos da pronúncia espanhola do castelhano, considerei que estes seriam insuficientes para o grau de precisão que eu desejava. Estando ciente das minhas limitações em ambos os campos, procurei a ajuda de alguém com bons conhecimentos de ambas as línguas. Ernesto Donoso, meu colega professor na EMCN, é um espanhol residente em Portugal, e teve a amabilidade em dar-me o seu apoio nesta parte do trabalho, revendo as traduções, corrigindo a minha pronúncia e esclarecendo as minhas dúvidas.

Durante o primeiro período do ano lectivo de 2010/2011 estive a preparar com o Musaico um projecto de músicas de Natal, pelo que os ensaios do projecto “Poetas de Espanha” começaram apenas em Janeiro de 2011. Por volta das férias da Páscoa apercebi-me de que não seria possível ter o programa suficientemente bem preparado até ao final de Junho e que teria de adiar o concerto para depois das férias de Verão se queria ter tempo para preparar bem o programa. De modo a não diminuir o entusiasmo do coro planeei para Julho, aproveitando a ausência de aulas, um dia inteiro de ensaio, seguido poucos dias depois de um pequeno concerto informal ao ar livre em frente ao Convento do Carmo. Este objectivo manteve o interesse e dedicação dos coralistas e permitiu que o programa atingisse um avançado grau de maturidade, essencial para que resistisse aos quase dois meses de inactividade que se seguiriam.

O concerto foi finalmente marcado para 25 de Setembro, no Salão Nobre da EMCN. Esta data permitiu planear mais dois ensaios durante esse mês para rever o programa e recuperar o som e o espírito do grupo depois de uma pausa prolongada. Para além disso pude também tratar de toda a logística necessária à realização do concerto. A sua divulgação através de cartazes e a criação de programas de sala foram feitas em colaboração com a Produção da EMCN. Foi ainda necessário preparar o palco e os bastidores do Salão Nobre para o concerto, não esquecendo pormenores como providenciar garrafas de água para todos os músicos intervenientes ou ter algumas pequenas lembranças para lhes oferecer no final como agradecimento.

Programa do concerto

PRIMEIRA PARTE

Meditación

Poema de Antonio Machado (1875-1939)

Tiago Marques
(1972 -)

Cantar del alma

Poema de San Juan de la Cruz (1542-1591)

Frederic Mompou
(1893 - 1987)

Se equivocó la paloma

Poema de Rafael Alberti (1902-1999)

Carlos Guastavino
(1912 - 2000)

Esta tierra

Poema de Francisco Pino (1910-2002)

Javier Busto
(1949 -)

Cuatro canciones

Poemas anónimos renascentistas

Joly Braga Santos
(1924 - 1988)

**De los álamos vengo
Al alba venid
Al cantar de las aves
¡Ay luna que reluces!**

SEGUNDA PARTE

Romancero Gitano

Poemas de Federico García Lorca (1898-1936)

Mario Castelnuovo-Tedesco
(1895 - 1968)

**Baladilla de los tres ríos
La guitarra
Puñal
Procesión
1. Procesión
2. Paso
3. Saeta
Memento
Baile
Crótalo**

Intérpretes

Tiago Marques, direcção

Rita Marques, soprano (*F. Mompou, J. Braga Santos*)

Manuel Rebelo, barítono (*J. Braga Santos, M. Castelnuovo Tedesco*)

Júlio Guerreiro, guitarra (*M. Castelnuovo Tedesco*)

Coro MUSAICO:

Sopranos

Ana Beatriz Cerqueira
Ana Francisca Candeias
Bárbara Sá da Costa
Barbara Triscritti
Catarina Cardoso
Cátia Santos
Francisca Ribeiro
Maria Meireles

Contraltos

Beatriz Ortega Costa
Carolina Moreira
Cláudia Beijinha
Márcia Lopes
Xuxu Repas Gonçalves

Tenores

David Gomes
João Francisco
João Gomes
João Valido Vaz

Baixos

Henrique Russo
Iuri Antunes
João Caldas
Rui Machado
Tiago Custódio

Análise das obras

1. Meditación

Em 1997 frequentei um curso de Verão de Direcção Coral em Lleida, na Catalunha. Num ambiente em que as actividades principais são fazer música e conviver com músicos, é muito fácil sentirmo-nos inspirados a escrever. Não só compus durante o curso pequenos cânones e outras brincadeiras musicais para cantar com os meus colegas como, ao chegar a casa, fui pesquisar a colecção de livros do meu pai e procurar por entre aqueles em castelhano algum livro de poesia que tivesse poemas que me captassem a atenção. Fiquei imediatamente cativado ao ler uma edição integral das poesias de Antonio Machado. A escrita deste poeta tem a característica de ser muito simples, sobretudo a partir do meio da sua carreira, mas sempre com um elevado grau de qualidade. De entre os poemas desse livro selecionei uns dois ou três cujo tema me agradava e, de entre esses, logo um, “**Meditación**”, me chamou a atenção por ser sobre Valência, cidade de onde originava um grupo de cantores com os quais me dei em especial durante o curso de Verão.

Ya va subiendo la luna
sobre el naranjal.
Luce Venus como una
pajarita de cristal.

Já vai subindo a lua
sobre o laranjal.
Reluz Vénus como uma
pomba de cristal.

Ámbar y berilo,
tras de la sierra lejana,
el cielo, y de porcelana
morada en el mar tranquilo.

Âmbar e berilo,
por trás da serra distante,
o céu, e de porcelana
morada no mar tranquilo.

Ya es de noche en el jardín
- ¡el agua en sus atanores! -
y sólo huele a jazmín,
ruiseñor de los olores.

Já é de noite no jardim
- a água nas suas caleiras! -
e apenas cheira a jasmim,
rouxinol dos odores.

¡Como parece dormida
la guerra, de mar a mar,
mientras Valencia florida
se bebe el Guadalaviar!

Como parece adormecida
a guerra, de mar a mar,
enquanto Valência florida
bebe o Guadalaviar!

Valencia de finas torres
y suaves noches, Valencia,
¿estará contigo,
cuando mirarte no pueda,
donde crece la arena del campo
y se aleja la mar de violeta?

Valência de finas torres
e suaves noites, Valência,
estarei contigo
quando não puder ver-te,
onde a areia surge do campo
e se afasta o mar de violeta?

Este poema foi escrito por Machado já perto do final da sua vida, numa altura em que se refugiou em Valência ao fugir da guerra civil. Adivinhando ter de fugir em breve ainda para mais longe, Machado descreve o sossego da lua, do mar e dos jardins na noite valenciana,

culminando numa exclamação onde refere a aparente ausência da guerra por aqueles lados e terminando com a menção das saudades que sabe que irá sentir por esta cidade.

Do mesmo modo, a minha composição sublinha o culminar da exclamação da quarta estrofe, baseando-se na forma A-A-B-A para o fazer. A terceira estrofe, mais do que um prolongamento das duas primeiras, é tomada como uma preparação da quarta e faz juntamente com esta parte de uma secção B alargada. A primeira estrofe começa com um tema melódico facilmente reconhecível, ascendendo ondulante num âmbito total de oitava e dobrado quase sempre em terceiras, por cima de uma pedal de tónica muito simples. A segunda estrofe repete o processo mas desta vez de uma maneira mais elaborada, orquestrando o tema diferentemente pelas vozes, invertendo as terceiras para sextas e dispondo os acordes de uma maneira mais densa.

