



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Música de Lisboa

**REPERTÓRIO PARA VIOLONCELO SOLO:
TRÊS COMPOSITORES PORTUGUESES DO
SÉC.XX/XXI**

Contributo do intérprete na obra de Arte

Maria Clélia Varanda Vital Coelho

Mestrado em Música

Julho de 2012

Orientador: Professor Doutor Carlos Marecos

Agradecimentos

Agradeço à minha irmã, Leonor, a preciosa ajuda, sobretudo ao nível da pontuação e da elaboração de algumas frases, ao meu filho, André, que muito me ajudou no suporte eletrónico deste trabalho, assim como na tradução de alguns textos em inglês, ao Sérgio Azevedo, a quem pedi ajuda para a realização do recital no Museu da Música Portuguesa, desde logo prontificando-se para me pôr em contacto com a Dr^a Conceição Correia, à Margarida Marecos e Isa Antunes que, com grande generosidade, aceitaram colaborar nos dois recitais realizados, ao Carlos Marecos, orientador deste trabalho, que ultrapassou largamente as suas competências, emprestando-me livros, escrevendo notas para os programas, efetuando uma gravação com as obras constantes deste projeto (Clélia Vital: Grande Auditório da ESML, 28 de março de 2012), facultando-me as gravações da sua obra¹ por vários intérpretes e passando para CD's os exemplos por mim selecionados, concedendo-me uma entrevista, ao António Pinho Vargas, a quem também entrevistei e pedi alguns esclarecimentos acerca da sua partitura, além de me ter facultado a gravação da sua obra, e, sobretudo, ao meu marido, José Manuel, pelo seu interesse e apoio, não só na procura de bibliografia, como nas muitas conversas que tivemos acerca desta temática, que se tornou cada vez mais apaixonante à medida que o trabalho progredia. O seu entusiasmo foi motivador e contagiante.

¹ Também *Três Inflorescências*, por Paulo Gaio Lima

O Modernismo no início do século XX



Marcel DUCHAMP (1882-1968)
Nú descendo uma escada (1912)
147 x 89 cm
Philadelphia, Philadelphia Museum of Art



Vladimir TATLIN (1885-1953)
Monumento à III Internacional (1920)
(maquete)

Resumo

O presente trabalho é constituído por duas partes: a *performance* e uma *reflexão* escrita sobre as obras executadas. *Quatro Invenções* e *Três Inflorescências* de Fernando Lopes-Graça, *5 Miniaturas* de Carlos Marecos e *Suite para violoncelo solo* de António Pinho Vargas, foram a escolha para este recital. A divulgação auditiva e a elaboração de uma reflexão teórica orientada para uma maior compreensão das obras, aproximando-as da ideia do criador, assim como a importância e relevância do contributo do intérprete para a criação final, são os objetivos deste projeto artístico. Os processos de pesquisa incluirão a análise das obras de um ponto de vista interpretativo, um conhecimento da restante produção criativa dos compositores e o seu enquadramento histórico. Bibliografia produzida pelos próprios e por outros acerca deles, reflexões, críticas, ensaios e pensamentos que consubstanciem a problemática formulada, além da inclusão de interpretações das mesmas obras por diferentes intérpretes, fazem parte da metodologia utilizada. Entrevistas aos compositores Carlos Marecos e António Pinho Vargas serão incluídas no presente trabalho. Com todos estes elementos, espero transmitir a convicção de que a obra de arte é autónoma a partir da altura em que o compositor a terminou, sendo possível interpretá-la de formas diferentes, sem com isso desvirtuar a ideia do seu criador.

Palavras-chave: séc. XX/XXI, compositores portugueses, violoncelo, intérpretes.

Abstract

This work is composed by two parts: performance and a written essay about the played compositions: Fernando Lopes-Graça *Quatro Invenções* and *Três Inflorescências*, Carlos Marecos *5 Miniaturas* and António Pinho Vargas *Suite for cello solo*, which were the chosen pieces for this recital. To audio promote these compositions and to deliver a theoretical approach aimed at better understanding the pieces, but also to highlight the importance of the player's interpretation onto the final result, are the goals of this work. Research method will include interpretation analysis, a survey of these composers portfolio as well as their historical framing. Own artist written work and other's about them, articles, thoughts and essays which frame the present thesis, plus interpretations of those author's scores by different musicians, are also a part of this work methodology. Interviews with the authors Carlos Marecos and António Pinho Vargas will also be included in this work.

With this research I hope to express my deep belief that an art work has a life of its own from the moment its author delivers it, opening up musicians different interpretations without necessarily spoiling the original author signature.

Keywords: 20/21st century, Portuguese composers, cello, performers.

Índice

<i>Introdução</i>	11
1. <i>Objetivos e Metodologias</i>	14
1.1. <i>Como preparar um recital?</i>	14
2. <i>Compositores</i>	16
2.1. <i>Fernando Lopes-Graça (Tomar, 1906 – Parede, 1994)</i>	16
2.2. <i>Carlos Marecos (1963)</i>	27
2.3. <i>António Pinho Vargas (1951)</i>	37
3. <i>As Obras</i>	45
3.1 <i>Fernando Lopes-Graça: Quatro Invenções e Três Inflorescências para violoncelo solo</i>	46
3.2 <i>Carlos Marecos: 5 Miniaturas para violoncelo solo</i>	56
3.3 <i>António Pinho Vargas: Suite para violoncelo solo</i>	65
4. <i>Contribuição dos intérpretes</i>	76
5. <i>Conclusão</i>	83
<i>Bibliografia</i>	91
<i>Anexo I</i>	93
<i>Anexo II</i>	99
<i>Anexo III</i>	111
<i>Anexo IV</i>	123
<i>Anexo V</i>	131

Índice de figuras

Fig. 1 - Fernando Lopes-Graça	16
Fig. 2 – Carlos Marecos	27
Fig. 3 – António Pinho Vargas	36
Fig. 4 – Três Inflorescências – Quase Dança - compassos 1 a 10	45
Fig. 5 – Três Canções Populares Portuguesas (3. Senhora do Almurtão) - compassos 1 a 6	45
Fig. 6 – Quatro Invenções (nº 4) – compassos 1 a 12	46
Fig. 7 - Quatro Invenções - I - Compassos 78 a 81	47
Fig. 8 – Três Inflorescências – 3. Quase Dança – Compassos 38 a 40	47
Fig. 9 – Quatro Invenções - I - Compassos 1 a 4	48
Fig. 10 – Quatro Invenções - I - Compassos 24 e 25	48
Fig. 11 – Quatro Invenções - I - Compasso 62	48
Fig. 12 – Quatro Invenções - I - Compassos 43 e 44	48
Fig. 13 – Quatro Invenções - II - Compassos 1 e 2	49
Fig. 14 – Quatro Invenções - II - Compassos 52 e 53	49
Fig. 15 – Quatro Invenções – II - Compassos 63 a 75	49
Fig. 16 – Quatro Invenções – III - Compassos 1 a 5	50
Fig. 17 – Quatro Invenções - III - Compassos 87 a 91	50
Fig. 18 – Quatro Invenções - IV - Compassos 1 a 4	50
Fig. 19 – Quatro Invenções - IV - Compassos 71 a 89	51
Fig. 20 – Três Inflorescências – Quase Prelúdio – Compassos 1 a 5	52
Fig. 21 – J. S. Bach – Suite BWV 1007 – Prelúdio – Compassos 1 e 2	52
Fig. 22 – Três Inflorescências – Quase Prelúdio – Compasso 26	52
Fig. 23 – Três Inflorescências – Quase Prelúdio – Compasso 34	52
Fig. 24 – Três Inflorescências – Quase Prelúdio – Compassos 60 a 65	53
Fig. 25 – Três Inflorescências – Quase Prelúdio – Compassos 88 a 98	53
Fig. 26 – Três Inflorescências – Quase Ária – Compassos 1 a 3	53
Fig. 27 – Três Inflorescências – Quase Ária – Compassos 28 a 31	54
Fig. 28 – Três Inflorescências – Quase Ária – Compassos 49 a 58	54
Fig. 29 – Três Inflorescências – Quase Ária – Compassos 63 a 72	54
Fig. 30 – Três Inflorescências – Quase Dança – Compassos 1 a 5	55
Fig. 31 – Três Inflorescências – Quase Dança – Compassos 145 a 149	55
Fig. 32 – Três Inflorescências – Quase Dança – Compassos 160 a 169	55
Fig. 33 – Três Inflorescências – Quase Dança – Compassos 75 a 83	56
Fig. 34 - Miniatura I	57
Fig. 35 - Miniatura II	57
Fig. 36 - Miniatura III	57
Fig. 37 - Miniatura IV	57
Fig. 38 – Exemplo de técnica com dois arcos	58
Fig. 39 – Miniatura I	59
Fig. 40 – Miniatura I	59
Fig. 41 – 6 - <i>Danse de la fureur, pour les sept trompettes</i>	59
Fig. 42 – Miniatura I	59
Fig. 43 – Miniatura II	60
Fig. 44 – Miniatura II	60
Fig. 45 – Miniatura III	61
Fig. 46 – Miniatura III	61
Fig. 47 – Miniatura III	62
Fig. 48 – Miniatura IV	62

Fig. 49 – B. Britten – Suite nº 2, op. 80 – 4º andamento – Compassos 1 a 12	63
Fig. 50 – Miniatura IV	63
Fig. 51 – Miniatura IV	63
Fig. 52 – Miniatura IV	64
Fig. 53 – Miniatura V	64
Fig. 54 – Miniatura V	65
Fig. 55 – Suite – VI – Compassos 222 a 226	66
Fig. 56 – Suite – V – Compassos 143 a 150	66
Fig. 57 – Suite – V – Compassos 191 a 194	67
Fig. 58 – Suite – I – Compassos 1 e 2	67
Fig. 59 – Suite – I – Compasso 11	67
Fig. 60 – Suite – I – Compassos 15 a 17	68
Fig. 61 – Suite – II – Compassos 18 e 19	68
Fig. 62 – Suite – II – Compassos 24 a 29	68
Fig. 63 – Suite – II – Compassos 34 a 38	68
Fig. 64 – Suite – III – Compassos 39 a 46	69
Fig. 65 – Suite – III – Compassos 58 a 68	69
Fig. 66 – Suite – IV – Compassos 69 a 74	70
Fig. 67 – Suite – IV – Compassos 93 a 99	70
Fig. 68 – Suite – IV – Compassos 121 a 125	70
Fig. 69 – Suite – IV – Compassos 126 a 142	71
Fig. 70 – Suite – V – Compassos 175 a 186	71
Fig. 71 – Suite – V – Compassos 199 e 200	72
Fig. 72 – Suite – V – Compassos 211 a 221	72
Fig. 73 – Suite – VI – Compassos 244 a 246	72
Fig. 74 – Suite – VI – Compasso 256	72
Fig. 75 – Suite – VI – Compassos 261 e 262	73
Fig. 76 – Suite – VI – Compassos 284 a 297	73
Fig. 77 – Suite – VII – Compassos 298 a 301	73
Fig. 78 – Suite – VII – Compassos 321 a 324	74
Fig. 79 – Suite – VII – Compassos 328 a 332	74
Fig. 80 – Suite – VIII – Compassos 333 a 338	74
Fig. 81 – Suite – VIII – Compassos 370 a 373	74
Fig. 82 – Suite – VIII – Compassos 378 a 381	75
Fig. 83 – Fernando Lopes-Graça - Quatro Invenções – II – Compassos 39 a 66	76
Fig. 84 – António Pinho Vargas - Suite – III – Compassos 52 a 61	77
Fig. 85 – António Pinho Vargas - Suite – IV – Compassos 69 a 85	77
Fig. 86 – António Pinho Vargas – Suite – IV – Compassos 86 a 104	78
Fig. 87 – António Pinho Vargas - Suite – VII – Compassos 328 a 331	78
Fig. 88 - Escultura de John Cage	89
Fig. 89 – Quatro Invenções – I – Compasso 74	93
Fig. 90 – Quatro Invenções – II – Compassos 1 e 2	93
Fig. 91 – Quatro Invenções – II – Compasso 26	94
Fig. 92 – Quatro Invenções – III – Compassos 1 a 4	94
Fig. 93 – Quatro Invenções – III – Compasso 30	94
Fig. 94 – Quatro Invenções – III – Compasso 39	95
Fig. 95 – Quatro Invenções – III – Compassos 61 a 63	95
Fig. 96 – Quatro Invenções – III – Compassos 75 e 76	95
Fig. 97 – Quatro Invenções – IV – Compasso 70	95
Fig. 98 – Três Inflorescências – Quase Prelúdio – Compassos 1 e 2	96
Fig. 99 - Três Inflorescências – Quase Dança – Compassos 14 e 15	96
Fig. 100 – Três Inflorescências – Quase Dança – Compassos 33 e 34	96

Fig. 101 – Três Inflorescências – Quase Dança – Compassos 45 e 46	97
Fig. 102 – Três Inflorescências – Quase Dança – Compassos 56 a 58	97
Fig. 103 – Três Inflorescências – Quase Dança – Compassos 65 a 67	97
Fig. 104 – Três Inflorescências – Quase Dança – Compassos 75 e 76	97

Abreviaturas

APV	António Pinho Vargas
BB	Bruno Borralhinho
CM	Carlos Marecos
CV	Clélia Vital
ESML	Escola Superior de Música de Lisboa
FLG	Fernando Lopes-Graça
JB	Jed Barahal
NJ	Nicole Johnson
PGL	Paulo Gaio Lima
VB	Varoujan Bartikian

Introdução

A elaboração deste projeto pretende dar a conhecer as etapas necessárias à preparação de um recital e as dificuldades encontradas a nível técnico e analítico das mesmas. A pesquisa centrar-se-á no estudo das obras, na informação sobre os compositores e no seu enquadramento histórico, processo que conduzirá a uma aproximação à ideia criativa, ao reconhecimento e à importância do contributo do intérprete na sua divulgação. Um conhecimento aprofundado do(s) compositor(es) contribuirá ainda para uma interpretação mais qualificada. O intérprete não existe sem o compositor, sendo que o contrário também é verificável.

Em primeiro lugar pensei num repertório que fosse interessante do ponto de vista musical, inovador na forma/estética e relevante para o conhecimento do público em geral. A escolha, sendo muito vasta, norteou-se pela sua exequibilidade, pelas possibilidades de pesquisa, recolha de dados em tempo útil e pelo interesse da problemática.

A ideia de tocar música composta por autores portugueses começou a tomar forma. Caberá ou não a responsabilidade de difundir os nossos compositores, em primeiro lugar aos intérpretes oriundos do mesmo País? Esta ideia, podendo ser discutível, (muitas obras de compositores portugueses foram estreadas fora do País), é, na minha opinião, pertinente, pois embora a música não tenha fronteiras e seja uma linguagem comum a todas as raças, países e línguas, não é alheia ao meio cultural a que pertence. A comparação com leituras de intérpretes de outras origens é também benéfica, pois salienta os aspetos mais universais e menos particulares da obra. Além disso, a música precisa de ser ouvida, conhecida, em suma, difundida em larga escala, pois só assim poderá ser apreciada ou criticada, e essa é a principal função dos instrumentistas. Numa modesta escala, darei o meu contributo. O facto de não existir nenhum trabalho académico sobre estas obras pareceu mais uma razão para avançar com este projeto.

A partir desta ideia e após pesquisar algum repertório, decidi focar o trabalho em três compositores portugueses e nas obras que escreveram para violoncelo solo.