A terceira estrofe, já na secção B, afasta-se das duas primeiras de várias maneiras. A pedal de tónica, presente desde o início da obra, desaparece, e a tonalidade passa no início da estrofe para a relativa menor mas rapidamente revela uma certa instabilidade tonal. O tema melódico é mencionado no início mas rapidamente se torna irreconhecível. Também a pulsação, que antes obedecia maioritariamente à regularidade de um compasso quaternário, se vai convertendo a pouco e pouco numa declamação quase livre, em que a melodia obedece às palavras e frases literárias. Todas estas mudanças têm o seu clímax na quarta estrofe, onde a tonalidade e o ritmo perdem quase toda a regularidade, transmitindo dessa maneira a emoção da exclamação do poeta.

A quinta estrofe retoma o tema inicial de uma maneira quase idêntica ao começo da peça, com a respectiva regularidade de pulsação e a dobragem em terceiras, mas apenas por breves momentos antes de se desenvolver para o vocativo “Valencia”. O carácter interrogativo dos últimos quatro versos do poema é transmitido através de consecutivas cadências não finalizantes. O repouso da tónica faz-se ouvir apenas na coda, em que o tema, murmurado, repõe a sua regularidade de compasso e a sua simplicidade original, dobrado somente em sextas e terceiras. Este repouso é perturbado no último acorde pela sétima e nona maiores, que dão um pouco a sensação de tristeza da partida iminente.

2. Cantar del alma

“**Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe**” (Cantar da alma que se folga de conhecer a Deus por fé) é um poema de São João da Cruz, relativamente breve quando comparado com as suas obras principais. Nele, este Doutor da Igreja compara Deus a uma fonte de origem desconhecida, da qual todos bebem. A sua torrente dá origem a uma segunda torrente e, juntamente com esta, a uma terceira, fazendo assim menção à Divina Trindade do Pai, Filho e Espírito Santo. No final do poema a localização desta fonte é claramente indicada: o pão da Eucaristia, corpo de Jesus.

¡Qué bien sé yo de la fuente que mana y corre,
aunque es de noche!

Aquella eterna fuente está escondida.
¡Qué bien sé yo dónde tiene su manida
aunque es de noche!

Su origen no lo sé pues no lo tiene
mas sé que todo origen de ella viene
aunque es de noche.

Sé que no puede ser cosa tan bella,
y que cielos y tierra beben de ella
aunque es de noche.

Bien sé que suelo en ella no se halla
y que ninguno puede vadearla
aunque es de noche.

Su claridad nunca es oscurecida
y sé que toda luz de ella es venida
aunque es de noche.

Sé ser tan caudalosas sus corrientes,
que infiernos, cielos riegan y a las gentes
aunque es de noche.

La corriente que nace de esta fuente
bien sé que es tan capaz y omnipotente
aunque es de noche.

La corriente que de estas dos procede
sé que ninguna de ellas le precede
aunque es de noche.

Esta eterna fuente está escondida
en este vivo pan por darnos vida
aunque es de noche.

Aquí se está llamando a las criaturas
y de esta agua se hartan, aunque a oscuras
porque es de noche.

Esta viva fuente que deseo
en este pan de vida yo la veo
aunque es de noche.

Que bem sei eu da fonte que mana e corre,
embora seja noite!

Aquela eterna fonte está escondida.
Que bem sei eu onde reside,
embora seja noite!

Não sei a sua origem pois não a tem
mas sei que toda a origem dela vem
embora seja noite.

Sei que não pode haver coisa tão bela,
e que céus e terra bebem dela
embora seja noite.

Bem sei que o fundo dela não se encontra
e que ninguém a pode atravessar
embora seja noite.

A sua claridade nunca escurece
e sei que toda a luz dela vem
embora seja noite.

Sei ser tão caudalosas as suas correntes,
que regam infiernos, céus e as gentes
embora seja noite.

A corrente que nasce desta fonte
bem sei que é tão capaz e omnipotente
embora seja noite.

A corrente que destas duas procede
sei que nenhuma delas a precede
embora seja noite.

Esta eterna fonte está escondida
neste vivo pão para nos dar vida
embora seja noite.

Aqui se está a chamar as criaturas
e desta água se fartam, embora às escuras
porque é de noite.

Esta viva fonte que desejo
neste pão de vida eu a vejo
embora seja noite.

Frederic Mompou compôs uma obra para canto e piano baseada neste poema, na qual o piano não acompanha a voz mas antes dialoga antifonalmente com esta em secções muito bem definidas. A obra tem assim a forma estrutural A-B-A-B-A, em que as secções A, idênticas entre si, são tocadas pelo piano e as secções B, igualmente idênticas em tudo excepto no texto, cantadas *a capella*. Mompou optou por não usar o poema na sua íntegra, musicando apenas

seis das estrofes. Na primeira secção usou as três primeiras estrofes (depois dos dois primeiros versos, que constituem o mote); na segunda secção, as sexta, sétima e décima primeira estrofes.

É de notar que as palavras originais estão alteradas em vários lugares, facto que poderá indicar que o compositor teve acesso a uma versão alterada do poema. Em certos versos há regularizações da métrica, como tornar na primeira estrofe “dónde” em “do”, o que pode ser interpretado como liberdade artística do compositor para colocar o texto em melodias que queria similares; por outro lado, também há alterações que não afectam a métrica nem a agógica do poema, como a mudança na sétima estrofe de “y omnipotente” para “y tan potente”, o que põe de lado ser unicamente uma questão da liberdade artística referida.

Não obstante as diferenças, é inegável a grande sensibilidade musical com que Mompou coloca em música este poema. As estrofes têm exactamente o mesmo ritmo, exposto verso a verso e baseado em valores iguais, com excepção feita para uma breve suspensão a meio do primeiro verso. As melodias são também muito simples, evitando saltos maiores que uma quarta perfeita dentro de cada segmento e usando sequências repetitivas de intervalos. Estes valores iguais e repetições interválicas são porém apenas aparentes, pois uma interpretação sentida deverá obrigatoriamente seguir a agógica, a prosódia e o significado do texto. A repetição do último verso do mote em cada estrofe, que no poema faz permanecer a ideia da noite constante, salienta essa ideia através do carácter mais introvertido pedido pelo compositor.

Ao adaptar esta obra para coro *a capella* e solista (depois de outras versões que incluem uma para coro e órgão), Mompou fez várias alterações à versão original. Estas incluem alterações tonais, estruturais e até mesmo ao próprio poema. Enquanto que a versão original da obra permanece sempre na mesma tonalidade, mi menor (embora haja quem a execute num tom um pouco mais agudo), na versão *a capella* Mompou modifica as tonalidades ao longo da obra. Uma razão possível para o fazer é conseguir aliar o som sombrio da tonalidade inicial e final do coro, a cantar num registo grave, ao brilho das secções da solista, ainda mais agudas que no original. A estrutura desta versão é assim um pouco diferente da da versão original: A-A'-B-A''-B-A. Depois da primeira secção, em dó menor, aparece uma outra secção de igual estrutura frásica mas que se move¹ para a tonalidade relativa, mi bemol maior, e, uns meros dois compassos depois, para a quinta acima, sol menor, a versão menor da dominante. Esta tonalidade permanece durante as três secções seguintes, e apenas na última secção da peça o coro repõe o dó menor inicial.

Ao adaptar a secção instrumental para vozes, Mompou não pôde usar o poema inalterado; as frases melódicas desta secção não se adaptam aos versos deste. Infelizmente não encontrei fontes que me permitissem estudar as alterações ao poema. Não tenho bases para interpretar se estas alterações se devem a Mompou ou se este apenas se baseou em trabalho alheio, ou ainda se algumas delas se devem à edição e nela apareceram por erro ou por gralha. No entanto posso tentar analisar o texto e formular algumas hipóteses para as razões das alterações. A primeira secção coral,

¹ Usar aqui o verbo “modular” seria forçado, pois não há qualquer preparação para as novas tonalidades.

*“Aquella fuente está escondida
qué bien sé yo dónde tiene su manida
Su origen no lo sé
mas sé que todo origen de ella viene.”*

é uma simples adaptação das duas primeiras estrofes, com algumas palavras omitidas, assim como alguns sinais de pontuação. A segunda secção,

*“Aquella fuente está escondida
sé yo dónde tiene su manida
En esta noche oscura
que bien sé yo por fe la fonte frida.”*

usa nas duas primeiras linhas o texto da primeira secção, embora truncado. As linhas seguintes aludem à décima e à primeira estrofes; as palavras “por fe la fonte frida”, no entanto, não surgem em qualquer lado no poema original. Na terceira secção,

*“Aquesta fuente está escondida
en este vivo pán, por darnos vida
En esta noche oscura
que bien sé yo por fe la fonte frida.”*

as duas primeiras linhas são uma cópia quase integral da nona estrofe, mas as duas últimas linhas repetem as linhas correspondentes da segunda secção. Esta repetição dá-se também ao nível da música, que nestas linhas é idêntica entre as duas secções. A última secção coral, por seu lado, é totalmente idêntica à primeira, correspondendo à igualdade da parte musical e fechando claramente a forma simétrica.

Harmonicamente, as secções corais do “Cantar del alma” são bastante simples. As duas frases iniciais utilizam acordes da dominante e subdominante sobre uma pedal de tónica e terminam numa cadência à dominante. Seguem-se duas outras frases semelhantes entre si, baseadas no encadeamento ii7(dim5)(B) - V7 - i, mas com a primeira a fazer esse encadeamento em relação ao acorde de segundo grau, i.e., iii7(dim5)(B) - VI7 - ii. A frase final da secção fixa a tonalidade através de uma cadência mais alargada sobre a mesma sucessão de acordes. Não obstante as sequências harmónicas, o que torna mais interessante a harmonia da peça é a maneira com que Mompou usa os retardos: desde o mais comum retardo 4-3 nas duas primeiras estrofes, passando pelo interessante 6(menor)-5 nas frases intermédias e culminando pelo 7(sensível)-8 do último acorde, carregado de tensão. Mompou denota pouca preocupação pela identidade das vozes intermédias, dividindo-as ou juntando-as conforme a harmonia o torna necessário. A procedência destas secções, escritas originalmente para um instrumento de tecla, encontra-se aqui bem patente.

3. Se equivocó la paloma

Rafael Alberti nasceu perto de Cádiz, Espanha, mas viveu em exílio político na Argentina durante o franquismo por pertencer ao Partido Comunista. Durante este exílio publicou diversos livros de poesia, alguma dela descrita como surrealista, e foi do primeiro destes livros, *Entre el clavel y la espada* (1941), que Carlos Guastavino escolheu o poema “**Se equivocó la paloma**” para musicar.

O assunto principal deste poema está escondido do leitor durante a maior parte do tempo, só sendo revelado perto do final.

Se equivocó la paloma.
Se equivocaba.

A pomba enganou-se.
Enganava-se.

Por ir al norte, fue al sur.
Creyó que el trigo era agua.
Se equivocaba.

Querendo ir para o norte, foi para o sul.
Pensou que o trigo era água.
Enganava-se.

Creyó que el mar era el cielo;
que la noche, la mañana.
Se equivocaba.

Pensou que o mar era o céu;
que a noite, a manhã.
Enganava-se.

Que las estrellas, rocío;
que la calor, la nevada
Se equivocaba.

Que as estrelas, orvalho;
que o calor, o nevão.
Enganava-se.

Que tu falda era tu blusa;
que tu corazón, su casa.
Se equivocaba.

Que a tua saia era a tua blusa;
que o teu coração, a sua casa.
Enganava-se.

(Ella se durmió en la orilla.
Tú, en la cumbre de una rama.)

(Ela adormeceu na margem.
Tu, no topo de um ramo.)

A insistência nos múltiplos enganos da pomba quase oculta a dedicatória do poema, a quem o poeta só se refere nas duas últimas estrofes, relacionando-a intimamente com a pomba e fazendo-as trocar de papel no final. Em vez de nos contar uma história, este poema dá-nos antes uma série de imagens passíveis de serem retratadas fielmente por um pintor *naïf*.

Guastavino insiste também na expressão “Se equivocaba” na sua obra musical, mas muito mais veementemente. A expressão, em vez de aparecer uma única vez no fim de cada estrofe, aparece quase sempre repetida pelo baixo depois de ser exposta pelo soprano, como um eco. Na terceira estrofe a melodia dessa expressão é desenvolvida, sendo repetida várias vezes num diálogo entre o baixo e o soprano, e na quarta estrofe é enfaticamente repetida por cada voz em separado, num crescendo que termina com uma exclamação vigorosa. No final do texto a pomba e a dedicatória trocam os papéis. Esta surpresa é dada por uma cadência num acorde cromaticamente alterado, uma sétima de dominante sobre o sexto grau da tonalidade menor, que é uma sonoridade bastante diferente do resto da canção. Toda a peça é enquadrada por uma introdução e uma coda quase idênticas, com as vozes a articular a melodia do tema sobre a vogal “u” alternadamente em stacatto e em legato, de uma maneira que lembra o arrulhar das pombas.

4. Esta tierra

“Esta tierra” é um pequeno poema pastoral de Francisco Pino que opõe a imensidão dos montes e do mar ao sossego da terra do autor. Tal como o poema “Se equivocó la paloma”, também este, embora bastante mais curto, se baseia em imagens sucessivas para ilustrar o seu

sujeito, desta feita um lugar. Ao contrário do outro poema, estas imagens são mais descritivas, quase como uma fotografia de uma paisagem natural.

No me busques en los montes
por altos que sean,
ni me busques en la mar
por grande que te parezca.
Búscame aquí,
en esta tierra llana,
con puente y pinar,
con almena y agua lenta,
donde se escucha volar
aunque el sonido se pierda.

Não me procures nos montes
por altos que sejam,
nem me procures no mar
por grande que te pareça.
Procura-me aqui,
nesta terra plana,
com ponte e pinhal,
com ameias e água lenta,
onde se escuta voar
embora o som se perca.

Javier Busto usa nesta composição um estilo basicamente homofónico, sendo a excepção as duas primeiras frases, onde o soprano é imitado ritmicamente pelas outras vozes com um tempo de diferença. Esta imitação tem no entanto apenas a função de acompanhamento, visto ser feita sobre notas repetidas, ao contrário da linha do soprano que tem uma melodia interessante, e, como acompanhamento que é, deve ser inconspícua na dinâmica e na articulação do texto para não perturbar a percepção do texto. Na segunda parte do poema, Busto introduz breves apontamentos em uníssono, usando-os para sublinhar as palavras “Búscame aquí”, que contrapõem esta parte à anterior.

Busto segue o texto do poema praticamente à risca, não fazendo quaisquer repetições de frases ou excertos de frases isolados. No entanto, como macroestrutura da peça, ele faz repetir a exposição completa do poema sem qualquer alteração musical. No meu entender, um maestro deverá neste caso tomar a liberdade de interpretar a repetição diferentemente, dando-lhe um pouco mais de paixão como que a reforçar a mensagem ou, pelo contrário, atribuindo-lhe uma importância menor, dando-lhe um carácter de reminiscência, ou ainda um misto das duas. Qualquer destas escolhas é superior à repetição da interpretação da primeira vez, que acho ser totalmente redundante.

A coda desta peça, escrita sobre o último verso do poema, dá à peça um final inconclusivo, transmitindo assim a sensação de estaticidade que também o poema nos dá. Este efeito é obtido quer através da componente harmónica da cadência, que antecipa o acorde de tónica nas vozes superiores em relação ao movimento do baixo, quer da componente melódica, que termina suspenso no segundo grau agregado ao acorde de tónica.