As obras de Lopes-Graça já me eram familiares porque tinham feito parte de um disco gravado por mim em 1974² com as obras completas deste compositor para violoncelo (exceto o concerto com orquestra). Nessa ocasião tive oportunidade de contactar com o Autor, que assistiu a todas as sessões de gravação e deu todas as indicações que achou pertinentes. O disco foi posteriormente reeditado em novo formato (CD)³, mas só foram incluídas as peças para violoncelo e piano, juntamente com outras obras suas (para piano solo). Assim, as duas peças para violoncelo solo já não estão disponíveis nos escaparates. Em 2006 foi editado um CD⁴ com estas obras (entre outras), e, em 2009, *Três Inflorescências*, incluída num CD com várias obras de compositores portugueses⁵, que irão ser utilizados para documentar o contributo do intérprete na obra musical⁶. No Anexo I serão assinaladas e comentadas as diferenças entre os manuscritos originais e a edição da Musicoteca, detetadas aquando da consulta do espólio, simpaticamente disponibilizado pelo Museu da Música Portuguesa.

Em 1999, uma aluna minha da ESML (Ana Paula Góis) pediu a Carlos Marecos para lhe escrever uma peça para violoncelo. Nasceram, assim, as *8 Miniaturas para violoncelo e piano*. Seguidamente, o compositor compôs as *5 Miniaturas para violoncelo solo e as 3 Miniaturas para piano solo*, que constituem, juntamente com as primeiras, um ciclo subordinado à mesma ideia.

Recentemente, Carlos Marecos ofereceu-me uma partitura das suas *5 Miniaturas*, entretanto editada, uma das bases de trabalho deste projeto. Esta obra venceu no ano 2000 o Prémio Lopes-Graça.⁷

Também escolhi a *Suite para violoncelo solo*⁸ de António Pinho Vargas, porque completa o círculo: é contrastante com as outras obras, representa um desafio instrumental, estilisticamente é de difícil enquadramento e está escrita também para violoncelo solo.

APV, juntamente com CM, faz parte de uma geração posterior à de FLG, nascida no pós-guerra, pelo que o projeto pode também comparar duas diferentes gerações de

² *Fernando Lopes-Graça – obras para violoncelo* (1974). A Voz do Dono/Valentim de Carvalho. (Disco Vinil).

³ *Lopes Graça – Obras Para Piano/ Violoncelo e Piano*. (1994). EMI - Valentim de Carvalho. (CD).

⁴ *Obras para violoncelo e piano – Luís de Freitas Branco/ Fernando Lopes-Graça*. 2006. Numérica. (CD). (Interpretação de Jed Barahal).

⁵ *Página Esquecida* (2009). Dreyer Gaido. (2 CD) (Interpretação de Bruno Borrallinho).

⁶ Consultar Anexo IV.

⁷ CM compôs igualmente um ciclo de “*Canções Populares Portuguesas*”, com o qual venceu o Prémio Lopes-Graça de 1999.

⁸ Edição (2010). CIMP/PMIC.

compositores portugueses, enquadrando-os no tempo e nas correntes estéticas existentes.

O privilégio de poder contar com a colaboração de dois dos autores (Carlos Marecos e António Pinho Vargas) é uma mais-valia. Contactar com os próprios, ouvi-los falar das suas composições, saber da fonte a razão para esta ou aquela opção, ouvir a sua própria análise da partitura, coloca-me numa posição favorecida. O estudo destas obras e a sua análise poderão contribuir para uma melhor compreensão e execução das partituras, por mim e por futuros intérpretes, que tenham acesso a estas reflexões. Nas variadas leituras produzidas, a obra de arte enriquece, pela sua divulgação, mas também pelas diferentes possibilidades interpretativas. Na opinião de António Pinho Vargas *“As obras são dotadas de uma vida própria e por vezes contradizem os seus autores.”*⁹

⁹ Vargas, A.P. (2011). *Música e Poder*, p. 238.

1. Objetivos e Metodologias

A investigação sobre “a obra” e “vida” de um compositor, a sua inserção (ou não) nas correntes estéticas da época, a sua evolução musical, a recolha de tudo o que contribua para um conhecimento aprofundado do indivíduo e das suas escolhas, terá como resultado uma *performance* de maior rigor, essencial para uma divulgação qualificada.

Serão analisadas cada uma das obras que compõem o programa do recital, assim como as diferentes interpretações existentes. A sua inclusão no presente trabalho servirá para dar suporte ao subtítulo do projeto: contributo do intérprete na obra de arte.

A partilha desta análise e a divulgação das obras são os objetivos deste trabalho.

1.1. Como preparar um recital?

A preparação de um recital é muito mais do que a repetição exaustiva do conteúdo da partitura, não tendo unicamente como objetivo final a memorização do texto.

A análise dos seguintes aspetos é indispensável para a obtenção dum melhor resultado:

- a) Observação da partitura relativamente a todas as indicações dadas pelo Autor (por vezes há interpretações que se afastam das indicações da partitura, devido a leituras apressadas e/ou pouco rigorosas);
- b) Identificação das principais dificuldades técnicas e planificação de estratégias para as superar;
- c) Compreensão do carácter seccional e do todo;
- d) Enquadramento estilístico;
- e) Estudo até à assimilação da obra.

Na preparação do recital a escolha das dedilhações e arcadas é da maior importância. As possibilidades são múltiplas e a melhor opção é certamente a que atinge o melhor resultado (embora sublinhemos, desde já, o subjetivismo envolvido na escolha de qualquer opção)¹⁰. Por vezes, as indicações dadas pelo compositor têm de ser alteradas

¹⁰ “Na medida em que o som constitui um material subjetivo em si mesmo, abstraído da realidade espacial e material, a subjetividade que o caracteriza ou que o produz reduz-se igualmente a uma interioridade puramente abstrata (...)”. Olivier, A. P. (2003). *Hegel et la Musique*. p. 142. (Tradução minha)

(ajustadas, sobretudo relativamente a ligaduras), não devendo a escolha, contudo, modificar o fraseado ou outra indicação relevante, como dinâmicas, articulações, *tempi*, timbres, etc. O rigor na observação da partitura é essencial, pois só dessa forma o intérprete se aproximará da ideia do compositor. Esta escolha não deve fazer-se no sentido do mais fácil, do que “dá mais jeito”, mas ter sempre presente o caráter e a análise da obra que se está a executar.

O trabalho de aperfeiçoamento, sendo progressivo, pode nunca ter fim e o intérprete poderá não estar satisfeito *ad aeternum*, o que resultaria numa “não apresentação” do resultado em tempo útil. Contudo, a calendarização tem de ser cumprida.¹¹

Para a elaboração deste trabalho foram consultados vários livros, escritos pelos próprios compositores e por outros autores. No caso de FLG será feita uma comparação entre as partituras manuscritas¹² e a edição do ano 2000. Incluíram-se exemplos auditivos de diferentes interpretações das mesmas obras, com comentários.¹³

Fizeram-se entrevistas com os compositores Carlos Marecos e António Pinho Vargas, incluídas nos Anexos II e III.

Da metodologia utilizada, fez parte a procura de informação sobre os compositores, a sua obra e o seu enquadramento histórico.

Finalmente, a realização de dois recitais¹⁴, deram expressão ao objetivo de divulgação das obras.

¹¹ O Projeto Artístico, composto por um recital e um trabalho escrito, terá de ser apresentado no final do ano letivo 2011-2012.

¹² Em depósito no Museu da Música Portuguesa (Ver Anexo I).

¹³ Ver Anexo IV.

¹⁴ Ver Programas no Anexo V.

2. Compositores

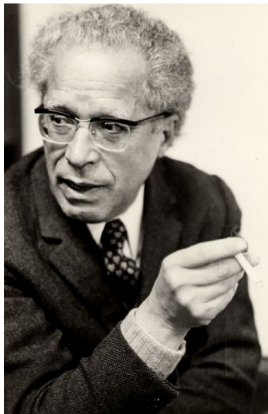


Fig. 1 - Fernando Lopes-Graça

2.1. Fernando Lopes-Graça (Tomar, 1906 – Parede, 1994)

A retidão do carácter de FLG e a seriedade das suas convicções trouxeram-lhe grandes dificuldades financeiras e profissionais. Marginalizado pelo poder instituído durante a maior parte da sua existência, só nos últimos vinte anos da sua vida teve um reconhecimento público e merecido, quando se deu a mudança de regime em Portugal.

Cândido Lima escreve a seu respeito:¹⁵

“altivo e modesto, sincero e frontal, rude e mordaz, racional e granítico. Na sua música, porém, revelaram-se outras dimensões do seu carácter: lirismo, dramatismo, independência, integridade, coerência, sinceridade, interioridade. O seu egocentrismo como criador e a sua postura perante os outros, perante a sociedade e perante si próprio, estão patentes nos seus escritos (...) A agudeza e a crueza da sua análise às várias vertentes da actividade musical, sob o ponto de vista estético, sociológico, humanístico e político, deixam a claro que o centro da sua existência é o acto criador, em última instância o acto último para o qual o homem existe, e no caso, o homem para quem a música e a criação musical são a forma última de sobrevivência. Disse-o, escreveu-o, praticou-o. É este o centro nevrálgico da natureza multifacetada de um homem múltiplo. Único.”

¹⁵ Lima, C. (2010). *Fernando Lopes-Graça*, pp. 136 e 137.

Foi de facto um homem único: nas convicções e coerência, no empenhamento e labor, nas multifacetadas áreas em que opinou.

Compositor de grande importância no meio musical português, ao longo de quase todo o séc. XX, a sua ação não se evidenciou só na “arte de compor”. Foi um personagem que, além de compositor, pianista, professor e investigador, foi também divulgador musical.¹⁶

Acerca da *Sonata*, escreve Teresa Cascardo:¹⁷

“A Sonata, sociedade de concertos “votada à música contemporânea”, foi criada em 1942”(…) Os seus concertos realizaram-se em três locais principais: o salão de O Século, a sala da Sociedade Nacional de Belas Artes e a Academia de Amadores de Música.”

Ainda sobre a atividade da *Sonata*, diz:¹⁸

“Contudo, a programação da sociedade respondeu a linhas bem definidas, das quais Lopes Graça foi por inteiro o responsável. Foram no total interpretadas cerca de quatrocentas e cinquenta obras da autoria de mais de uma centena de compositores, entre os quais se contava um número significativo de criadores portugueses.”

Esta organização esteve ativa desde 1942 até 1960, ano em que, por várias razões (entre elas as financeiras), não foi possível continuar.

FLG deixou-nos inúmeros livros acerca da problemática da música (*estudos, hipóteses, interrogações, debates, acaso obsessões*, como ele próprio lhes chamava)¹⁹, e dos muitos aspetos com ela relacionada. Além de todas as incursões nas várias áreas mencionadas, (também no teatro e no bailado)²⁰ o seu empenhamento no estudo etnográfico, em parceria com Michel Giacometti, contribuiu muito para o enriquecimento do nosso espólio popular, com o estudo sistemático e rigoroso do extenso folclore do País. Muito importante também foi a divulgação da cultura musical popular à frente do Coro da Academia de Amadores de Música, o qual fundou e dirigiu e para o qual realizou transcrições e orquestrações de muitas canções folclóricas e regionais portuguesas. Com este grupo percorreu o País, num vasto programa que o levou a diversas localidades, aldeias, coletividades, casas do povo, etc.

Compositor comprometido com o PCP, terá porventura sentido a necessidade de corresponder às ideias veiculadas pelo Partido, no que à música diziam respeito. Em 1948

¹⁶ Lopes-Graça, F. (1973). *A Música Portuguesa e os seus Problemas*, p. 165.

¹⁷ Cascardo, T. (2010). In *Fernando Lopes Graça*, p. 45.

¹⁸ *Op. Cit.* pp. 48 e 49.

¹⁹ Lopes-Graça, F. (1973). *A Música Portuguesa e os seus Problemas*, p. 11.

²⁰ Lopes-Graça, F. (1990). *Talia, Euterpe & Terpsicore*.

desloca-se a Praga, participando no Congresso de Compositores e Musicólogos Progressistas. As orientações que determinaram as linhas de ação dos músicos comunistas, oriundos de países onde não estava instaurado um regime socialista, foram exaradas num manifesto recolhido por Vladimir Stěpanek e citado por T. Cascudo:²¹

“Este boletim transcreve, entre outros artigos, a posição oficial soviética sobre o papel que devia ser assumido pelos profissionais da música para resolver “a crise musical contemporânea”. Primeiramente os compositores deviam combater e anular a sua tendência para o subjetivismo, de maneira a transformar a sua música na expressão das ideias e das emoções progressistas das massas. Em segundo lugar, deviam contrariar a corrente “cosmopolita”, aprofundando as suas características nacionais para criar um verdadeiro internacionalismo musical. Em terceiro lugar, deviam dedicar-se preferencialmente àqueles géneros musicais capazes de veicular conteúdos concretos, nomeadamente aos géneros vocais.”

A ideia de que as formas artísticas deviam ser “realistas” na forma e “socialistas” no conteúdo já tinha sido aprovada no 1º Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934, por iniciativa de Idanov,²² comissário da cultura de Estaline, e correspondeu à repressão formal da vanguarda artística. O efeito desta pressão sobre os conteúdos e a sua forma estendeu-se às restantes linguagens artísticas. Nas artes plásticas (Malevich, Tatlin, etc.), contra o suprematismo²³ e o construtivismo²⁴, assinalado politicamente como formalismo

²¹ Cascudo, T. (2010). In *Fernando Lopes Graça*, p. 53.

²² Zhdanov, Andrei (1896-1948) (Idanov na linguagem coloquial portuguesa) aderiu aos bolcheviques em 1915. Partidário de Estaline, galgou postos na hierarquia do Partido, e ajudou-o a estabelecer a sua política cultural, atuando na criação da União dos Escritores Soviéticos e no estabelecimento da doutrina do "Realismo Socialista". Após o assassinato de Kirov, foi nomeado Governador de Leninegrado, tendo desempenhado importante papel na defesa da cidade contra os alemães, na segunda guerra mundial. Depois da guerra, em 1947, Idanov organizou o Cominform. In MIA - Marxist Internet Archive, <http://www.marxists.org/portugues/zhdanov/index.htm> (março 2012).

²³ Kazimir Malevich (1878-1935) passou em tempo recorde pelos vários movimentos contemporâneos antes de chegar à pintura absoluta, "o mundo desembaraçado do objeto (...), o suprematismo. Esta é a pintura de "sensação pura", baseada no uso exclusivo do quadrado, da cruz e do círculo, e das três cores, vermelho, preto e branco; Malevich, mais tarde, irá adicionar o verde, o azul, o amarelo e outros tons mais complexos, castanho, rosa e malva". Cabanne, Pierre, *L'Art du XX^e siècle*, p. 91. Este movimento estético foi inicialmente conhecido como cubismo sintético, donde Malevich retirou toda e qualquer referência figurativa não-geométrica.

²⁴ O Construtivismo Russo, cujo elemento mais consagrado foi Vladimir Tatlin (1885-1953), foi um movimento estético-político iniciado na Rússia a partir de 1919, derivado de uma corrente futurista que se destaca na Rússia desde 1912 que, por sua vez se inspira diretamente no Manifesto do Futurismo, publicado em Milão em 1909 pelo poeta italiano Marinetti (1876-1944). "O tom é agressivo, o conteúdo "escandaloso", todos os valores consagrados, a sabedoria convencional, são sistematicamente atacados ou ridicularizados, mas o manifesto é principalmente um hino à vida moderna, à civilização da máquina. Proclama-se que se deve "destruir os museus, as bibliotecas e academias de todo tipo" (...) e que a arte só pode ser crueldade, violência e injustiça". Cabanne, Pierre, (1982). *L'Art du XX^e siècle*, p. 67. "Tatlin

burguês e capitalista; no cinema (Eisenstein), inventor da montagem das atrações,²⁵ perseguido por defender a liberdade da criação artística e a independência dos artistas face ao poder instituído; na poesia e literatura (Mayakovsky),²⁶ acusado de cubista e futurista, considerado um dos maiores poetas do séc. XX; no teatro (Meyerhold).²⁷

Em 1948, durante a discussão sobre a música soviética, Idanov cita e apoia os que “chamaram a atenção para a orientação incorreta dos assuntos musicais, especialmente na União de Compositores...” dizendo ainda que “o Comité das Artes se deixou arrastar pela corrente, a reboque dos compositores de inclinação formalista (Chostakovitch, Prokofieff, Miaskovsky, Khatchaturian, Kabalevski entre outros)” depois de sublinhar a assumida “posição pouco satisfatória quanto à tendência ideológica da música soviética”, considerando-os “como as principais figuras dirigentes da tendência formalista na música” e que “essa tendência é fundamentalmente errónea.”²⁸

Mais tarde, a dificuldade que um músico como Schostakovitch teve em produzir a sua obra, de modo a aliar a política do regime estalinista (com o qual esteve comprometido), com a sua enorme capacidade de invenção formal expressionista (mas muito pouco realista), é um facto histórico.²⁹ A afirmação de Hegel de que “O som constitui para a

defendeu a abolição total da arte sob a bandeira de um movimento novo, o construtivismo. Tinha como princípio que o artista devia tornar-se um técnico numa sociedade tecnológica e utilizar os utensílios e os materiais da produção moderna.” Lucie-Smith, E. (1989). *L’Art d’Aujourd’hui*, p. 36.

²⁵ O grande segredo da emoção veiculada pelos filmes baseia-se na montagem das imagens filmadas. Eisenstein, Sergei (1898-1948) começou a utilizar a sua técnica revolucionária, primeiro no teatro (com Meyerhold) e depois no cinema, sobretudo com ‘O Couraçado Potemkine’ (1925), onde a célebre cena do carrinho de bebé descendo, descontrolado, pelas escadarias de Odessa, se tornou um ícone da montagem das atrações, que viria a ser adotada posteriormente, a partir da década seguinte, pela maior parte dos cineastas mundiais. Esta estética é baseada no choque de contrários, nos cortes produzidos intencionalmente, na progressão da trama filmada em diversos ângulos, modificando o tempo normal da ação, de modo a produzir (manipular) no espectador uma determinada reação emotiva. Não se pretende aqui copiar o real, mas produzir outro real, que não tem sequer que ter um tempo semelhante à cena filmada. Por exemplo, na cena do carrinho de bebé, o tempo real seria de uns 3 minutos, enquanto o tempo fílmico será de cerca de 6 minutos.

²⁶ Mayakovsky, Vladimir (1893-1930). Atribui-se o seu suicídio a motivos políticos. Abidor, Mitch. In MIA – Marxist Internet Archive, <http://www.marxists.org/glossary/frame.htm> (março 2012).

²⁷ Meyerhold, Vsevolod (1874-1940), Actor, encenador e produtor teatral vanguardista. Em 1939, Meyerhold foi preso e acusado de atividades políticas antigovernamentais. Foi executado em Moscovo a 2 de Fevereiro de 1940, acusado de formalismo e trotskismo. <http://www.meyerhold.org/> (março 2012).

²⁸ In *Problemas – Revista Mensal de Cultura Política* (1949) Discurso pronunciado por Idanov em nome do Comité Central do Partido Comunista da URSS em 1948, durante a discussão sobre a música soviética. MIA – Marxist Internet Archive, <http://www.marxists.org/portugues/zhdanov/ano/mes/musica.htm> (março 2012).

²⁹ Segundo Lyotard, (1924-1998) “o realismo, cuja única definição é a de que entende evitar a questão da realidade implicada na questão da arte, encontra-se sempre em qualquer ponto entre o academismo e o «kitsch». Quando o poder se chama partido, o realismo, com o seu complemento neoclássico, triunfa sobre a vanguarda experimental difamando-a e proibindo-a. E ainda é preciso que as “boas” imagens, as “boas”

música um fim em si”³⁰ foi rejeitada e reprimida. Hélène Vedrine³¹ salienta a contradição entre os dois modos – por um lado, um conteúdo que exprime a riqueza infinita da matéria ou da história e a transmite de acordo com uma ideologia e, por outro, aquilo que seria o pensamento de Lévi-Strauss, em que a forma é determinante e impõe uma estética a conteúdos diversos.

FLG, fiel às diretivas ideológicas, coloca-se, assim, em oposição aos compositores criticados pelo regime soviético, em defesa da opção que afirma “*O povo aprecia o valor de uma composição musical na medida em que reflete o espírito de nosso tempo, o espírito de nosso povo, e no que tem de acessível às grandes massas.*”³²

Em 1946, FLG respondia acerca da possibilidade de uma música «dirigida»:³³

“Numa sociedade que se proponha atingir certos fins superiores de interesse geral, e uma vez que se assente ser a música uma força que pode contribuir para a consecução desses fins, acho legítimo o princípio”, ou ainda:³⁴

“A música, como todo o processo artístico, é uma consequência, uma resultante, uma superestrutura (...) a sociedade é que lhe determina as formas e o conteúdo; é influenciada pelo jogo das forças sociais, e só depois influi neste (...) Este fenómeno observa-se nos momentos de crise, nos momentos de perturbação do statu quo social, e é natural que neles a classe ou grupo empenhados em triunfar chame a si a música, a «mobilize», como aliás, a todas as outras formas de actividade intelectual, para que elas ajudem ao seu triunfo.”

Refletindo sobre a sua própria atividade criadora, o compositor adianta:³⁵ “*tenho-me esforçado por não cair na introspecção, no interiorismo, mas, bem ao contrário, por cultivar uma arte democrática, no sentido elevado da expressão, que a todos possa interessar, sem com isto*

narrativas, as boas formas que o partido solicita, seleciona e difunde encontrem um público que as deseje como se fossem a medicação apropriada à depressão e angústia que sente”. Ou ainda “*quando é impulsionado pela instância política, o ataque contra a experimentação artística é, de facto, reacionário*” in Lyotard, Jean-François. (1993). *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*, pp. 18 e 19.

³⁰ Hegel, (1964). *Estética, Poesia*, p. 15.

³¹ Vedrine, H. (1975). *Les Philosophies de l’Histoire : déclin ou crise*, p. 156.

³² In *Problemas – Revista Mensal de Cultura Política* (1949). Discurso pronunciado por Idanov em nome do Comité Central do Partido Comunista da URSS em 1948, durante a discussão sobre a música soviética. MIA – Marxist Internet Archive, <http://www.marxists.org/portugues/zhdanov/ano/mes/musica.htm> (março 2012).

³³ Lopes-Graça, F. (1992). *Nossa Companheira Música*, p. 125.

³⁴ *Op. Cit.* p. 122.

³⁵ *Ob. Cit.* p. 129.

postular, evidentemente, a sua superior qualidade.” Em 1951, o compositor escrevia acerca das novas formas musicais, como o dodecafonismo, o atonalismo ou o microcromatismo,³⁶

“Toda e qualquer tentativa de solução da actual crise não pode ser produto arbitrário de uma vontade individual, não pode relevar da pura experiência laboratorial (...) a «legalização» de um sistema só pode ser alcançada pela prática generalizada, pelo contacto com a realidade ambiente, pela mensagem autenticamente humana que traga às humanas necessidades de consumo musical por parte do grande público musical.”

Ainda em 1954, no artigo intitulado *Para onde vai a música?*³⁷, FLG teceu considerações críticas às novas concepções musicais, nomeadamente o atonalismo, acusando os seus seguidores de *“nem sempre as técnicas e os sistemas foram, na sua pluralidade e sucessão por vezes desconcertantes, suficientemente confrontados com a realidade social (isto é: com as exactas necessidades de consumo do público musical).”* No entanto, houve uma evolução na sua linha de pensamento, à qual certamente não será alheia a própria mudança operada na União Soviética. Em 1966, no artigo *A Jovem Música e o Público*,³⁸ Lopes-Graça sintetiza:

“O que importa é que a sociedade escute a música dos jovens compositores e que o diálogo criador-público se estabeleça. Sem diálogo não existe cultura viva – musical ou qualquer outra (...) Mas cumpre também aos jovens compositores compreender que todo o diálogo é o contrário de uma violência ou de uma tomada de posição unilateralmente imposta, e que se o público pode enganar-se, a obra musical seriamente concebida acaba sempre por triunfar.”

A partir da participação de FLG no Congresso de Praga,³⁹ é evidente a influência que o manifesto teve na criação musical do compositor e nas suas intervenções públicas. Daí os conteúdos muito baseados na música popular.

T. Cascudo⁴⁰ acrescenta:

³⁶ *Ob. Cit.* p. 143.

³⁷ *Ob. Cit.* p. 151.

³⁸ *Ob. Cit.* p. 155.

³⁹ Congresso dos Compositores e Musicólogos Progressistas. (1948). Praga.

⁴⁰ Cascudo, T. (2010). In *Fernando Lopes Graça*, p. 54.

“Estes foram os anos da maior parte das suas harmonizações de canções tradicionais não portuguesas – uma espécie de tradução à la lettre⁴¹ do princípio do internacionalismo – e da organização, quase febril, de eventos musicais que, segundo as directrizes do congresso, assinalaram efemérides relacionadas com figuras ilustres da história da música.”

Vários exemplos estão patentes no seu catálogo de obras⁴²: *Six vieilles chansons françaises* (1948), *Six Old English Songs* (1949), *Sept vieilles chansons grecques* (1950), *Neuf Chansons populaires russes* (1950-51), *Dix Chansons tchèques et slovaques* (1950-51), *Seven Negro – American Folksongs* (1953), etc.

Acerca das suas próprias composições, a resposta dada à pergunta do jornalista “*Tem V. modificado a sua orientação quanto à criação musical?*”, numa entrevista de 1952,⁴³ responde o compositor:

“Essencialmente, parece-me que não. No ponto de vista estético, julgo que as principais coordenadas da minha música já estão implícitas nalgumas das primeiras obras (...) poderei talvez chamar as constantes do meu pensamento musical (...) hoje na verdade para mim clara e em mim arreigada como artigo de fé, da necessidade de nos criarmos uma arte musical com características próprias baseadas na nossa música popular.”

FLG, completando a ideia, defende, “*tal não é de maneira nenhuma redução ao mero pitoresco regionalista nem confinamento num exangue lirismo passadista, mas força, matéria, exaltação e disciplina, mediante as quais, e só mediante as quais, a arte pode aspirar aos valores supremos da universalidade,*”⁴⁴ procurando aqui distanciar-se das teses ideológicas dominantes. Não se deixou enredar totalmente na teia do *realismo socialista*, cujos braços chegavam a Portugal um pouco atenuados. Se, por um lado, cedeu na questão dos conteúdos, por outro, preocupou-se com a questão formal, tendo como referência compositores como Béla Bartók ou Kodály, que trabalharam de modo erudito a música de cariz popular, e por quem nutria grande admiração.

Vencedor do Prémio de Composição do Círculo de Cultura Musical, em 1941, (com o concerto para piano e orquestra, dedicado a Viana da Mota), FLG escreve a este respeito:⁴⁵

⁴¹ Em francês no texto.

⁴² Azevedo, S.; Cascudo, T.; Bastos, P.L.; Peixinho, J.; Barreiros, A. N.; Lima, C.; Coelho, J. L. B. (2010) *Fernando Lopes Graça*. Porto: Atelier de Composição, (Obra Musical de FLG), pp. 149 e seguintes.

⁴³ Lopes-Graça, F. (1973). *A Música Portuguesa e os seus Problemas*, pp. 223 e 224.

⁴⁴ *Idem*. p. 224.

⁴⁵ *Ob. Cit.* p. 210.

“A obra pôs-me de novo em face do importante problema que representa a criação de uma música portuguesa autónoma que à seriedade do pensamento alie a qualidade do estilo, de uma música, enfim, que sendo embora nacional de raiz, possa despertar interesse universal, como é o caso, por exemplo da música espanhola, da música húngara, da música checa dos últimos tempos, e tal como os génios de um Manuel de Falla, um Bartók ou um Janacék as representam.”

Segundo APV: *“Os nacionalismos do final do século XIX e inícios do século XX marcaram a erupção do esforço dos compositores dos países periféricos da Europa de reconstituição da sua tradição musical a partir das raízes folclóricas locais.”*⁴⁶

Acerca da “universalidade” dos compositores, qualquer que seja a sua época, FLG afirma:⁴⁷ *“(e todos os grandes artistas são profundamente nacionais, e só sendo profundamente nacionais alcançam projecção universal).”*

Só a partir do individual se ascende ao universal, i.e., só aprofundando a própria identidade, a consciência de pertença, a parte se insere no Todo. Era isto que Fernando Pessoa exprimia, quando escreveu o poema:⁴⁸

*“O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia (...)”*

Teresa Cascudo, no seu artigo *“Fernando Lopes Graça e a Configuração do Modernismo Musical em Portugal”*⁴⁹ escreve como FLG ficou impressionado com a execução (em Paris, 1937) da *Música para Cordas, Percussão e Celesta* de Béla Bartók, descobrindo as potencialidades do tratamento erudito da música tradicional. Anteriormente, tinha assinalado a importância dessa ligação na música de Stravinsky, e também na de Manuel de Falla, nomeadamente no *Retábulo de Mestre Pedro* e no *Concerto para Cravo*.

Ainda segundo Teresa Cascudo,⁵⁰

“Através destes compositores, Lopes Graça começou a considerar que o uso da música tradicional – também na sua forma de folclore imaginário – podia representar uma via

⁴⁶ Vargas, A. P. (2002). *Sobre Música: ensaios, textos e entrevistas*, p. 23.

⁴⁷ Lopes-Graça, F. (1973). *A Música Portuguesa e os seus Problemas*, p. 211.

⁴⁸ Caeiro, A. (1974). *Poemas, Obras Completas de Fernando Pessoa*, p. 44.

⁴⁹ Cascudo, T. (2010). In *Fernando Lopes Graça*, p. 35.

⁵⁰ *Idem*. p. 35.

legítima para a construção de uma identidade musical portuguesa através da composição de obras musicais modernas”.

No mesmo artigo cita FLG, que,⁵¹

“defende que a solução para o problema da criação de uma “música portuguesa” de superior envergadura só pode ser a que foi para os outros países que tentaram formar-se uma cultura musical individualizada: um método, que há-de ser transcendido logo que os nossos compositores se achem de posse de uma linguagem e de uma disciplina próprias, capazes, portanto, de levar ao mundo a expressão da nossa musicalidade, sim, mas da nossa musicalidade como elemento de cultura e não como matéria de propaganda turística.”

Também Mário Vieira de Carvalho analisa o percurso do compositor FLG e a sua procura de uma identidade musical,⁵² *“No final dos anos vinte, FLG inscreve-se na corrente dominante que procurava criar uma arte nacional.”* E continua: *“A 1ª das 4 colecções de 24 canções populares portuguesas para voz e piano foi escrita entre 1939 e 1942, e desde então Lopes-Graça compôs sem cessar sobre fontes populares tradicionais.”*

Citando um texto de 1940, de FLG, no qual este resume a sua nova atitude quanto à música rústica como base de uma música nacional,⁵³

“O maior inimigo de um “autêntico nacionalismo musical”, de uma “autêntica música portuguesa” é o “nacionalismo de cartaz”, essa “famosa música portuguesa”, esse “confusionismo político-artístico (...) que nunca conheceu técnica própria, nem disciplina interna (...) que era “vazio de conteúdo e nulo como forma de arte elevada”, enquanto o conceito de música nacional não devia ser nem político, nem étnico, mas sim étnico-estético.”