5. Cuatro canciones

As “**Cuatro canciones**” de Joly Braga Santos têm bastante em comum entre elas, mas não deixam de ter caracteres individuais bem distintos a nível composicional.

De los álamos vengo, madre,
de ver cómo los menea el aire.
De los álamos de Sevilla
de ver a mi linda amiga.

Dos álamos venho, mãe,
de ver como os meneia o ar.
Dos álamos de Sevilha
de ver a minha linda amiga.

Al alba venid, buen amigo,
al alba venid.
Amigo, el que yo más quería,
venid al alba del día.
Amigo, el que yo más amaba,
venid a la luz del alba.
Venid a la luz del día,
no traigáis compañía.
Venid a la luz del alba,
no traigáis gran compañía.

Vinde à alvorada, bom amigo,
vinde à alvorada.
Amigo, o que eu mais queria,
vinde à alvorada do dia.
Amigo, o que eu mais amava,
vinde à luz da alvorada.
Vinde à alvorada do dia,
não tragais companhia.
Vinde à luz da alvorada,
não tragais companhia.

Al cantar de las aves
mi amor se durmió;
¡ay Dios, quien llegara
y le preguntara
qué es lo que soñó!

Ao cantar das aves
o meu amor adormeceu.
Ai Deus, quem venha
e lhe pergunte
o que é que ele sonhou!

¡Ay luna que reluces,
toda la noche me alumbres!
¡Ay luna tã bella,
alúmbresme a la sierra
por donde vaya y vengo!

Ai, lua que reluzes,
toda a noite me alumias!
Ai, lua tã bela,
alumias-me na serra
por onde vou e venho!

Joly Braga Santos foi buscar os textos a vários vilancetes e canções de cancioneiros do renascimento como o de Upsala. Para além da língua e do estilo não há um tema único que unifique os textos das quatro canções. No entanto as duas canções centrais mencionam quer uma relação amorosa quer um momento do dia, ligando-se nestes temas respectivamente à primeira e à quarta canções.

A primeira canção, “**De los alamos vengo, madre**”, está dividida em duas secções. Na primeira o barítono solista apresenta o poema na sua quase totalidade; o coro tem aqui um papel de acompanhamento, excepto quando canta a frase “De los álamos de Sevilla”, que apresenta sozinho. Na segunda secção o coro reexpõe os dois primeiros versos do poema, de uma maneira pungente que aos poucos dá lugar a um calmo final.

A segunda canção, “**Al alba venid**”, tem em comum com a anterior a alternância do foco entre as intervenções do coro e as do solista, mas nesta as intervenções do coro são mais polifónicas. Seja o poema exposto pelo solista ou por uma ou duas vozes do coro, as outras vozes movem-se rítmica e textualmente de uma maneira independente, chegando ao extremo

de fazer soar duas vogais distintas no acorde final. Este último facto revela um pensamento instrumental na abordagem composicional: o texto é colocado sobre as notas mais como uma necessidade inerente à voz, em vez de tomado como um ponto de partida para um fraseio que o transmita claramente.

A terceira canção, “**Al cantar de las aves**”, sobressai nitidamente de entre as outras. A sua duração salta logo à vista: enquanto as outras três peças duram entre 45 segundos e um minuto, esta decorre em menos de vinte segundos. A sua linguagem harmónica é também bastante mais instável do que a das outras peças: qualquer daquelas pode ser facilmente associada a uma determinada tonalidade ou modo diatónico. Esta peça, embora tendo uma vaga relação com mi menor² pela ocorrência deste acorde em três pontos chave, – nas primeira e última sílabas da primeira frase e sobre a palavra “es” (com a sétima na voz do baixo) – esquivava-se constantemente a essa tonalidade através de acordes com notas não pertencentes a este modo; o próprio acorde final, lá bemol menor, encontra-se claramente afastado de mi menor. Igualmente instável nesta peça é a sensação de tempo, alterada constantemente pela grande variação de pulsação, que vai ficando cada vez mais lenta ao longo da peça, e de prosódia, que alterna entre exposições rápidas e lentas do texto.

Por contraste, a última peça, “**¡Ay luna que reluces!**”, é a mais simples de todas em vários aspectos. É a única totalmente homofónica e, com excepção do acorde final, a única totalmente diatónica. Os maiores factores de contraste são a frase central e a cadência final. Na primeira, quer a dinâmica quer o tempo são aumentados para níveis significativamente diferentes. Na segunda, o acorde final, que se esperaria menor, é alterado para maior, fazendo lembrar uma cadência picarda. À semelhança do que fez na primeira peça, Joly repete os dois primeiros versos do poema, mas desta vez musicados de uma maneira quase idêntica àquela com que o foram no início, criando assim uma forma ABA evidente que estabelece um final claro deste ciclo.

6. Romancero Gitano

Uma das obras mais conhecidas de Federico García Lorca, senão mesmo a mais conhecida, é o conjunto de dezoito poemas que ele intitulou “Romancero gitano”. Curiosamente, nenhum dos poemas que Mario Castelnuovo-Tedesco musicou no seu próprio “**Romancero Gitano**” pertence a esta obra literária, sendo antes retirados de vários outros livros daquele autor. No entanto, os temas nitidamente andaluzes destes poemas deverão ter sido razão suficiente para o compositor utilizar este título como elemento unificador desta série de quadros musicais.

A grande amizade que Castelnuovo-Tedesco tinha com o conhecido guitarrista Andrés Segovia levou a que muita da música composta por aquele tenha sido para guitarra, com ou

² O modo menor pode ser tomado unicamente como contendo o sétimo grau subido em grande parte do tempo, formando uma sensível presente em todas as cadências do quinto para o primeiro grau. No entanto, eu considero que o modo eólio, onde o sétimo grau subido está totalmente ausente, pode ser considerado como um modo menor alternativo; chamar “menor” a este modo é algo que surge tão naturalmente que não vejo qualquer problema em o fazer, ainda que possa ferir as sensibilidades mais puristas.

sem outros instrumentos. Compor para este instrumento não é de toda uma tarefa fácil para alguém que, como Castelnuovo-Tedesco, não toca esse instrumento, mas o trabalho contínuo com Segovia trouxe ao compositor um elevado grau de mestria neste campo. Por outro lado, a instrução que Tedesco teve na sua juventude em Itália com Ildebrando Pizzetti, entre outros, transmitiu-lhe o grande sentido melódico que é transversal a muitos compositores italianos e, conseqüentemente, uma grande perícia em escrever para vozes. Estes dois factores contribuíram para fazer do “Romancero Gitano” uma obra prima da literatura coral do século XX.

Para além de possuírem em comum o tema e o autor dos poemas, as várias peças do “Romancero” tornam-se mais do que um conjunto aleatório de peças para coro e guitarra através de diversas técnicas composicionais. Castelnuovo-Tedesco usa com frequência certos maneirismos reminiscentes de música andaluza, como a dobragem das melodias em terceiras e o uso do modo frígio, para além de recursos muito característicos da sua própria linguagem como o cânone e a imitação. De resto, parece haver pouca preocupação em que haja uma estrutura formal transversal à peça toda, seja a nível de temas melódicos recorrentes seja a um nível de estrutura tonal/modal. O autor nunca usa mais que três sustenidos ou três bemóis nas armações de clave (ver a Tabela 1, em Anexo), mas esse facto parece ser mais devido à escrita idiomática para guitarra que a uma intenção de unificar esta obra.

6.a) *Baladilla de los tres ríos*

Esta primeira peça fala das características e das diferenças entre três andaluzes: o Guadalquivir, o seu afluente Genil e um afluente deste último, Dauro ou Darro.