A mesma procura e atitude definem compositores como Kodály e Bartók, pelo que Mário Vieira de Carvalho afirma:⁵⁴

“Não era essa identidade nacional dada, banalizada em clichés de consumo corrente, parte integrante do sistema de falsas evidências a que se chama com propriedade ideologia (...) Pretendiam opor-lhe uma identidade nacional ainda por descobrir, resultado da pesquisa de fontes tradicionais, reconstruída na convivência directa com os testemunhos de uma cultura popular onde fosse possível reconhecer a integridade de tradições arcaicas, isto é, onde as

⁵¹ Ob. Cit. Lopes-Graça, F. *Introdução à Música Moderna*, p. 85.

⁵² Carvalho, M.V. (2006). *Pensar a Música, Mudar o Mundo: Fernando Lopes-Graça*, p. 37.

⁵³ Sem referência no texto.

⁵⁴ Carvalho, M.V. (2006). *Pensar a Música, Mudar o Mundo: Fernando Lopes-Graça*, p. 83.

manifestações musicais aparecessem ainda indissolivelmente ligadas à terra, à vida comunitária, à existência individual e colectiva nos seus momentos rituais”.

Nas polémicas (públicas) que sustentou com Jorge Peixinho, este acusa-o de passar ao lado das correntes modernistas dominantes, representadas primeiramente pelos compositores da 2ª escola de Viena, (Schoenberg, Alban Berg, Webern, etc) e, em seguida, (década de 60 e seguintes) pelos compositores orientadores dos Cursos de Verão de Darmstadt, com os quais Peixinho se identificava, cujos representantes mais significativos eram Stockhausen e Boulez.

Podemos, então, afirmar que FLG se insere numa corrente “nacionalista”, como atestam grande parte das suas composições, mormente nas obras para canto e piano (*Canções Populares Portuguesas*), que harmonizou de várias formas (p. ex: guitarra e voz, violoncelo e piano) e nas muitas que realizou para coro misto, especialmente as 24 séries de *Canções Regionais Portuguesas*.

No entanto, T. Cascudo, no seu artigo⁵⁵ diz:

“De facto, o próprio Lopes Graça foi, à sua maneira, permeável às novidades técnicas surgidas na década de 50, derivadas da «redescoberta» da música de Anton Webern”, acabando por tomar uma atitude mais tolerante em relação aos novos compositores vanguardistas, que também acabou por se refletir nas suas composições, de meados da década de 50 e durante a década de 60. Na página 60 do mesmo artigo, T. Cascudo finaliza o pensamento:

“a mudança reflectiu-se também na sua obra musical, ao pôr num segundo plano, nas suas obras mais ambiciosas, o recurso literal à música tradicional portuguesa que tinha predominado numa parte substancial da sua obra musical desde finais da década de 30.”

Após a morte de Estaline (1953), o realismo socialista foi perdendo relevância na União Soviética (e em todo o mundo onde o seu “braço ideológico” chegara) e praticamente desapareceu, após a queda do muro de Berlim. A forma deixou progressivamente de ser o “método” para transmitir um certo conteúdo (ideológico ou não). As artes plásticas e a música deixaram de ser “escravas” de uma mensagem e passaram a valer pela atualidade e prazer produzido pela sua expressão.⁵⁶

⁵⁵ Cascudo, T. (2010). In *Fernando Lopes Graça*, p. 59.

⁵⁶ Outras formas de “estalinismo” artístico surgiram entretanto (ver António Pinho Vargas, nota 119).

Em 1961, no âmbito da música instrumental, FLG escreve *Quatro Improvisos* para piano, *Sonata nº 4* para piano, *Quatro Invenções* para violoncelo solo e *Quatro Bosquejos* para orquestra de arcos (1961-65), demonstrando uma renovação de recursos técnicos e expressivos, nomeadamente a partir do trabalho sobre células intervalares.

Em 1973, FLG escreve *Três Embalos* para piano e *Três Inflorescências*, demonstrando um retorno a uma linha vinculada à música tradicional portuguesa. No que respeita às *Três Inflorescências*, que vêm de *velhos apontamentos*, como o compositor nos informa, não sabemos em que data foram efetivamente escritas. O conhecimento público desta obra ocorreu em 1973, mas a sua génese foi anterior. O carácter mais popular desta peça faz supor que a sua origem se encontre nos anos 50.

Eugénio de Andrade afirma num seu poema,

*“A música é assim: pergunta
Insiste na demorada interrogação (...)
Não sabemos e nunca
Nunca o saberemos.
Como se nada dissesse (...)
Assim; fluindo, ordenando até ser
Fulguração – por fim
O branco silêncio do deserto”*⁵⁷

Ou ainda, segundo Eduardo Lourenço,

*“A música goza da impenetrabilidade, da opacidade radical dos objectos naturais. A arquitectura é o humano, o inteligível da música, mas essa inteligibilidade é a rede luminosa, clara, de feixes obscuros, os próprios sons.”*⁵⁸

E assim, entrámos na geração seguinte, inseridos na “rede luminosa, clara, de feixes obscuros”, onde se podem encontrar autores como APV e CM.

⁵⁷ Citado por Eduardo Lourenço em *Tempo da Música Música do Tempo*. (2010), p. 177.

⁵⁸ Lourenço, E. (In *A música, 1955*). *Tempo da Música Música do Tempo*. (2010), p. 114.



Fig. 2 – Carlos Marecos

2.2. Carlos Marecos (1963)

É um compositor da nova geração que tem dado provas de mérito, pelas obras que compôs,⁵⁹ algumas já premiadas.⁶⁰

Alguma música para bailado e também para teatro⁶¹ fazem parte do seu catálogo de obras. Na entrevista conduzida por Sérgio Azevedo, à pergunta:⁶² *“Existe algum acontecimento que tenha mudado a tua música?”* CM responde: *“eu acho que a música contemporânea está um bocado divorciada das outras áreas, e essa é talvez uma luta. E talvez tenha contribuído para mudar alguma coisa na minha música o colaborar com outras áreas (...) sobretudo o teatro e a dança.”*

Na mesma entrevista, CM responde à pergunta da sua disponibilidade para compor para crianças, da seguinte maneira:

“Eu acho que há uma unidade nas coisas que faço. Existem técnicas comuns de que gosto mais, faça eu harmonizações ou faça música de concerto. Existem sempre técnicas, gostos e determinado tipo de gestos que são comuns. É isso que eu acho que é o fio condutor, porque eu acho que sou aberto na música a usar todo o tipo de técnicas, desde modais, tonais, até às atonais e seriais. Tudo pode servir em determinada situação (...) se fazemos só música tonal, e depois só modal, e depois só atonal, às tantas isso torna-se estanque (...)

⁵⁹ *Alma B* (1995), *Águas neves* (1996), *Five for two* (1997), *Ubi est Deus* (1994), *7 Canções populares portuguesas* (1995), *Sobreiros* (1994), *Peregrinação* (1997-98), *Ópera O Fim* (2004), *Caminho ao Céu* (2003), *Ópera La Serva Padrona* (2002), etc.

⁶⁰ Além dos já anteriormente referidos, conta-se também a menção honrosa, em 1995, no Concurso de Composição Óscar da Silva, com a peça *Alma b* (1995)

⁶¹ *Sobreiros* (1994), *Alma I* (1995), *Escritório* (1997), *Peregrinação* (1998).

⁶² Azevedo, S. (1998). *A Invenção dos Sons*, p. 417.

*não devemos ter uma atitude exclusivista (...) não me importo de fazer misturas de vez em quando.”*⁶³

Ou ainda,⁶⁴

“De facto, e em princípio, deixo a música ir andando, é uma verdade. Não me preocupo em inserir-me em correntes e nesse tipo de coisas (...), embora até seja bastante rígido dentro de cada peça com a lógica que estou a utilizar na altura.”

Contudo, passados catorze anos, o seu pensamento evoluiu, e atualmente, o compositor preocupa-se em ter uma linguagem própria, muito embora não procure inserir-se em correntes. No entanto, para essa linguagem podem concorrer vários procedimentos de outras estéticas.⁶⁵

Em entrevista a Teresa Cascardo,⁶⁶ CM diz também que tem vindo a trabalhar com a música tradicional nas mais diversas formas, como *As Sete Canções Populares Portuguesas*, que foram baseadas nas recolhas de Lopes-Graça e de Michel Giacometti, mas acrescenta a esse respeito: *“É evidente que nessa relação com a música tradicional, à partida está o cunho pessoal do compositor.”*

APV diz sobre o mesmo assunto: *“A transcrição, só por si, inclui inevitavelmente uma visão histórica. Não haverá alternativa, mas é importante ter consciência disso: quando se transcreve, escreve-se!”*⁶⁷

Também Béla Bartók, citado por FLG,⁶⁸ esclarece:

“Muita gente julga coisa relativamente fácil escrever uma composição sobre melodias folclóricas – no fundo, um feito de somenos, comparado com uma composição sobre temas «originais». Esta maneira de pensar é absolutamente errada. Tratar melodias folclóricas é uma das mais difíceis tarefas que existem: tão difícil, senão mais, do que escrever uma grande composição original (...) Uma composição sobre uma melodia folclórica deve ser

⁶³ *Ob. Cit.* p. 419.

⁶⁴ *Ob. Cit.* p. 416.

⁶⁵ Pensamento expresso em conversa pessoal a 31.05.2012. (Ver também Anexo II)

⁶⁶ Entrevista realizada em 2005.

http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa_id=213&lang=PT (abril 2012).

⁶⁷ Vargas, A. P. (2002). *Sobre Música*, p. 24.

⁶⁸ Lopes-Graça, F. (1973). *A Música Portuguesa e os seus Problemas*, p. 85.

feita em «hora propícia» ou – como geralmente se diz – deve ser, tanto como qualquer outra composição, uma obra de inspiração.”

Ou ainda, nas palavras de FLG:⁶⁹

“Obra de arte, pois, condicionada embora pela própria natureza do material utilizado ou pelo objectivo que se propõe atingir mas nem por isso devendo abdicar dos recursos técnicos e da imaginação artística própria do compositor que a ela se entrega – tal se nos deve apresentar um arranjo ou uma harmonização de uma canção folclórica.”

Na entrevista anteriormente citada, CM⁷⁰ afirma:

“Nem tudo tem de ser novo e original. A música é para viver, não pode ser vista apenas como experiências novas. É evidente que deve estar enquadrada no nosso tempo, mas não tem de ser forçosamente um tubo de ensaio (...) No século XX tudo tinha de ser experimental e novo, senão não era válido. Não quer dizer que o trabalho experimental não continue a fazer sentido, mas não tem de ser sempre assim.”

(Também APV tem um «desabafo» semelhante acerca da rigidez de critérios orientadores da estética oriunda de Darmstadt).⁷¹ CM continua o pensamento: *“Foi também isso mais um dos fatores de clivagem entre o público e o compositor, porque às tantas deixa de haver paciência para ouvir tanta experiência.”*

Já John Cage (1912-1992) dizia,⁷² num artigo escrito em 1958 sobre Eric Satie (falecido 30 anos antes), em tom jocoso:⁷³

“Quem se interessa por Satie hoje em dia? Pierre Boulez de certeza que não: ele tem os seus doze tons, manda na Música, enquanto Satie era apenas o Maître d’Arcueil, onde era o mentor do Grupo dos Seis”⁷⁴ (...) Nem Stockausen: imagino que ele ainda nem tempo teve de pensar em Satie.”

⁶⁹ *Ob. Cit.* p. 88.

⁷⁰ Entrevista realizada em 2005.

http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa_id=213&lang=PT (abril 2012).

⁷¹ Ver nota 120

⁷² Cage, J. *Eric Satie*. (1970). Paris. Les Lettres Nouvelles, Mai-Juin. p. 13. (Tradução minha).

⁷³ Em francês no texto. (Tradução minha).

⁷⁴ Grupo dos Seis: escola formada por Satie que, por dificuldades económicas, se refugiara em Arcueil, pequena localidade situada a sul de Paris, em Val-de-Marne. O grupo foi formado por Jean Cocteau e Satie, e dele faziam parte Honneger, Milhaud e Poulenc, entre outros).

Glenn Gould (1932-1982) disse, em 1964, no artigo “Arnold Schoenberg, A Perspective”, acerca do efeito do novo mundo sonoro introduzido por aquele compositor:

“Penso que não pode haver dúvida que o principal efeito foi separar compositor e público. É desagradável admitir isto, mas é verdade na mesma. Há muita gente que acredita que Schoenberg foi responsável por destruir irreparavelmente a união entre público e compositor, por separar o seu comum laço de referência e criar entre eles um profundo antagonismo. Reclamam que a linguagem não se tornou válida porque não tem um sistema de referência emocional que seja hoje aceite pelas pessoas.”⁷⁵

De facto a polémica é antiga, fez correr muita tinta e provocou cisões. No entanto, novos caminhos se abriram originando outras formas criativas.

Esta separação público/compositor não acontece, por exemplo, quando a música interage com outras formas de expressão, nomeadamente o cinema. Filmes como *Mulholland Drive*, de David Lynch (1946), com música original de Badalamenti (1937),⁷⁶ ou o recentíssimo filme português (estreado em 2012), *A Vingança de uma Mulher*, de Rita Azevedo Gomes (1952), onde “imperam” a música de Webern, provam como a música atonal, quando articulada (e bem integrada) com um outro meio (ópera, cinema, televisão), é, não só suportada, como inteiramente aceite, e transmite, combinada com a imagem, um significado preciso. APV diz a este respeito:

“Mesmo a música electrónica mais obtusa – no sentido de se afastar de qualquer ponto de referência relativo à natureza como produtora de um centro tonal natural – pode funcionar e funciona com grande eficácia em filmes de ficção científica ou «thrillers». Todas as reservas que se colocam tradicionalmente ao funcionamento comunicativo da música contemporânea desaparecem desde que haja um suporte significativo de outro tipo.”⁷⁷

CM defende:

⁷⁵ Gould, Glenn (1984) *The Glenn Gould Reader*. Tim Page, Faber and Faber. p 120. Ob. Cit. em Vargas, A. P. (2002). *Sobre Música*, p. 34.

⁷⁶ O compositor americano Angelo Badalamenti (1937), formado na Manhattan School of Music compôs música para quase trinta filmes, alguns dos quais para David Lynch (1946) (*Blue Velvet*, *Twin Peaks*, *Lost Highway*, etc.). *Mulholland Drive* é um dos mais perfeitos exemplos da intertextualidade entre o cinema e a música. A música, atonal, parece “ausente”, pelo seu total entrosamento com a imagem, daí o seu papel importante na emoção transmitida.

⁷⁷ Vargas, A. P. (2002). *Sobre Música*, p. 35.

*“Não há nada mais contemporâneo do que trabalhar com outras coisas. Eu diria mesmo que a história do audiovisual, da evolução da Internet, não é mais do que trabalho com coisas pré-existentes.”*⁷⁸

i. e., da intertextualidade resultarão criações inovadoras. Não são as experiências por si só que contam, mas todo o material empregue, original ou não, serve para uma nova criação, válida a partir daí como «nova», dependendo da aplicação dada. CM diz também: *“Não acho que a música contemporânea tenha de estar presa a uma estética que só permita fazer obras dramáticas,”*⁷⁹ querendo com isto dizer que, por norma, as criações contemporâneas raramente veiculam emoções de alegria. Paul Griffiths⁸⁰ (citado por José Eduardo Rocha), veicula a seguinte opinião:

“Houve um ressurgimento do humor musical nos anos 80, em contraste com os anos 50 e 60 (...) uma música empenhada em transformações constantes, como a modernista, não pôde incluir o humor (...) Já o pós-modernismo, tão ocupado com ironias, seria quase uma brincadeira em si mesmo, e isso explica o incremento do humor musical nas últimas décadas.”