El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos.
Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.
¡Ay, amor que se fue y no vino!

O rio Guadalquivir
passa entre laranjas e azeitonas.
Os dois rios de Granada
descem desde a neve ao trigo.
Ai! Amor que se foi e não voltou!

El río Guadalquivir
tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada
uno llanto y otro sangre.
¡Ay, amor que se fue por el aire!

O rio Guadalquivir
tem as barbas grenás.
Os dois rios de Granada,
um choro e outro sangue.
Ai! Amor que se foi pelo ar!

Para los barcos de vela,
Sevilla tiene un camino;
por el agua de Granada
sólo reman los suspiros.
¡Ay, amor que se fue y no vino!

Para os barcos de vela
Sevilha tem um caminho;
pela água de Granada
só remam os suspiros.
Ai! Amor que se foi e não voltou!

Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales.
Dauro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques.
¡Ay, amor que se fue por el aire!

Guadalquivir, alta torre
e vento nos laranjais.
Dauro e Genil, torrezinhas
mortas sobre os tanques.
Ai! Amor que se foi pelo ar!

¡Quién dirá que el agua lleva
un fuego fatuo de gritos!
¡Ay, amor que se fue y no vino!

Lleva azahar, lleva olivas,
Andalucía, a tus mares.
¡Ay, amor que se fue por el aire!

Quem dirá que a água leva
um fogo-fátuo de gritos!
Ai! Amor que se foi e não voltou!

Leva flor de laranjeira, leva azeitonas,
Andaluzia, aos teus mares.
Ai! Amor que se foi pelo ar!

A guitarra começa com escalas e arpejos alternadamente ascendentes e descendentes, que ilustram o correr das águas dos rios. Por cima destes motivos, as vozes usam a primeira estrofe para expor o tema principal, uma melodia dobrada em terceiras, num cânone entre as vozes masculinas e femininas. No final da estrofe, as palavras “bajan de la nieve al trigo” são vividamente ilustradas por uma melodia descendente. A segunda estrofe é quase idêntica à primeira, mas mais uma vez as palavras finais, “uno llanto y outro sangre”, têm uma ilustração própria, neste caso mais violenta e com uma alteração da conclusão harmónica para um acorde de sexta napolitana. A terceira estrofe, referindo-se a barcos, é ilustrada por um acompanhamento ondulante na guitarra, mas nas palavras finais “los suspiros” a guitarra cala-se e o coro “suspira” num melisma descendente quase totalmente cromático. A quarta estrofe, ao falar de torres imponentes, recebe um carácter igualmente imponente, dado pelo ritmo pausado e por vezes pontuado das vozes. Nesta secção, mais uma vez Tedesco utiliza o cânone como um elemento importante na sua composição. A quinta estrofe, uma exclamação interrogativa sobre “fogos-fátuos” e “gritos”, é tratada igualmente com uma imitação canónica mas num tempo mais activo e uma dinâmica mais forte. A sexta e última estrofe mantém a dinâmica forte da quinta, mas é mais lenta e majestosa, ilustrando o rio que chega “a sus mares”.

Ao longo da peça, a terminar cada estrofe, há um refrão que vai alternando entre dois textos ligeiramente diferentes. A identidade do refrão é dada, nas três primeiras vezes em que este surge, pelo seu tempo mais lento e pela sua atribuição a solistas, acompanhados por acordes murmurados do coro e um rasgueado na guitarra; nas duas últimas vezes, quando a identidade deste refrão está já bem estabelecida, ele aparece embelecido por temas retirados das estrofes, para além de ser cantado antes pelas vozes do coro. A fechar a peça, a guitarra reexpõe o tema inicial do correr dos rios.

6.b) *La guitarra*

Esta peça fala-nos das várias imagens que o som deste instrumento nos traz.

Empieza el llanto de la guitarra.
Se rompen las copas de la madrugada.
Empieza el llanto de la guitarra.
Es inútil callarla.
Es imposible callarla.

Llora monótona como llora el agua,
como llora el viento sobre la nevada.

Começa o choro da guitarra.
Rasgam-se as taças da madrugada.
Começa o choro da guitarra.
É inútil calá-la.
É impossível calá-la.

Chora monótona como chora a água,
como chora o vento sobre a nevada.

Llora por cosas lejanas.
Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.

Chora por coisas distantes.
Areia do Sul quente
que pede camélias brancas.

Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto sobre la rama.

Chora flecha sem alvo,
a tarde sem manhã,
e a primeira ave morta sobre o ramo.

¡Oh, guitarra!
Corazón malherido por cinco espadas.

Oh, guitarra!
Coração ferido de morte por cinco espadas.

Depois de uma breve introdução instrumental, o coro apresenta a primeira estrofe com frases pausadas, repetidas entre as vozes. Nos versos “Llora monotonamente [...] sobre la nevada”, o ostinato da guitarra e as frases do coro em escalas do modo frígio transmitem a monotonia e o choro da guitarra referidos. O verso “Llora por cosas lejanas” traz uma modulação, preparando a secção serena dos dois versos seguintes, preenchida com imitações entre os sopranos e os tenores. A quarta estrofe introduz novos motivos corais, mas a palavra “Llora” é ainda ilustrada musicalmente pelo mesmo ostinato choroso da guitarra da segunda estrofe. Este ostinato prolonga-se até desembocar na exclamação da última estrofe, que surge numa melodia dobrada em terceiras e repetida em cânone, antes da guitarra retomar a introdução da peça como coda.

6.c) *El puñal*

Esta é a mais violenta e agreste das sete peças, fazendo por retratar a crueldade associada àquela arma.

El puñal entra en el corazón,
como la reja del arado en el yermo.
¡No me lo claves! ¡No!
El puñal, como un rayo de sol,
incendia las terribles hondonadas.
¡No me lo claves! ¡No!

O punhal entra no coração,
como a relha do arado no descampado.
Não mo craves! Não!
O punhal, como um raio de sol,
incendeia as terríveis ravinas.
Não mo craves! Não!

A guitarra começa com uma melodia sobre um instável acorde de sétima da sensível, repetido num rasgado em *fortissimo*. O coro expõe a primeira estrofe *a capella*, alternando a homofonia com a imitação. As melodias, dobradas em terceiras do primeiro verso, passam no segundo a serem dobradas em quartas perfeitas, que têm um som mais agreste. A guitarra, depois de um breve interlúdio mais melódico, retoma o rasgar das cordas com acordes de quinta e oitava perfeitas sem terceira, alternados com os acordes de sétima da sensível. Ao mesmo tempo, o coro retoma também as melodias em quartas paralelas, onde usa a melodia inicial da guitarra à mistura com cromatismos. Estas melodias alternam com exclamações pungentes de “No!” sobre acordes instáveis, que aludem ao acto de cravar o punhal.

A segunda estrofe e o segundo refrão são estruturalmente iguais aos primeiros. Na segunda estrofe, totalmente cantada *a capella*, a harmonia torna-se menos agreste com o

texto “como un rayo de sol”, usando acordes menos instáveis como o de sétima maior, o perfeito maior com sexta agregada e, para terminar, um acorde perfeito maior com retardo 4-3. O verso seguinte é exposto com suavidade, usando melodias em cânone sobre a harmonia da dominante com quarta suspensa. O refrão tem as mesmas características do primeiro, com algumas inversões de intervalos e de direção de escalas, terminando com um “No!” adicional intenso, ecoado pela guitarra numa nota estridente.