Ou Alexandre Delgado⁸¹, onde, nas notas da partitura da sua obra *Panic Flirt* para flauta solo (1992), conclui: *“O resultado tende a ser mais humorístico do que angustiado. A música contemporânea não tem de ser sinistra nem neurótica (ou tem?).”*

Sobre as suas escolhas, falando da peça *8 Miniaturas* para violoncelo e piano, CM explica:

*“Tem um bocadinho do gesto de todos, mas assim como os outros estão ligados por qualquer coisa que os une: um pedaço sacado daqui, outro dali, outro de acolá, tive de encontrar algo que os unisse, mais simples ainda porque é pequeno. Tive de mudar as notas e ir buscar o tipo mosaico, à Stravinsky. Está colado de alguma forma. E é esta colagem de pequeninos postais num postal grande.”*⁸²

⁷⁸ Entrevista realizada em 2005.

http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa_id=213&lang=PT (abril 2012).

⁷⁹ *Idem*

⁸⁰ Griffiths, P. (1992). *Modern Music and After*. Oxford University Press. *Ob. Cit.* Branco, J. de F. (2005) *História da Música Portuguesa*. Rocha, J.E. Anexo à 4ª ed. p. 370.

⁸¹ *Ob. Cit.* p. 371. (Delgado, em texto anexo à sua partitura, faz considerações acerca das partituras de um compositor contemporâneo que preconiza *“o pânico como meio ideal de dar cor à música. Na prática, essas partituras não se conseguem executar, produzindo medo e angústia.”* A sua obra surgiu como reação a esta ideia).

⁸² Entrevista constante do trabalho de *Projeto Instrumental* de Ana Paula Góis. (1998-99). ESML. p. 11.

Refere-se à 5ª das 8 *Miniaturas*, ponto de ouro da peça, que contém um pouco de todas as outras. Esta obra originou a ideia de outras, que perfazem um ciclo - as 5 *Miniaturas* para violoncelo solo e as 3 *Miniaturas* para piano solo - respetivamente de 2000 e 2009.

Na música de CM o ritmo ocupa um lugar destacado e ganha uma relevância considerável. As considerações tecidas, em artigo a publicar oportunamente,⁸³ merecem atenção pela “luz” que projetam sobre a sua música. O compositor salienta: *“O ritmo de valores acrescentados pode ser visto como um ritmo de base qualitativa onde os valores acrescentados, de natureza quantitativa, desfazem e retiram aos compassos qualquer papel funcional; no fundo, pode ser visto também como um ritmo modal.”*⁸⁴

Neste artigo, o compositor, além de expor várias teorias acerca do ritmo e das suas idiosincrasias, comenta e explica a sua aplicação na própria música. Quando escreve: *“Se tiver que definir o tipo de ritmo que caracteriza a minha música diria que é modal, onde a pulsação regular é procurada e sentida num contexto de métrica irregular e por oposição e contraste a determinadas secções onde não se sente qualquer pulsação”*,⁸⁵ já nos está a indicar como analisar a sua música, no que respeita ao ritmo e à sua importância no contexto do todo. Acrescenta ainda:

*“Por se situar no domínio do tempo, o ritmo, nas suas mais diversas faces e escalas, é assim fundamental para a caracterização da minha música (...) Sinto que o ímpeto e o vigor que as várias manifestações no domínio do ritmo trazem para o resultado musical global, bem como as suas qualidades e funções podem dar uma contribuição decisiva para o enriquecimento da música do presente.”*⁸⁶

Jérôme Baillet⁸⁷ faz uma análise da obra *Tempus ex machina*, de Gérard Grisey, escrevendo: *“Deux temporalités principales existaient jusqu’à présent: le temps normal, temps du langage, temps du son, opposé au temps dilaté, temps «cosmique», temps du sonagramme et de sa simulation.”* Estas flutuações/oposições do tempo podem ser observadas na obra 5

⁸³ Marecos, C. *...sobre o ritmo, tempo, durações...* (2011) Congresso – *Ritmo na música contemporânea*. Universidade de Évora.

⁸⁴ *Idem*.

⁸⁵ *Ob. Cit.* p. 8.

⁸⁶ *Ob. Cit.* p. 15.

⁸⁷ Baillet, J. (2000). *Gérard Grisey, Fondements d’une écriture*, p. 24. (Em francês no texto)

*Miniaturas para violoncelo solo*⁸⁸, recorrente em toda a sua obra, em especial a sobreposição do tempo dilatado em relação ao tempo normal.

Também na tese de doutoramento⁸⁹ expressa ideias sobre a sua música, nos seguintes termos:

“Não me baseando em técnicas neo-tonais, sempre procurei dar importância ao conceito de «consonância» ou de «harmonicidade», pela estabilidade acústica que proporciona, principalmente em momentos formais específicos ou por contraste com determinados intervalos, genericamente denominados de «consonantes», como a quinta perfeita e a própria oitava, em estruturas que não se assumiam como tonais. Este procedimento pode ser visto como uma aproximação imediata a princípios espectrais, que reabilitam a consonância sem regressar ao tonalismo.”

Ou ainda:

*“Um som isolado não tem, só por si, um grande significado, mas um som face a outro adquire imediatamente um significado específico, uma referência dada por uma distância, uma diferença entre elementos, que pode ser medida a partir de uma unidade, mas que pode ser também encarada como um espaço entre frequências, onde os acontecimentos musicais se manifestam.”*⁹⁰

*“Tudo o que diz respeito ao fenómeno sonoro, desde um som de timbre harmónico, inarmónico, e até um ruído, pode ser considerado como um som musical.”*⁹¹

A modernidade incluiu grande diversidade de influências estéticas, produto da mudança operada pela Revolução Industrial. É um ciclo que começa a fechar-se com o fim da primeira metade do século XX, após duas guerras, desacreditadas as utopias de transformação social, encerrando-se definitivamente com a queda do muro de Berlim. *“O dispositivo modernista que se incarnou de modo exemplar nas vanguardas encontra-se hoje exausto.”*⁹²

⁸⁸ Ver subcapítulo 3.2.

⁸⁹ Tese de Doutoramento (2011). *Interação entre as Estruturas Intervalares e Estruturas Espectrais na Música Instrumental/Vocal*. Universidade de Aveiro, p. 23.

⁹⁰ *Ob. Cit.* p. 57.

⁹¹ *Idem.*

⁹² Lipovetsky, G. (1988). *A Era do Vazio, Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*, p. 78.

O francês Jean-François Lyotard foi um dos primeiros filósofos a pensar a pós-modernidade, no final dos anos 70 do século passado: “*O saber muda de estatuto ao mesmo tempo que as sociedades entram na chamada idade pós-industrial e as culturas na chamada idade pós-moderna. Esta mudança dá-se no fim dos anos 50 o que, para a Europa, marca o fim da sua reconstrução.*”⁹³

Muitas escolas e estilos caracterizaram as artes nesse período, desde as artes plásticas (impressionismo, fauvismo, cubismo, futurismo, construtivismo) à música. A intertextualidade entre as artes, a colagem entre o que já foi dito e o que ainda não o foi, a eliminação da fronteira entre cultura de elite e cultura “para o povo”, a introdução de materiais menos nobres na expressão do artista (o ferro, o lixo, a lama na pintura de Anselm Kiefer (1945); o silêncio como parte da expressão no cinema (trilogia da incomunicabilidade, de Michelangelo Antonioni (1912-2007): *A Noite, O Eclipse, O Deserto Vermelho*), ou na música (John Cage e a peça 4’33” na qual, durante esse tempo, os músicos nada fazem, obrigando o público a ouvir simplesmente todos os ruídos circundantes); o estruturalismo de Alain Resnais (1922): *O Último Ano em Marienbad*, (prolongamento no cinema da estética literária do *Nouveau Roman*); a Teoria da Relatividade de Einstein, representam cortes radicais que provocam avanços significativos, que, não sendo forçosamente reconhecidos nem “acarinados” no momento (e cujo impacto só será percebido posteriormente), fazem parte da incessante procura dos artistas, em busca de novos caminhos de expressão. A arte, com todas as assumidas ruturas, descontinuidades, procuras no escuro, poderá ainda “*Ser vista como espaço de redenção da miséria do quotidiano, e essa felicidade, mesmo fugaz, deve ser perseguida no trabalho artístico e cultural.*”⁹⁴

A regra estética é a falta de regra, tudo é permitido no discurso. Na música, Cage talvez não tenha tido o reconhecimento que merecia, talvez nem o tivesse procurado, mas a sua importância vai muito para além da dificuldade em fazer-se entender nas salas de concertos. Nunca antes dele se tocou o silêncio como ele o fez. Mostrou claramente que o silêncio faz parte da expressão musical e, de alguma forma, ensinou os compositores vindouros a saberem respirar... sem som. Outros compositores, antes de Cage, utilizaram

⁹³ Lyotard, J. F. (1979). *La Condition Postmoderne*, p. 11. (Tradução minha).

⁹⁴ Vargas, A. P. (2002). *Sobre Música*, p. 126.

os sons do quotidiano. O Manifesto dos Músicos Futuristas (1912), escrito por Balilla Pratella (1880-1955), três anos depois do Manifesto do Futurismo, de Filippo Marinetti (1876-1944)⁹⁵, teve seguidores como Luigi Russolo (1885-1947) ou Hugo Piatti (1888-1953), e pugnava que a música devia expressar as modernidades do tempo (aviões, comboios, automóveis, navios), e que os músicos deveriam abandonar os conservatórios.⁹⁶

Na União Soviética,

“a «pièce de résistance» da época foi a Sinfonia para Apitos Fabris, de Arseny Avraamov (1886-1944), que teve um êxito memorável no porto de Baku, em 1922. A “Internacional” e a “Marselhesa” foram interpretadas por uma orquestra de sirenes de fábrica, por artilharia, buzinas de autocarro e automóvel, por locomotivas de manobras e por sirenes de nevoeiro da frota do Mar Cáspio.”⁹⁷

Steve Reich (1936), um pós-modernista, utilizou os sons do quotidiano, mas mimados pelos instrumentistas, (p. ex. o comboio, no caso de *Different Trains*). Os materiais diversificam-se, Philip Glass utilizou o rock como matéria-prima.⁹⁸ Já antes dele Bernstein usara a *soul*, o *rythm’n blues*, o *jazz*. O filósofo Lipovetsky refere normalmente esta época como a época da hipermodernidade, já que considera que não se assistiu, de facto, a um corte epistemológico com a modernidade, como o prefixo *pós* pode dar a entender. Segundo ele, a época atual utiliza uma mescla das modernidades dos séculos XIX e XX, que se entrecruzam e interagem, sem qualquer critério pré-estabelecido, acompanhada de “defeitos” maiores como o mercantilismo, o consumismo e o individualismo, ampliados ao extremo.

“Já não há mestres do pensamento, já não há grandes correntes filosóficas de valor iniciático.”⁹⁹

Os artistas, os compositores, estão abandonados a si próprios:

⁹⁵ Ver nota 24.

⁹⁶ O Construtivismo soviético, na área da música, baseou-se no Futurismo italiano, ainda antes da revolução de 1917. Com a revolução e o “liberalismo” cultural de Anatóli Lunatcharsky (1875-1933), primeiro comissário da cultura, continuou a haver, até à chegada de Ivanov, espaço para os desenvolvimentos formalistas na arte, agora adaptadas à realidade soviética.

⁹⁷ Ross, A. (2009). *O Resto É Ruído, A Escuta do Século XX*, p. 227.

⁹⁸ *Songs from Liquid Days* é uma coleção de temas, compostos por Philip Glass, com letras de Paul Simon, Suzanne Vega, David Byrne e Laurie Anderson. Neste CD, a cantora de rock Linda Rondstadt, canta em ‘*Forgetting*’ ao lado do Kronos Quartet.

⁹⁹ Lipovetsky, G. (1988). *O Mundo Ocidentalizado*, p. 77.

“O vanguardismo foi na realidade uma espécie de trabalho, longo, obstinado, altamente responsável, orientado para a procura das pressuposições implicadas na modernidade.” Contudo, *“a ideia dominante é a de que hoje se acabou com o grande movimento das vanguardas. Combinou-se, digamos, sorrir ou rir das vanguardas, que são consideradas expressões de uma modernidade ultrapassada.”*¹⁰⁰

Muitas vezes, utilizando o conhecimento e o saber das escolas da modernidade, não numa perspetiva de importação direta ou *“flash back”*, mas alterando, deformando, analisando, interrogando, cruzando tendências e escolas e fundindo-as com a leitura do presente e as suas descontinuidades, nascem obras inovadoras, independentemente do material utilizado.

Talvez Ligeti tivesse razão,

*“Talvez a composição da música clássica esteja a ser mantida para além da data de expiração do prazo devido à teimosa determinação daqueles que a executam, (...) apoiam e (...) dos que a escrevem (...) muitas vezes, a confusão é um prelúdio da consolidação, podemos estar até no limiar de uma nova era dourada. Por agora, a arte é como a “catedral submersa” que Debussy descreve nos seus “Préludes” para piano – uma cidade que canta debaixo das ondas.”*¹⁰¹



Fig. 3 – António Pinho Vargas

¹⁰⁰ Lyotard, J.F. (1993). *O pós-moderno explicado às crianças*, p. 97.

¹⁰¹ Ross, A. (2009). *O Resto É Ruído, A Escuta do Século XX*, p. 514.

2.3. António Pinho Vargas (1951)

APV é, no atual panorama musical português, um compositor de referência, com obras que abrangem diversos géneros, desde óperas¹⁰² a música para instrumentos a solo, para orquestra ou para pequenos agrupamentos, numa variada paleta de géneros. A partir dos anos 70, foi como músico de jazz (pianista e compositor) que se afirmou, tendo também integrado alguns grupos de *rock* e *pop*. Com uma carreira de sucesso, da qual fazem parte vários discos, entre os quais *Outros Lugares, Cores e Aromas, Folhas Novas Mudam de Cor, Selos e Borboletas, A Luz e a Escuridão*, APV estuda matérias tão diversas como História, obtendo uma licenciatura na Universidade do Porto, Piano, terminando o Curso Superior no Conservatório do Porto e Composição. Em Portugal, frequentou aulas de composição de Álvaro Salazar e Jorge Peixinho, indo em seguida para a Holanda, onde obteve, em 1990, o Mestrado em Composição do Conservatório de Roterdão, na classe de Klaas de Vries. Pelo meio ficaram também a frequência de alguns seminários, nomeadamente de Emmanuel Nunes (1941).

Atualmente o seu afastamento do jazz é notório, fazendo contudo espetáculos e gravando CD's, na versão piano solo, quer re-arranjando temas seus, provenientes da sua atividade anterior como *jazzman*¹⁰³, quer enveredando pela música improvisada,¹⁰⁴ muito ao estilo de Keith Jarrett (1945), de quem é admirador confesso. Assim, dedica-se de modo prioritário à música erudita, com a criação de obras, conferências, investigação no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e aulas na ESML. Reflexões e comentários de índole musical, filosófica, estética, etc, estão compilados numa série de ensaios, textos e entrevistas, editados em 2002, com o título "*Sobre Música*", no livro "*Cinco Conferências sobre a História da Música do Século XX*", em 2008, e na recente tese de doutoramento, "*Música e Poder*", igualmente editada, em 2011.

Acerca da pergunta de Sérgio Azevedo¹⁰⁵, (em entrevista de 1998): *Como vêes a tua música?*

¹⁰² Escreveu 4 Óperas: *Édipo - Tragédia de Saber* (1996), *Os Dias Levantados* (1998), *A Little Madness in the Spring* (2006), *Outro Fim* (2008).

¹⁰³ Vargas, A. P. (2009). *Solo I. Solo II*. EMI. (2 CD's)

¹⁰⁴ Vargas, A. P. (2011). *Improvisações*. Althum.com. (CD)

¹⁰⁵ Vargas, A. P. (2002). *Sobre Música: ensaios, textos e entrevistas*, p. 288.

APV responde,

“Hoje em dia fala-se muito em pós-modernismo e eu acho que há dois conceitos diferentes (...) Eu acho que em termos estéticos, e mesmo em termos mais globais, o Modernismo acabou (...) Portanto, o Pós-Modernismo é qualquer coisa que vem depois (...) Para fazer música, não é absolutamente necessário que os únicos objectos utilizáveis sejam acordes perfeitos, maiores ou menores, como é de certo modo a música do Philip Glass. Ou que a pulsação seja regular do princípio ao fim de uma peça. Quer dizer, não é forçoso que isso aconteça, mas também pode acontecer! Ao contrário do que os outros¹⁰⁶ diziam quando proclamavam que nunca poderia haver pulsação regular e de que maneira nenhuma poderia haver um centro tonal.”

Numa entrevista,¹⁰⁷ a propósito da saída do disco *Monodia*¹⁰⁸, o jornalista Augusto M. Seabra pergunta a APV: “Aceitará então que a sua prática é genericamente pós-moderna mas não se confunde com qualquer estética de um chamado pós-modernismo?” O compositor responde:

“Concordo absolutamente. Acho que a estética do pós-modernismo tem uma componente reactiva fundamental, uma reacção eventualmente excessiva aos excessos de um certo radicalismo vanguardista dos anos 70. Julgo que, em termos de vocabulário musical, algum do pós-modernismo vai buscar as células mais elementares da música tonal. Nessa perspectiva, o restauracionismo corresponde a um empobrecimento. Acho que o que interessa é saber, tanto em termos filosóficos como políticos, se é pertinente uma ideia da modernidade.”

Na mesma entrevista¹⁰⁹, ao comentário do entrevistador: “As três referências fundamentais em termos da música europeia parecem ser Ligeti, Kurtág e o Nono na última fase”, o compositor responde:

“Sim, absolutamente. No caso do Nono, desde o princípio que a música dele era muito diferente da do Stockhausen ou do Boulez (...) quando o Nono a partir do quarteto de cordas «Fragmente» quase que reduz o seu material musical a linhas melódicas, simples, aparentemente simples, o

¹⁰⁶ Refere-se aos compositores/seguidores da corrente estética pós-modernista, cuja origem vem dos Cursos de Verão de Darmstadt

¹⁰⁷ Vargas, A. P. (2002). *Sobre Música: ensaios, textos e entrevistas*, p. 241.

¹⁰⁸ *Monodia, para Quarteto de Cordas: peça estreada nas Jornadas de Arte Contemporânea/93 pelo grupo alemão “MusikFabrik”*

¹⁰⁹ *Ob. Cit.* p. 244.

Nono permite-me, a mim, dotado, digamos, do tal sentido da melodia, perceber que há outras maneiras de chegar à criação musical, mais próximas da minha natureza, que eu estava evidentemente a não utilizar por me ter metido a mim próprio num contexto forçado, no sentido de incompleto; uma visão incompleta da história da música.”

Ou ainda,¹¹⁰

“Julgo que hoje (1995) tenho uma visão diferente sobre o acto criativo, a partir sobretudo do meu contacto com a última música de Ligeti e com a obra e também as ideias de Wolfgang Rihm (...) num dado momento, percebi que algumas das qualidades de capacidade melódica estavam a ser submersas por uma determinada ideia da história da música que sobrevalorizava a estrutura, a estrutura pré-construída (...) num dado momento percebi: «Ok, essa é uma visão das coisas, mas não é uma visão total». Havia outras maneiras de pensar as coisas.”

APV faz uma apreciação do seu percurso como compositor, sobretudo em termos de uma identidade própria, a partir da criação de três obras, incluídas no disco já citado: *Três Quadros para Almada*, uma peça para o *Sexteto de Cordas L’Artois* e *Monodia*, para *Quarteto de Cordas*. Cito as suas palavras:¹¹¹

“Cada uma destas três peças dá um passo naquilo que eu poderia chamar a reconquista de alguns elementos de linguagem musical que durante vários anos eu não utilizava por razões sobretudo de ordem ideológica no sentido lato do termo, de uma espécie de ideologia em relação à história da música; alguns elementos do vocabulário musical do passado foram considerados proibidos. Posso citá-los de uma maneira relativamente simples: por exemplo, um acorde perfeito era considerado um contrassenso histórico. Um ritmo regular com uma pulsação regular era igualmente proscrito. Em termos musicais, eu fui educado, em Portugal, em torno de uma determinada concepção da história da música que tinha como ponto-chave, digamos, a ideia de considerar que a tonalidade tinha encerrado o seu percurso e começado a dissolver-se depois do “Tristão e Isolda”. E, portanto, a partir de Schoenberg, Berg, Webern e depois Boulez e Stockhausen tinha-se chegado a um novo estádio da linguagem musical e era esse o único que verdadeiramente tinha razão de ser. Nunca consegui aceitar completamente esta história que me era transmitida.”

¹¹⁰ Ob. Cit. p. 242.

¹¹¹ Ob. Cit. p. 235.

Na página seguinte,¹¹² acrescenta:

“O que eu estou a fazer agora, assim como o meu projecto para o futuro, é prosseguir essa reconquista (...) Estou num processo de reconquista de liberdade criativa (...) A actividade criativa é difícil, dolorosa, o criador está permanentemente, por um lado, a expor-se e por outro a interrogar-se. Eu próprio já escrevi algumas peças que preferia não ter escrito mas que cumpriram uma função. Desse ponto de vista uma peça falhada pode ser mais instrutiva que uma peça razoavelmente realizada. A falhada traz consigo algumas consequências de aprendizagem, pode ser mais rica em consequências. Isto é válido para todas as artes.”

Há anos refletindo sobre a problemática, APV diz:¹¹³ *“Não há técnica sem estética. Uma peça pode ser irrelevante por estar demasiado bem escrita!”*

Ou ainda,¹¹⁴ *“Pode não saber-se ainda que notas é que se vai usar, mas é importante ter uma ideia estética (...) Demorei imenso tempo a descobrir isso.”*

Na entrevista de Sérgio Azevedo¹¹⁵, APV afirma:

“Acho que não há nenhum método que garanta a qualidade da peça. Esta é uma das minhas ideias absolutamente firmes. Porque se houvesse, era fácil! Toda a gente ia estudar com esse gajo e todas as peças iam ser boas daqui para a frente. Isso é uma utopia. A música é uma coisa viva, está em permanente «invenção-reinvenção». A minha principal crítica ao método de ensino dos pós-serialistas (...) é aquela convicção da onisciência, ligada à predominância dos estruturalismos dos anos 60. O estruturalismo foi a última ciência que teve a pretensão de ser absoluta, de permitir analisar tudo.”

No novo anexo à quarta edição da *História da Música Portuguesa*,¹¹⁶ José Eduardo Rocha, depois de algumas considerações acerca da escola de Darmstadt¹¹⁷ e da sua influência nas gerações de compositores do pós-guerra, escreve¹¹⁸:

¹¹² *Ob. Cit.* p. 236.

¹¹³ *Ob. Cit.* p. 346.

¹¹⁴ Entrevista realizada por Teresa Cascudo em 2003 a António Pinho Vargas, Editora Centro de Informação da Música Portuguesa, refª CIMP_entr_VID_APV (maio 2012)

¹¹⁵ Azevedo, S. (1998). *A Invenção dos Sons*, p. 279.

¹¹⁶ Branco, J. de F. (2005). *História da Música Portuguesa*.

¹¹⁷ Cursos de Verão, que originaram uma corrente estética.

¹¹⁸ Branco, J. de F. (2005). *História da Música Portuguesa*. Rocha, J.E. Anexo à 4ª ed. pp. 351 e 352.

“Desde há três décadas que, gradualmente, compositores de todo o mundo têm vindo a protagonizar uma reacção a essa espécie de “estalinismo (...) reacção cujo mais conhecido representante em Portugal é António Pinho Vargas, simbolizando, nesta análise, a reacção pós-moderna a esses cânones e dogmas compositivos que marcaram o progresso musical nos anos 50, 60 e 70.”

A posição de APV em relação a esta problemática é clara, quando responde em entrevista a Maria Leonor Nunes e Teresa Manzoni¹¹⁹ acerca da criação musical contemporânea:

“Essa ideia com força de lei que anula todas as outras maneiras de abordar a obra de arte e a criação musical está em extinção. Assistimos ao estertor da disciplina que tentou explicar tudo: o estruturalismo. Acho, aliás, que esse período estruturalista, nas diversas artes, foi um grande equívoco (...) O erro do serialismo está contido na ideia de Schoenberg. Ele acreditava que o sistema que inventou iria assegurar a supremacia da música alemã durante mil anos. Depois Boulez afirmou que todo o compositor que não percebesse a importância do serialismo seria, historicamente, uma inutilidade. Ou seja, estas duas personalidades fundamentais no século XX proclamaram que essa era a única maneira de pensar correctamente (...) na minha perspectiva foi uma espécie de correspondente artístico do estalinismo. Um totalitarismo estético, hoje em dia intolerável.”

Ou ainda,¹²⁰

“Não se podia usar um acorde perfeito porque historicamente estava datado, não se podia usar um ritmo pulsado porque era Stravinsky, não se podia usar uma série de coisas. Portanto, era uma espécie de música que se afirmava mais pela negativa - ou seja, pela quantidade de exclusões que impunha - do que propriamente pela afirmação de uma linguagem. Aliás, acho que, se há coisa que define o século XX, é a tentativa de dar resposta ao fim da tonalidade. Por exemplo, o Britten dá uma resposta, que é usar uma tonalidade mais ou menos indisciplinada, o Shostakovich faz o mesmo, e depois há outros que recusam, e inventam sistemas alternativos - e esses sistemas alternativos mostram as suas limitações ao fim de dez ou quinze anos.”

Uma retrospectiva¹²¹ da obra de APV provocou em Rocha o seguinte comentário:

¹¹⁹ Vargas, A. P. (2002). *Sobre Música: ensaios, textos e entrevistas*, p. 248.

¹²⁰ Entrevista realizada por Teresa Cascudo em 2003 a António Pinho Vargas, Editora Centro de Informação da Música Portuguesa, refª CIMP_entr_VID_APV (maio 2012)

¹²¹ Retrospectiva apresentada em 2002, na Culturgest.

“António Pinho Vargas, através dos media, onde, desde os tempos em que foi um popular músico de jazz, nunca deixou de ter assídua presença, mas também através de cargos públicos em instituições (Serralves e CCB) e obviamente através do ensino onde é um demiurgo e popular professor, bem como através dos seus discos, escritos, conferências e apresentações da sua obra de que a retrospectiva foi o zénite lógico mas não conclusivo.”¹²²

Rocha considera de grande importância este evento, que ocorreu no mesmo ano que a retrospectiva da obra de Emmanuel Nunes, apesar de destacar *“nunca se terem realizado, nestes moldes retrospectivas de compositores no activo, sejam do passado longínquo ou recente (...) apesar de muitos compositores urgentemente o merecerem!”¹²³*

Esta retrospectiva foi relevante no panorama musical português, não só pela ação em si, mas também pelo facto de ter havido outra na mesma altura, de Emmanuel Nunes, tido como o mais importante (ou o mais conhecido internacionalmente) compositor português vivo.

Pinho Vargas comenta ainda o seu percurso e a sua identidade própria:¹²⁴

“Posso afirmar que a minha individualização como compositor se forjou, de certo modo, contra o ensino de Nunes – cujos seminários frequentei nos anos 80 – que tinha deixado fortes marcas do ponto de vista dos princípios que defendia e partilhava. A minha separação estética de Nunes nunca foi pessoal mas foi simplesmente parte da querela pós-moderna que afastou não poucos compositores em Portugal do seu tipo de orientação, especialmente a partir de 1990 (...) Estavam por isso em confronto duas ideias legítimas: um professor que ensina de acordo com as suas convicções e um aluno que se interroga, que questiona esse ensino.”

Já em 1996, por ocasião da estreia da ópera *Os Dias Levantados*, Pinho Vargas respondia:¹²⁵

“Neste momento, a obsessão pelo novo não faz parte das minhas preocupações. A razão de ser de uma peça está algures noutra sítio que não na descoberta de uma linguagem. Essa questão não é um problema nos dias de hoje (...) o problema fulcral é o de adquirir

¹²² Branco, J. de F. (2005). *História da Música Portuguesa*. Rocha, J.E. Anexo à 4ª ed. pp. 351 e 352.

¹²³ *Ob. Cit.* pp. 346 e 347.

¹²⁴ Vargas, A. P. (2011). *Música e Poder*, p. 230.

¹²⁵ Entrevista de Cristina Fernandes no jornal Público de 8 de novembro de 1996. *Cit.* em Vargas, A. P. (2002). *Sobre Música: ensaios, textos e entrevistas*, p. 270.

liberdade e dar à invenção e à imaginação o lugar que devem ter. Compor uma peça é inventar uma coisa que não existia.”

Numa entrevista a Cascudo exprime a ideia:¹²⁶

“Para mim, compor é estar lançado num processo (...) Estou lançado num processo do qual não conheço o fim. E aí devo dizer que oiço muito pouco as pessoas falarem da sorte, a propósito da sua actividade artística. Eu acho que a sorte é um elemento fulcral da actividade artística (...) É preciso ter sorte, partindo do princípio que existe talento ou qualidade nos compositores. No entanto, há algumas peças que são melhores que outras. Isto em todos os compositores, mesmo no Bach - é preciso ter sorte.”

Adianta ainda que, a partir de 1993:¹²⁷

“Percebi que teria de ter os meus próprios critérios. O ponto onde estabeleço fronteiras entre “isto posso fazer, isto não posso fazer (...) Sou eu que tenho de decidir, de acordo com critérios que são os meus. Não posso tomá-los como universais e dizer: “a minha fronteira está aqui, e esta deve ser a fronteira para todos os outros.”

Continuando a desenvolver esta ideia:

“Portanto, chegado a este ponto na descrição que eu estava a fazer, posso dizer que a diferença com o que se passava antes é que eu não poderia, de acordo com essa ideologia, aceitar certos objectos. Tinha de os afastar absolutamente, porque tinham conotações estilísticas negativas com a música do passado, e portanto enfraqueceriam a obra pela sua simples presença. No entanto, eu recuso essa interdição, e aceito o objecto – mas aceito-o com as conotações estilísticas negativas (...) Eu de facto sublinho que, ao estar num processo, não estou numa posição em que aceito tudo – aceito aquilo que quero aceitar. Essa decisão é que passou para mim, enquanto que, no passado, essa decisão não era minha. Eu tinha que estar ajustado a um determinado lugar ou a uma determinada análise sobre a questão de qual é o estado actual da linguagem musical.”