6.d) *Procesión*

Esta peça está dividida em três grandes partes, cada uma sobre um poema independente. O elemento de união destes poemas é a temática das procissões da Semana Santa nas cidades da Andaluzia. O primeiro poema, “**Procesión**”, descreve os nazarenos, as famosas figuras de penitentes encapuçados próprias destas procissões. Os outros dois, “**Paso**” e “**Saeta**”, descrevem a passagem de duas imagens religiosas carregadas em andores: a Virgem Maria e Jesus Cristo. A sucessão destes poemas representa assim as procissões, nas quais as imagens religiosas e os penitentes se sucedem a passar pela multidão.

I. Procesión

Por la calle vienen extraños unicornios.
¿De qué campo, de qué bosque mitológico?
Más cerca, ya parecen astrónomos.
Fantásticos Merlines y el Ecce Homo,
Durandarte encantado. Orlando furioso.

II. Paso

Virgen con miriñaque, virgen de Soledad,
abierta como un inmenso tulipán.
En tu barco de luces vas
por la alta marea de la ciudad,
entre saetas turbias y estrellas de cristal.
Virgen con miriñaque, virgen de Soledad,
tú vas por el río de la calle, ¡hasta el mar!

III. Saeta

Cristo moreno pasa
de lirio de Judea a clavel de España.
¡Miradlo, por dónde viene!
¡Miradlo, por dónde va!

De España.
Cielo limpio y oscuro, tierra tostada,
y cauces donde corre muy lenta el agua.

Cristo moreno,
con las guedejas quemadas,
los pómulos salientes
y las pupilas blancas.
¡Miradlo, por dónde viene!
¡Miradlo, por dónde va!

I. Procissão

Pela rua vêm estranhos unicórnios.
De que campo, de que bosque mitológico?
Mais perto, já parecem astrónomos.
Fantásticos Merlins e o Ecce Homo,
Durandarte encantado. Orlando furioso.

II. Andor

Virgem com merinaque, virgem de solidão,
aberta como uma imensa tília.
No teu barco de luzes vais
pela maré alta da cidade,
entre cânticos turvos e estrelas de cristal.
Virgem com merinaque, virgem de solidão,
tu vais pelo rio da rua até ao mar!

III. Saeta (cântico)

Cristo moreno passa
de lírio da Judeia a cravo de Espanha.
Olhai-o, por onde vem!
Olhai-o, por onde vai!

De Espanha.
Céu limpo e escuro, terra queimada,
e leitões onde corre muito lentamente a água.

Cristo moreno,
com as madeixas queimadas,
os pómulos salientes
e as pupilas brancas.
Olhai-o, por onde vem!
Olhai-o, por onde vai!

A primeira parte, relativamente breve, é totalmente atribuída à guitarra e a um barítono solista. Este relata a aproximação dos unicórnios de uma maneira bastante pausada mas num crescendo gradual de tensão até ao final climático. Depois de um breve interlúdio instrumental começa a segunda parte. O coro expõe em *pianissimo* o aparecimento do andor da Virgem, por cima de um ostinato na guitarra que lembra o passo calmo dos carregadores. Uma secção de múltiplas imitações canónicas descreve o movimento do andor, comparando-o a um barco iluminado a navegar pelas ruas. A reexposição do primeiro tema desta parte aprofunda a metáfora do barco e do rio, que vai desaguar no mar.

Depois de outro breve interlúdio instrumental, que usa uma inversão do motivo do primeiro interlúdio, começa a terceira parte. O andor de Cristo aparece, carregado mais penosamente que o da Virgem, como sugere o ostinato mais impaciente da guitarra. A pouco e pouco o ostinato vai-se alterando, tornando-se cada vez mais activo, enquanto o coro apresenta a primeira estrofe do poema através de um cânone entre o soprano e o tenor, ecoado pelo contralto e pelo baixo. A segunda estrofe começa de uma maneira arrebatada mas vai perdendo energia até às palavras “donde corre muy lenta el agua”, ilustradas por uma frase cromática na qual as melodias convergem gradualmente até desaparecer num unísono do tenor e do baixo. A reexposição do primeiro tema desta parte toma um caminho mais dramático com a descrição pungente da imagem de Cristo na última estrofe. As últimas frases, preparadas de antemão por um grande *diminuendo* no coro e na guitarra, imitam o ambiente da sua primeira aparição na primeira estrofe, com as vozes a trocar os papéis de melodia principal e de eco. A guitarra termina então a procissão com uma breve coda que leva a uma suave cadência picarda.

6.e) *Memento*

Esta peça é, sucintamente, uma descrição das vontades do autor para o seu funeral.

Cuando yo me muera,
enterradme con mi guitarra
bajo la arena.

Quando eu morrer,
enterrai-me com a minha guitarra
sob a areia.

Cuando yo me muera,
entre los naranjos
y la hierbabuena.

Quando eu morrer,
entre as laranjeiras
e a hortelã.

Cuando yo me muera,
enterradme si queréis
en una veleta.

Quando eu morrer,
enterrai-me se quiserdes
num catavento.

Esta é aparentemente a peça mais simples das sete, composta sobre um ostinato rítmico da guitarra. O coro apresenta cada uma das três estrofes começando com um mesmo tema melódico em imitações constantes entre as vozes femininas e masculinas. O que difere de estrofe para estrofe é o contexto harmónico com que esta começa e a maneira como a estrofe se desenvolve. A primeira estrofe nunca se afasta muito do acorde de tónica, não tendo qualquer cadência conclusiva. A segunda estrofe começa logo na tonalidade relativa menor, ameaçando mesmo modular ao chegar ao acorde de terceiro grau, mas retorna rapidamente à

tónica inicial. A terceira estrofe começa com uma breve ida para o quarto grau através do uso de uma dominante secundária sobre a tónica, mas retorna igualmente ao acorde inicial através de uma cadência modal na repetição do verso chave de toda a peça: “Quando yo me muera”. Para terminar, a guitarra usa o tema inicial numa breve coda instrumental.

6.f) Baile

Fazendo jus ao título do poema, esta é uma peça animada que retrata a história de um baile de rua em Sevilha.

La Carmen está bailando
por las calles de Sevilla.
Tiene blancos los cabellos
y brillantes las pupilas.

¡Niñas, corred las cortinas!

En su cabeza se enrosca
una serpiente amarilla,
y va soñando en el baile
con galanes de otros días.

¡Niñas, corred las cortinas!

Las calles están desiertas
y en los fondos se adivinan,
corazones andaluces
buscando viejas espinas.

¡Niñas, corred las cortinas!

A Carmen baila
pelas ruas de Sevilha.
Tem brancos os cabelos
e brilhantes as pupilas.

Meninas, correi as cortinas!

Na sua cabeça enrosca-se
uma serpente amarela,
e vai sonhando no baile
com galãs de outros dias.

Meninas, correi as cortinas!

As ruas estão desertas
e nos recantos adivinham-se
corações andaluces
à procura de velhos espinhos.

Meninas, correi as cortinas!

A guitarra tem nesta peça a parte tecnicamente mais complexa de toda a obra. Ao longo desta vai imitando o trinar das castanholas, seja num ritmo de dança, seja, em cada refrão, o trilo contínuo habitual em momentos de tensão do dançarino quase parado. As próprias vozes femininas do coro, quando o tema é apresentado no início pelo solista, têm uma figuração com ritmo e texto próprios e a indicação para imitar este instrumento. Na segunda e na terceira estrofes as vozes voltam a usar os processos canónicos de composição já habituais. De notar que, com excepção da estrofe central, esta peça é a mais claramente baseada em harmonias conotadas com a música andaluza. O modo usado é muito típico, com a terceira e a sétima maiores mas a segunda e a sexta menores, criando assim uma escala com duas segundas aumentadas.