No pensamento de Gilles Lipovetsky,

“O estilhaçar das grandes narrativas (...) a denúncia do imperialismo da verdade (...) a afirmação do direito às diferenças, aos particularismos, às multiplicidades na esfera do

¹²⁶ Entrevista realizada por Teresa Cascudo em 2003 a António Pinho Vargas, Editora Centro de Informação da Música Portuguesa, refª CIMP_entr_VID_APV (maio 2012)

¹²⁷ *Idem.*

saber, deslastrado este de toda a autoridade suprema, de todo o referencial de realidade (...) É no quadro desta ampla continuidade democrática e individualista (...) que se delineia a originalidade do momento pós-moderno, a predominância do individual sobre o universal, do psicológico sobre o ideológico, da comunicação sobre a politização, da diversidade sobre a homogeneidade, do permissivo sobre o coercivo.”¹²⁸

O caminho é feito caminhando e, não havendo escolas, estilos pré-concebidos nem imposições ideológicas, cada um segue o seu percurso, conceptualizando à sua maneira a sua linguagem.

“Quando o religioso e o político já não dirigem soberanamente os espíritos, cresce a necessidade de pôr em relevo as grandes matrizes da aventura humana, as principais descontinuidades, as grandes revoluções do saber, das mentalidades e das artes. Quanto mais triunfa o curto prazo da informação, mais temos de privilegiar o eixo da longa duração, da profundidade do tempo histórico para combater a ilegibilidade do presente, fonte de desordem e perturbação em si (...) a nova função da cultura: fazer contrapeso ao império do consumo passivo ao abrir as potencialidades do imaginário.”¹²⁹

Assim,¹³⁰ *“São os produtos que implicam uma dimensão estética que mantêm a influência dos particularismos culturais.”*

A História dirá quem ficou nas primeiras filas...

A morte do modernismo não significa o fim da arte.

O desencanto político, a ascensão financeira como suprema virtude e poder supraestatal e supracontinental, a globalização e o hiperconsumo; o espaço deixado pelo consumismo é estreito, mas o direito à indignação e ao inconformismo alimentará a expressão caótica da era pós-moderna. Na música e nas restantes artes, ou, como diria Barthes:¹³¹

“Passa-se com a música o mesmo que com as outras artes (...) a forma mais elevada da expressão artística situa-se do lado (...) de uma certa álgebra: é preciso que toda a forma tenda para a abstracção. ”

¹²⁸ Lipovetsky, G. (1988). *A Era do Vazio, Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*, p. 107.

¹²⁹ Lipovetsky, G. (2010). *O Mundo Ocidentalizado*, pp. 99 e 100.

¹³⁰ *Idem.* p. 87.

¹³¹ Barthes, R. (1997). *Mitologias*, p. 158.

3. As Obras

Nas obras de FLG, *Quatro Invenções e Três Inflorescências*, pode-se destacar, como uma referência determinante, o ritmo, de pulsação regular, a par de uma métrica irregular.

As *Quatro Invenções*, com quatro andamentos de diferentes características, possuem uma escrita mais próxima de algumas correntes dos tempos atuais do que dos anos 60, o que confirma uma certa intemporalidade da música de FLG.

As *Três Inflorescências*, com três andamentos, começados todos pela palavra *Quase*, ao mesmo tempo que são uma referência para o público, parecem também querer significar uma maior liberdade aos intérpretes, deixando-lhes alguma margem de abstração e permitindo um afastamento da referência. De realçar ainda o caráter mais “popular”, nomeadamente na terceira inflorescência.

Encontram-se exemplos do que acabámos de expor, nas Fig. 4 e Fig. 5:



The image shows a musical score for '3. Quase Dança' from 'Três Inflorescências'. It is in 14/4 time with a tempo of quarter note = 120. The score is written in bass clef and includes dynamic markings such as *f* and *sf*. There are also performance instructions like 'V' (vibrato) and '3' (triplets). The score spans two staves, with the first staff starting at measure 1 and the second at measure 6.

Fig. 4 – Três Inflorescências – Quase Dança - compassos 1 a 10

Compare-se com a *Senhora do Almutão* (das *Três Canções Populares Portuguesas*), escrita em 1953:



The image shows a musical score for '3. Senhora do Almutão' from 'Três Canções Populares Portuguesas'. It is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 100. The score is written in bass clef and includes dynamic markings such as *f marc.* and *sempre f ed in tempo*. There are also performance instructions like 'Nervoso', 'pizz.', and '3' (triplets). The score spans two staves, with the first staff starting at measure 1 and the second at measure 4.

Fig. 5 – Três Canções Populares Portuguesas (3. Senhora do Almutão) - compassos 1 a 6

A semelhança do caráter popular é notória.

Pinto da Silva escreve sobre esta *Inflorescência*: “a obstinação frenética de uma dança de longínqua rusticidade, quase jocosa.”¹³²

Em contraste, na peça *Quatro Invenções* (1961), o tempo escolhido para a *invenção nº 4* (lento), o porte solene, triste, lamentoso e contemplativo, não se inscreve num estilo de cariz popular (Fig. 6):



Fig. 6 – Quatro Invenções (nº 4) – compassos 1 a 12

3.1 Fernando Lopes-Graça: *Quatro Invenções e Três Inflorescências para violoncelo solo*

a) *Quatro Invenções*: escrita em 1961, tem quatro partes:

Allegro

Andante

Vivace

Lento

[duração aproximada de 12' 25"].

b) *Três Inflorescências*: escrita em 1973, a partir de velhos apontamentos,¹³³ tem três partes:

Quase Prelúdio

Quase Ária

Quase Dança

[duração aproximada de 11'50"].

¹³² Silva, R. P. (1974). In *Fernando Lopes-Graça, obras para violoncelo*. A Voz do Dono/Valentim de Carvalho. (Texto Disco Vinil)

¹³³ Lopes-Graça, F. (2000). *Quatro Invenções, Três Inflorescências para violoncelo solo*. Lisboa: Musicoteca (Partitura)

A maior dificuldade destas obras tem a ver com a escolha das dedilhações, sobretudo nas *Quatro Invenções*, mas, ocasionalmente, também nas *Três Inflorescências*. A escrita, recheada de saltos que abrangem grande parte da escala do instrumento, com repetições da mesma célula em várias oitavas, ilustrada pelos dois exemplos seguintes (Fig. 7 e Fig. 8):



Fig. 7 - Quatro Invenções - I - Compassos 78 a 81



Fig. 8 – Três Inflorescências – 3. Quase Dança – Compassos 38 a 40

dificulta a execução e até, em certos casos, a audição interna antecipada, condição essencial para uma boa afinação. A escolha acertada das dedilhações é, portanto, primordial.

a) *Quatro Invenções*

Podemos considerar que esta peça é composta por quatro partes, que formam um todo entre si.

Silva diz sobre esta obra:¹³⁴

"Estruturalmente baseada num princípio de evolução e metamorfose de uma ideia musical, inicialmente apresentada na sua feição primeira, a obra é corporizada por quatro andamentos, Allegro – Andante – Vivace – Lento, constituindo cada um deles um diversificado estágio da ideia musical proposta."

Na primeira, com a indicação *allegro*, temos o tempo igual a $\text{♩} = 152$, com a dinâmica *f* e robusto. Alguns compassos/notas têm acentuações (Fig. 9):

¹³⁴ Silva, R. P. (1974). In *Fernando Lopes-Graça, Obras para violoncelo*. Lisboa: Valentim de Carvalho/ A Voz do Dono. (Texto Disco Vinil)



Fig. 9 – Quatro Invenções - I - Compassos 1 a 4

que alternam com *sempre un poco marcato*, embora numa dinâmica diferente (*mp*), como ilustra a Fig. 10:



Fig. 10 – Quatro Invenções - I - Compassos 24 e 25

por vezes mesmo *sforzatti* (Fig. 11):

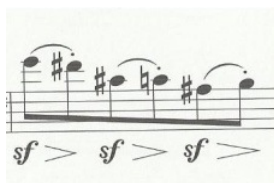


Fig. 11 – Quatro Invenções - I - Compasso 62

Todas estas indicações sugerem o caráter viril, marcado e rápido que o compositor deseja, mesmo que, por vezes, haja alguns momentos mais relaxados (*poco meno mosso*) em *pp* e *sul tasto* (Fig. 12):



Fig. 12 – Quatro Invenções - I - Compassos 43 e 44

Na segunda *Invenção* encontramos semelhanças com o ritmo de “*barcarola*”¹³⁵ (Fig. 13)

¹³⁵ Silva, R.P. (1974). In *Fernando Lopes-Graça, Obras para violoncelo*. Lisboa: Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, diz desta 2ª invenção: “nesta, o tema assume o carácter de cantilena melancólica, numa afirmação das suas potencialidades melancólicas.”



Fig. 13 – Quatro Invenções - II - Compassos 1 e 2

A indicação de *dolce* e a dinâmica *p*, assim como o ritmo, dão o caráter desta *Invenção*, contrastante com a anterior. É mais calma¹³⁶, embora tenha alguns momentos de maior agitação, dados pela dinâmica mais forte e pelos acentos (Fig. 14):



Fig. 14 – Quatro Invenções - II - Compassos 52 e 53

Acabando numa *coda*, *a tempo tranquilo*, em *p* e *morendo...* (Fig. 15):



Fig. 15 – Quatro Invenções – II - Compassos 63 a 75

A *Invenção* seguinte tem o caráter de um *scherzo*. O compositor indica *p leggiero* e ainda *un poco sul ponticello*, introduzindo um timbre ligeiramente diferente. Não indica o tempo¹³⁷ na partitura editada, no entanto, o ritmo e as articulações sugerem um andamento rápido (Fig. 16).

¹³⁶ A indicação de *Andante* $\text{♩} = 56$ existe no manuscrito, mas não na edição da Musicoteca. (Consultar Anexo I)

¹³⁷ A indicação de *Vivace* $\text{♩} = 144$ existe no manuscrito, mas não na edição da Musicoteca (2000). (Consultar Anexo I)

A este respeito escreve Silva¹³⁸: “O *Vivace*, de contornos caldeados na forma de “scherzo” tradicional, com um curto episódio (*meno mosso*) com funções de trio, a longa e, para concluir, eloquente meditação final.”



Fig. 16 – Quatro Invenções – III - Compassos 1 a 5

Em crescendo, a peça termina num espírito contrário ao do início, i.e., forte e dramático, para o qual contribui o *stringendo* e o *glissando*, no último compasso (Fig. 17):



Fig. 17 – Quatro Invenções - III - Compassos 87 a 91

A quarta *Invenção* é como um *Coral*, com um carácter muito calmo e íntimo. O compositor marca um tempo *lento*, com a $\text{♩} = 50$ e uma dinâmica *p* expressivo (Fig. 18):



Fig. 18 – Quatro Invenções - IV - Compassos 1 a 4

Silva diz:¹³⁹ “ (...) a ideia se nos apresenta agora a duas vezes, implicando o emprego exaustivo de cordas dobradas.”

Agita um pouco, sugerido pela indicação de *poco piú mosso*, com *calore*, uns compassos antes da secção final, mas imediatamente retorna ao tempo do início, alargando até ao fim em *pp* (Fig. 19):

¹³⁸ Silva, R. P. (1974). In *Fernando Lopes-Graça, Obras para violoncelo*. Lisboa: Valentim de Carvalho/ A Voz do Dono. (Texto Disco Vinil)

¹³⁹ Silva, R. P. (1974). In *Fernando Lopes-Graça, Obras para violoncelo*. Lisboa: Valentim de Carvalho/ A Voz do Dono. (Texto Disco Vinil)

Fig. 19 – Quatro Invenções - IV - Compassos 71 a 89

b) Três Inflorescências

Composta por três partes, é um pouco intrigante a palavra «quase», que antecede todas as secções que a compõem. «Quase», porque não é exatamente um *Prelúdio*, uma *Ária* ou uma *Dança*? As indicações dadas pelo compositor, além da especificação no título (*de velhos apontamentos*), podem sugerir que a obra não existia como tal, i.e., existiam fragmentos dispersos, compostos aleatoriamente ao sabor da pena e sem um propósito definido. De facto, esta obra foi composta a partir de “velhos apontamentos” para perfazer a minutagem do disco com as obras completas para violoncelo solo e para violoncelo e piano, gravadas em 1974.¹⁴⁰ Ao indicar «quase», o compositor permite também uma maior contribuição do intérprete, pela indefinição que atribui às três secções que constituem a peça. Talvez signifique quase uma obra... cabendo a definição a quem a faça ouvir... Na primeira *Inflorescência*, *Quase Prelúdio*, podemos encontrar alguma relação com o *Prelúdio* da *Suite BWV 1007* de J. S. Bach, na escolha da tonalidade do primeiro

¹⁴⁰ Fernando Lopes-Graça, *Obras para violoncelo* (1974). Lisboa: Valentim de Carvalho/A Voz do Dono (Disco Vinil)

compasso (sol menor/sol maior) e na fluidez da escrita, corroborada pela marcação metronómica¹⁴¹ (Fig. 20 e Fig. 21):



Fig. 20 – Três Inflorescências – Quase Prelúdio – Compassos 1 a 5



Fig. 21 – J. S. Bach – Suíte BWV 1007 – Prelúdio – Compassos 1 e 2

Silva¹⁴² refere, a propósito: “(...) cujo recorte bachiano deixa transparecer um propósito como que de homenagem ao mestre de Eisenach...”

Após momentos onde o compositor experimenta sonoridades contrastantes *sul tasto* e *harmónicos* (Fig. 22 e Fig. 23):



Fig. 22 – Três Inflorescências – Quase Prelúdio – Compasso 26



Fig. 23 – Três Inflorescências – Quase Prelúdio – Compasso 34

¹⁴¹ É minha convicção, (apesar das dúvidas que o manuscrito possa suscitar) que o metrónomo indicado é ♩=192. (Consultar Anexo I)

¹⁴² Silva, R. P. (1974). In *Fernando Lopes-Graça, Obras para violoncelo*. Lisboa: Valentim de Carvalho/ A Voz do Dono. (Texto Disco Vinil).

De maior intensidade sonora e caráter apaixonado (Fig. 24):



Fig. 24 – Três Inflorescências – Quase Prelúdio – Compassos 60 a 65

Na secção final a música vai sendo cada vez mais tranquila, até se extinguir (Fig. 25):



Fig. 25 – Três Inflorescências – Quase Prelúdio – Compassos 88 a 98

Na *Quase Ária*, o compositor parece querer “cortar” a linha melódica, justapondo intervalos dissonantes ao longo de toda a secção, com o emprego recorrente da 7ª maior (Fig. 26 e Fig. 29):

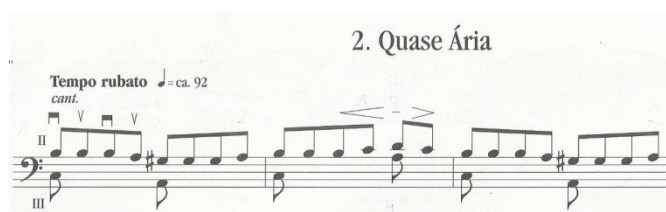


Fig. 26 – Três Inflorescências – Quase Ária – Compassos 1 a 3

A principal indicação, que nos dá o caráter geral, está expressa na palavra *cantabile* (*cant.*), logo no início, mas que não é completada com dinâmica. A indicação de metrônomo ($\text{♩} = \text{ca. } 92$) não é lenta, sugerindo uma fluidez também expressa na escolha das figuras rítmicas – colcheias.