6.g) Crótalo

A obra termina com a peça mais curta, uma vez que é também baseada no poema de menor dimensão. O seu carácter é ardente, como o da peça anterior, pois fala sobre o instrumento mais associado ao flamenco: as castanholas.

Crótalo, escarabajo sonoro.
En la araña de la mano
rizas el aire cálido,
y te ahogas en tu trino de palo.

Castanholas, escaravelho sonoro.
Na aranha da mão
arrepias o ar morno
e afogas-te no teu trilo de pau.

Esta peça não varia muito harmonicamente: o ré permanece do início ao fim como *finalis*. Tedesco usa um ritmo pontuado tanto na guitarra como nas vozes para dar uma ideia do ritmo das castanholas. A secção central da peça, que usa todos os três últimos versos do poema, faz ouvir um efeito só aqui utilizado na obra toda: o percutir das cordas com a mão aberta, que faz da guitarra igualmente um instrumento de percussão. Por sobre este efeito aparece o último cânone da obra, usando um tema melódico que ascende e descende, ilustrando uma mão que segura a castanholas como uma aranha. A peça termina numa claramente conclusiva exclamação sobre “Crótalo”.

Conclusão

Este projecto foi no meu entender um êxito como projecto escolar, quer para os cantores do Musaico, como alunos da EMCN, quer para mim próprio como aluno de Mestrado da ESML. Como qualquer outro projecto, teve pontos fortes e fracos, assim como situações adversas com dificuldades variáveis de controlo, do fácil ao impossível. Houve por exemplo desistências por parte de um ou outro aluno que, por motivos vários, não participaram no concerto final, o que se reflectiu num som ligeiramente desequilibrado. Também o programa de sala ficou aquém daquilo que poderia ter sido. Restrições de tempo da minha parte não me permitiram seguir em tempo útil o processo do início ao fim, resultando num programa incompleto e pouco elegante.

O ponto menos forte deste projecto foi, ainda assim, a escolha de repertório para o concerto. Por razões tão diversas como a indisponibilidade da partitura, o grau de dificuldade da peça ou o simples desconhecimento da sua existência, não foi grande a quantidade de repertório de entre o qual eu pudesse fazer uma escolha equilibrada. Este facto reflectiu-se nalgumas fragilidades do programa, como a preponderância de peças lentas e a existência de transições complicadas entre peças (dó maior para dó menor, por exemplo) criadas pela necessidade logística de ter tais peças de seguida. Não posso no entanto deixar de ficar satisfeito: o programa foi esteticamente atraente e elegante, com uma boa unidade formal.

Posso considerar-me afortunado por ter tido excelentes intérpretes sob a minha direcção para este projecto. O Musaico é um coro de alunos de uma escola de música de níveis de ensino Básico e Secundário, e apenas cerca de um terço destes pertencem ao curso de Canto. No entanto, todos eles foram escolhidos para integrar este coro graças à sua boa prestação na classe de Coro Geral, devida às suas capacidades musicais, vocais e de trabalho. Embora o Musaico, como coro escolar que é, sofra mudanças todos os anos, muitos dos alunos trabalham comigo há vários anos e pertencem a este coro há mais de um ano, o que tem permitido uma evolução contínua da qualidade deste. O facto de haver um excelente ambiente entre os coralistas dentro e fora dos ensaios também torna o Musaico num coro que consegue resultados muito bons para o seu nível, para além de dar imenso prazer a dirigir.

Também os solistas deram um grande contributo à qualidade deste projecto. A Rita Marques, para além de ser aluna de Canto na ESML, pertenceu ao Musaico durante dois anos, razão que me levou a convidá-la para este projecto. O Manuel Rebelo, caríssimo colega cantor e maestro, não hesitou sequer no seu aniversário em dar o seu melhor e inclusive em cantar como coralista quando não tinha solos. Finalmente, o Júlio Guerreiro, meu colega professor que eu conheço há muitos anos, deu todo o seu talento e seriedade para o que acabou por ser um grande concerto.

Para este projecto foi naturalmente necessário traduzir para português os poemas para o programa de sala e para este relatório. Esta tradução foi quase totalmente feita por mim próprio, mas devo agradecer ao Ernesto Donoso, meu colega na EMCN e natural de Espanha, a grande ajuda que me deu em diversas dúvidas que se me apresentaram.

Mais que o nível de perfeição musical deste projecto, no entanto, aquilo de que me posso orgulhar é transmitir aos meus alunos o prazer de fazer boa música em coro. Esse prazer é algo que me foi sendo transmitido ao longo dos anos por diversas pessoas que ouvi ou com quem trabalhei, e acho que fazer o mesmo por outros é mais importante ainda do que toda a técnica e conhecimento que haja sobre música coral. Foi graças ao gosto que os meus alunos têm em cantar que tive no Musaico um excelente veículo para o sucesso deste projecto.

Bibliografia

Páginas da Internet

http://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9s_Segovia, visitada a 15 de Dezembro de 2011

http://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Machado, visitada a 4 de Dezembro de 2011

http://en.wikipedia.org/wiki/Carlos_Guastavino, visitada a 15 de Dezembro de 2011

http://en.wikipedia.org/wiki/Federico_Garc%C3%ADa_Lorca, visitada a 8 de Dezembro de 2011

http://en.wikipedia.org/wiki/Federico_Mompou, visitada a 15 de Dezembro de 2011

http://en.wikipedia.org/wiki/Javier_Busto, visitada a 15 de Dezembro de 2011

http://en.wikipedia.org/wiki/Mario_Castelnuovo-Tedesco, visitada a 15 de Dezembro de 2011

http://en.wikipedia.org/wiki/Rafael_Alberti, visitada a 15 de Dezembro de 2011

<http://en.wikipedia.org/wiki/Romancero>, visitada a 8 de Dezembro de 2011

http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_John_of_the_Cross, visitada a 4 de Dezembro de 2011

[http://es.wikisource.org/wiki/Canci%C3%B3n_\(Machado\)](http://es.wikisource.org/wiki/Canci%C3%B3n_(Machado)), visitada a 15 de Dezembro de 2011

http://es.wikisource.org/wiki/Cantar_del_alma_que_se_huelga_de_conocer_a_Dios_por_fe, visitada a 4 de Dezembro de 2011

http://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Pino, visitada a 15 de Dezembro de 2011

<http://es.wikipedia.org/wiki/Guadalquivir>, visitada a 8 de Dezembro de 2011

http://es.wikipedia.org/wiki/Romancero_gitano, visitada a 15 de Dezembro de 2011

http://es.wikipedia.org/wiki/R%C3%ADo_Darro, visitada a 8 de Dezembro de 2011

http://es.wikipedia.org/wiki/R%C3%ADo_Genil, visitada a 8 de Dezembro de 2011

http://pt.wikipedia.org/wiki/Joly_Braga_Santos, visitada a 15 de Dezembro de 2011

<http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl002500.htm#00>, visitada a 15 de Dezembro de 2011

Outras fontes:

Duarte, John D., (1995), Mario Castelnuovo-Tedesco, On Bergström, Mats, *Mario Castelnuovo-Tedesco* [CD]. Stockholm, Sweden: Proprius

Apêndices

1. Tabela 1 – Tons e modos no “Romancero Gitano” de Mario Castelnuovo-Tedesco
2. Sobre a minha ideia inicial para o Projecto Artístico

Sobre a minha ideia inicial para o Projecto Artístico

O tema do PA do meu Mestrado em Direcção Coral, “Poetas de Espanha”, não foi a minha primeira escolha para PA mas antes o meu plano B; mais do que isso, este tema nunca foi pensado como sendo um plano B praticamente até ao momento em que eu o escolhi, pois ao escolher o meu Plano A estive longe de pensar que este tivesse de ser cancelado. No entanto, ao chegar à conclusão, em meados de Fevereiro de 2011, que esse Plano A tinha um risco enorme de o concerto não conseguir ser realizado ainda nesse ano com um mínimo de qualidade, tive de optar por utilizar um dos projectos em que estivesse a trabalhar paralelamente e que estivesse já numa fase suficientemente adiantada para o PA não sofrer um grande revés com esta opção tardia. Felizmente um dos meus projectos adaptava-se quase perfeitamente a tal situação, mas isso não impediu que uma grande quantidade de trabalho e planeamento já realizados tivessem sido feitos totalmente em vão. Não obstante, considero que o trabalho que tive para o meu Plano A, apesar de não ter a ver com o tema “Poetas de Espanha”, teve um grande impacto no meu Mestrado como um todo, e acho importante dizer algumas palavras sobre ele.

Desde muito cedo nos meus estudos musicais que cantar me fascina, em particular o cantar em conjunto com outras vozes. Ao ter conhecimento de grupos como os Swingle Singers, os King’s Singers e os Take 6 e ao ouvi-los cantar em gravações e especialmente ao vivo, despertou em mim uma vontade enorme de cantar dessa maneira. Quando fui estudar para a Holanda em 1997 deparei-me com uma enorme prática coral que incidia nesse estilo de música, prática essa levada a cabo na sua quase totalidade por coros e grupos amadores. Ao longo dos sete anos e meio que vivi na Holanda tive uma vivência enorme nesse universo, a ponto de ser de longe a maior componente da minha vida musical, não obstante os meus estudos oficiais serem em Direcção Coral da área da música clássica. A minha actividade nesta área específica como maestro de dois coros (Umbellifera e C-Kwadraat), ensaiador de um grupo vocal (Over All), cantor num dos melhores coros (Dekoor) e num dos melhores grupos vocais (On Air) da Holanda e arranjador, assim como a minha participação em cursos e workshops orientados por músicos de renome internacional como Darmon Meader (New York Voices), Jonathan Rathbone (Swingle Singers), Phil Mattson e Michele Weir (P.M. Singers), Peder Karlson (The Real Group) e Jens Johansen (Vocal Line), contribuíram para uma experiência e um know-how nesta matéria que inclusive levaram o meu professor da Licenciatura em Direcção Coral a sugerir que uma parte substancial do meu exame final de Licenciatura fosse preenchido com musica coral ligeira, ou close harmony³, sugestão essa que segui.

³ A nomenclatura usada para descrever este tipo de música é sempre alvo de grandes discussões. Apesar de “ligeira” não ser um termo preciso, também “clássica” ou “erudita” o não são. Opto assim pelos termos mais comuns, usados em instituições de ensino por todo o mundo: “classical” e “light”, “klassiek” e “licht”, “clássica” e “ligeira”. Também “close harmony” significava inicialmente o que parece: “harmonia fechada”, isto é, uma maneira de dispor as notas dum acorde em que o intervalo entre a mais aguda e a mais grave seja inferior a uma oitava. Por esta técnica ser usada intensivamente em arranjos de temas de jazz para ensembles vários, e muito em especial para ensembles vocais, o termo passou a ser sinónimo deste tipo de música. A pouco e pouco o termo alargou-se também a arranjos de

Ao regressar a Portugal, uma das coisas que fiz foi tentar desenvolver este tipo de música. Para além de alguns grupos vocais como o Tetvocal, as Vozes da Rádio, o Canto Nono e alguns outros menos conhecidos e com uma existência muitas vezes breve, e de uns poucos coros dedicados a música gospel, quase não havia grupos dedicados a este tipo de música, especialmente a nível amador. A falta de maestros com formação neste género de música é outro factor que não ajuda à sua divulgação: não é suficiente saber aceder a arranjos, é necessário saber dirigi-los, cantá-los e tocá-los num estilo correcto e ter consciência de que este é um estilo que exige tanto ou mais trabalho que o repertório mais tradicional. Assim, criei o Coro de Jazz do Conservatório Nacional e um quinteto vocal de close harmony, um pouco à imagem do quinteto do qual fiz parte na Holanda. Apesar da breve duração destes projectos, devida sobretudo à falta de empenho de algumas pessoas, nunca deixei de continuar a tentar formar grupos para fazer close harmony. Quando me deparei com a necessidade de fazer um PA para o meu Mestrado em Direcção Coral na Escola Superior de Música de Lisboa (ESML), não hesitei e comecei a pensar em formar um grupo vocal que me permitisse desenvolver um projecto neste estilo musical.

Com mais de um ano de antecedência comecei a convidar cantores profissionais e amadores que me parecesse terem o gosto pelo estilo e a capacidade musical suficiente para tal projecto. Em breve tinha a confirmação de pessoas suficientes para formar um pequeno ensemble de cerca de 14 elementos. Em simultâneo comecei a pensar num tema que caracterizasse o repertório e que tornasse uma selecção aparentemente aleatória de temas musicais num programa coerente. Ao analisar várias peças que gostaria de dirigir, notei que algumas tinham uma ave como tema da letra, e a pouco e pouco fui descobrindo outros arranjos com essa característica. O último critério que estabeleci para o programa escolhido foi o de ser o mais abrangente possível: teria de mostrar vários estilos musicais, dar a conhecer uma grande selecção dos melhores arranjadores e grupos vocais a nível mundial, para além de incluir alguns arranjos da minha autoria, e ter um equilíbrio razoável entre arranjos *a capella* e com instrumentos e entre peças de carácter diferente. Com o programa praticamente definido, cheguei a contactar os arranjadores para pedir os arranjos e autorização para os utilizar, assim como contactar os instrumentistas para tocarem nalgumas das peças. No entanto, em Fevereiro de 2011, por razões fora do meu controlo, tomei a decisão de não continuar a avançar com este projecto como PA do meu Mestrado.

Há um grande problema inerente a qualquer curso de Direcção Musical, seja Coral ou Orquestral: a dependência total do empenho de outras pessoas. Enquanto qualquer instrumentista consegue preparar um programa completo a solo (embora na maior parte dos casos quem toca um instrumento essencialmente melódico opte por trabalhar com um acompanhador) e qualquer compositor pode perfeitamente apresentar as suas obras no papel (ainda que tê-las interpretadas em concerto seja uma mais-valia importante), dirigir um agrupamento de zero elementos é algo impensável para um maestro (fora do ambiente puramente académico de aulas de técnica de direcção, obviamente). O grupo com que eu tinha vindo a trabalhar desde antes das férias de Verão de 2010, apesar dos ensaios regulares semanais, no espaço de oito meses não teve uma única vez todos os elementos presentes num

música pop, rock, latina, gospel e muitos outros estilos de música ligeira escritos para várias vozes, com ou sem instrumentos, e é hoje internacionalmente aceite como tal.

ensaio, sendo habitual a ausência de um naipe completo. Num tipo de repertório que deve ser executado de cor e com um programa com arranjos de elevada dificuldade, chegar a cerca de meio ano da apresentação pública e não só não ter nenhuma peça de cor como não ter nenhuma peça razoavelmente montada é um sinal muito forte de que a possibilidade de o programa ficar pronto em meio ano com ensaios semanais de um grupo incompleto é praticamente nula.

Tentando encontrar uma solução para este problema, pensei se haveria algum projecto de entre os que eu tinha em desenvolvimento que pudesse ser usado como um PA de Mestrado, e cheguei à conclusão que o programa que eu estava a desenvolver nesse ano lectivo com uma classe de coro que dirijo na EMCN, o coro Musaico, seria uma excelente escolha. Depois de o meu Professor Orientador ter dado o seu aval, restou-me oficializar a mudança nos Serviços Administrativos da ESML.