Na secção central, *meno mosso*, a dinâmica é *p* e *dolce*, com reguladores *crescendo/diminuendo*, que enfatizam o caráter triste e mais melancólico, e acentuações, que podem significar um sentimento mais doloroso ou queixoso (Fig. 27):



Fig. 27 – Três Inflorescências – Quase Ária – Compassos 28 a 31

Sentimento esse que se expande, originando mesmo momentos mais agrestes, como se pode ver no exemplo seguinte (Fig. 28), sempre em *crescendo* e com *sf*:

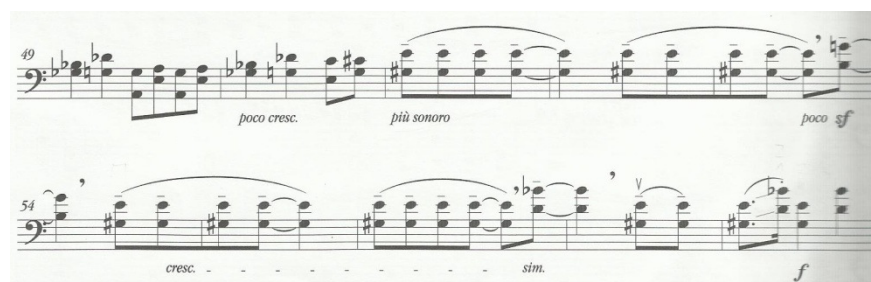


Fig. 28 – Três Inflorescências – Quase Ária – Compassos 49 a 58

No entanto, termina, calmo, *morendo*, como na anterior *Inflorescência (Quase Prelúdio)* (Fig. 29):



Fig. 29 – Três Inflorescências – Quase Ária – Compassos 63 a 72

Silva¹⁴³ define, assim, esta *Inflorescência*:

“Quase Ária está construído, praticamente na sua íntegra, a duas vezes, desempenhando a segunda o papel de um obsessivo pano de fundo, sobre o qual um expressivo e angustiado canto se vai fazendo ouvir.”

A terceira *Inflorescência, Quase Dança*, é rápida ($\downarrow = 120$), de raiz marcadamente popular, e baseada, principalmente, numa célula rítmica que reaparece ao longo de toda a dança, constituindo a principal referência deste andamento (*quase dança*): uma pedal que se

¹⁴³ Silva, R. P. (1974). In *Fernando Lopes-Graça, Obras para violoncelo*. Lisboa: Valentim de Carvalho/ A Voz do Dono. (Texto Disco Vinil)

pode relacionar com um instrumento popular de percussão (um adufe? Um bombo?). Sempre *marcato e forte*, prevalecendo os acentos e os *sf* (Fig. 30):



Fig. 30 – Três Inflorescências – Quase Dança – Compassos 1 a 5

Num crescendo frenético (Fig. 31):



Fig. 31 – Três Inflorescências – Quase Dança – Compassos 145 a 149

Até ao paroxismo final, em *stringendo* (*string.*) (Fig. 32):



Fig. 32 – Três Inflorescências – Quase Dança – Compassos 160 a 169

Na secção central, uma melodia lenta e triste emerge, empregando cromatismos e diatonismos expandidos, intervalos recorrentes de 3ª menor e 2ªs, num contexto cromático, e que é sistematicamente interrompida por sucessões de notas, num tempo mais rápido e dinâmica mais forte, provocando como que “chicotadas” na melodia (Fig. 33):

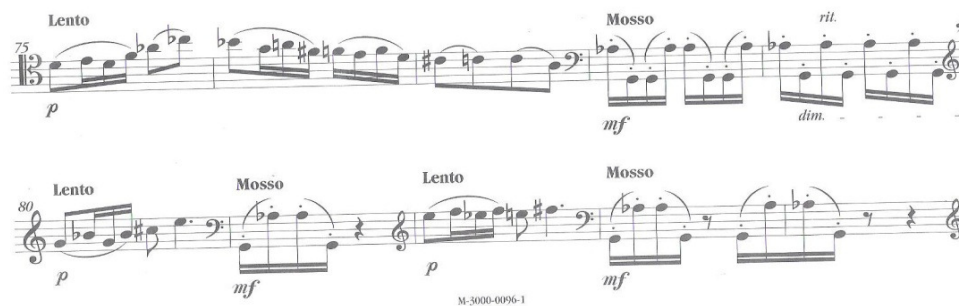


Fig. 33 – Três Inflorescências – Quase Dança – Compassos 75 a 83

Teresa Cascudo¹⁴⁴ define, assim, estas obras: “O tratamento rítmico da maior parte dos seus desenhos melódicos constitui uma das suas características mais pessoais e constantes, a par de um gosto particular pelo trabalho do timbre, bem marcado (...)”

Continuando,

“O seu estilo caracteriza-se pela utilização de uma estrutura clara e concisa que sustenta uma linguagem harmónica neo-modal alternando, segundo as épocas e a intensidade dramática das obras, entre o diatonismo expandido e o cromatismo. Utiliza ainda a politonalidade para efeitos muitas vezes colorísticos e, sobretudo a partir dos anos sessenta, explora construções que assentam num reduzido número de relações intervalares (...)”

3.2 Carlos Marecos: 5 Miniaturas para violoncelo solo

Nesta peça, a ideia de dupla personalidade é uma ideia recorrente, ilustrada por gestos de carácter diferente, seja dentro da mesma miniatura, (caso da *Miniatura I*), ou entre miniaturas. O ritmo é também uma referência primordial,¹⁴⁵ assumindo contrastes entre pulsação regular ou rítmica “planante”,¹⁴⁶ procurando, assim, fugir a uma atração de pulsação regular de base. Há ainda uma procura das capacidades tímbricas do violoncelo, que visam o alargamento das suas qualidades expressivas.

A obra, composta em 1999, tem cinco secções (miniaturas).

¹⁴⁴ Lopes-Graça, F. (2000). *Quatro Invenções, Três Inflorescências para violoncelo solo*. Lisboa: Musicoteca. (Texto incluído na partitura)

¹⁴⁵ “Por se situar no domínio do tempo, o ritmo, nas suas mais diversas faces e escalas, é assim fundamental para a caracterização da minha música”. In Marecos, C. ... sobre o ritmo, tempo, durações... (2011). Congresso – Ritmo na música contemporânea.

¹⁴⁶ “ (...) quando refiro o ritmo planante não me refiro necessariamente a um tempo lento e dilatado, mas sim a uma rítmica que foge à atracção da pulsação regular, que procura escapar a um compromisso vertical entre linhas.” *Idem*. (Ver também Anexo II)

Com a duração de cerca de 9', apresenta dificuldades diversas das de FLG, não se tratando, neste caso, de uma procura adequada de dedilhações, mas sobretudo, do melhor emprego dos diferentes timbres e da duração dos silêncios.

Os recursos tímbricos, a que CM recorre por diversas vezes, podem ser observados por exemplo na *Miniatura I* (Fig. 34):

sul tasto al.....ponticello



Fig. 34 - Miniatura I

Entre sons *harmónicos/não harmónicos* na *Miniatura II* (Fig. 35):



Fig. 35 - Miniatura II

Arco/pizz na *Miniatura III* (Fig. 36):

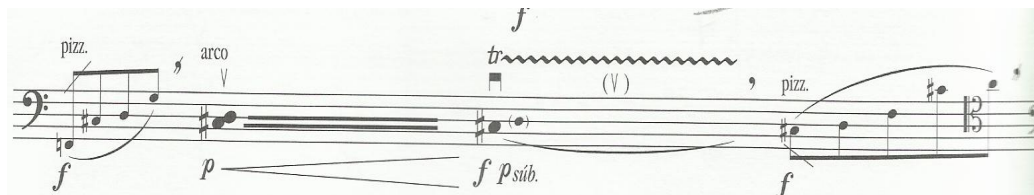


Fig. 36 - Miniatura III

Na 4ª *Miniatura* é também introduzida uma técnica nova com a utilização simultânea de 2 arcos (Fig. 37):

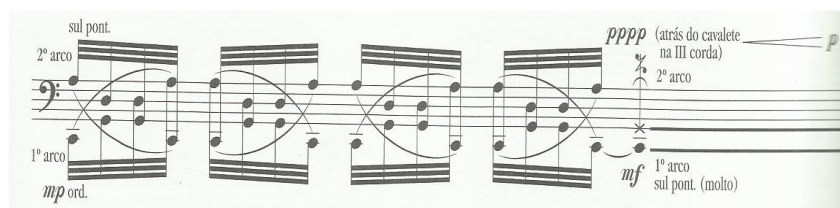


Fig. 37 - Miniatura IV

Outros compositores¹⁴⁷ utilizaram igualmente dois arcos nas suas composições, no entanto, na peça de CM, a técnica utilizada não é exatamente igual, uma vez que os arcos são tocados por mãos diferentes.

Frances-Marie Uitti (violoncelista) explica que, devido à necessidade de tocar em quatro cordas ao mesmo tempo (no violoncelo só é possível tocar simultaneamente em duas), encomendou um arco curvo a ser feito sob a sua especificação, mas não ficou satisfeita com o resultado obtido (a qualidade do som produzido era, na sua opinião, “*monotonously thick*”)¹⁴⁸. Mais tarde, teve a ideia de tocar com dois arcos na mesma mão, um tocando sobre e outro sob a corda, tendo adquirido uma nova técnica, que lhe permite não só tocar em quatro cordas simultaneamente, mas também produzir diferentes articulações, dinâmicas, cores e timbres. O exemplo da Fig. 38 ilustra esta técnica, na peça de György Kurtág, *Ligatura – Message to Frances Marie*:

LIGATURA-MESSAGE TO FRANCES-MARIE
(The answered unanswered question)

Kurtág György
Op. 31/h

Larghissimo (ma sempre andante)

Violoncello Solo con due archi
dolce, con calore legatissimo, ma ben articolato

ossia:
Violoncello 1
Violoncello 2
dolce, con calore legatissimo, ma ben articolato

Fig. 38 – Exemplo de técnica com dois arcos

Na *Miniatura I*, dois motivos: um rápido, forte e nervoso, contrasta com outro lento, piano e calmo (Fig. 39):

¹⁴⁷ Compositores como Luigi Nono (*Diario Polacco II*), Kurtág (*Message to Frances-Marie, Homage to John Cage*), Scelsi (*Sauh; Il Funerale di Carlo Magno*), Klarenz Barlow (*The Weather*), Jay Alan Yim (*Orenda*), James Clark (*Independence*), Horazio Radulescu (*Lux animae*) e Richard Barret (*Dark Ages; Praha*), assim como obras de Jonathan Harvey, Globokar, Guus Jansen e Frances-Marie Uitti empregaram igualmente a técnica de dois arcos. Cit. In Uitti, F.M. (1999). *The Cambridge Companion to the Cello*, capítulo 13 - *The Frontiers of technique*. Cambridge University Press, p.222.

¹⁴⁸ “*Monotonamente grave*” (A tradução é minha).

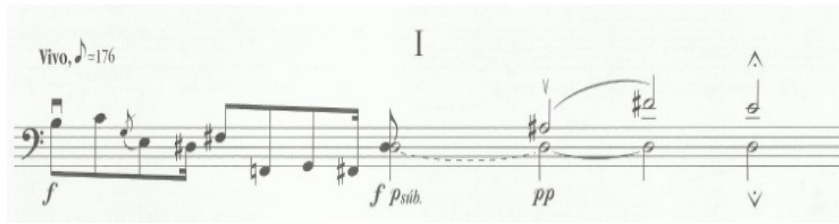


Fig. 39 – Miniatura I

Muito importante também é a característica rítmica do valor acrescentado, como se verifica, comparando os dois exemplos (Fig. 39 e Fig. 40). A mudança de posição do valor acrescentado em cada figura musical (com quatro diferentes articulações), é como uma procura de variedade na repetição (Fig. 40):



Fig. 40 – Miniatura I

Compare-se também com o exemplo tirado do *Quatuor pour la Fin du Temps* de Olivier Messiaen (Fig. 41):



Fig. 41 – 6 - Danse de la fureur, pour les sept trompettes

Um gesto nervoso e outro calmo, personificando dois tempos musicais (Fig. 42):

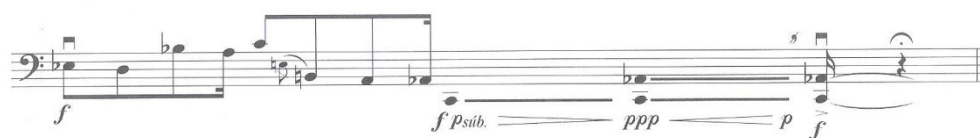


Fig. 42 – Miniatura I

Carlos Marecos diz acerca desta Miniatura¹⁴⁹ “alternância rápida de 2 gestos musicais contrastantes, um gesto vigoroso e rápido que se repete com progressivas alterações e, outro gesto lento e calmo que é apresentado sempre com diferentes processos.”

Na *Miniatura II*, de carácter muito calmo, o emprego de sons *harmónicos* contribui, em grande parte, para essa quietude, assim como a utilização da *surdina*. O intérprete tem grande liberdade, pois toda a secção tem durações temporais *ad libitum*, num tempo musical “planante”¹⁵⁰, livre da pulsação regular, sem compromisso vertical. A escuta da mesma altura, ou a mesma nota com outro timbre, na sua vertente interior mais audível e exposta, contribui também para uma alargada paleta colorística (Fig. 43):



Fig. 43 – Miniatura II

Ou ainda outra ideia subjacente, a oposição masculino/feminino, que pode ser observada no primeiro gesto, entre o harmónico e a mesma nota pisada (Mi). De salientar também a recorrência do intervalo de 6ª repetido, com diferentes sons, ao longo de toda a *Miniatura*.

Termina ainda mais lento e pianíssimo, como que extinguindo-se (Fig. 44):

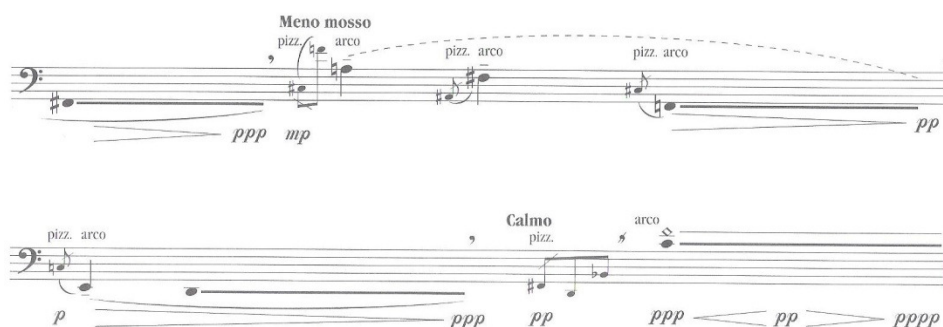


Fig. 44 – Miniatura II

¹⁴⁹ Marecos, C. (2001). *5 Miniaturas, Violoncelo Solo*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais (Texto incluído na partitura)

¹⁵⁰ Ver nota 146

O compositor diz desta *Miniatura* “*existem novamente dois gestos alternados, embora neste caso, ambos os gestos sejam lentos.*”¹⁵¹

A *Miniatura III*, de maior duração, é o “ponto de ouro” de todo o conjunto. A oposição de gestos contrastantes, transversais às 5 *Miniaturas*, apresenta-se, desta vez, em dois blocos compactos, o primeiro com figuras rápidas (com arco), o segundo em *pizz.* Aqui, o tempo já não é flutuante, depende de um compromisso vertical, que se define, não com outras linhas, mas com a pulsação regular, que fica definida com a repetição das colcheias e das semicolcheias. Ao nível do ritmo existe uma referência, que funciona como uma espécie de fundamental do ritmo, mas também prevalece a nota Ré (que se ouve sempre, mesmo quando não expressamente tocada), sobretudo na primeira parte desta *Miniatura*. As Fig. 45 e Fig. 47 ilustram o exposto:

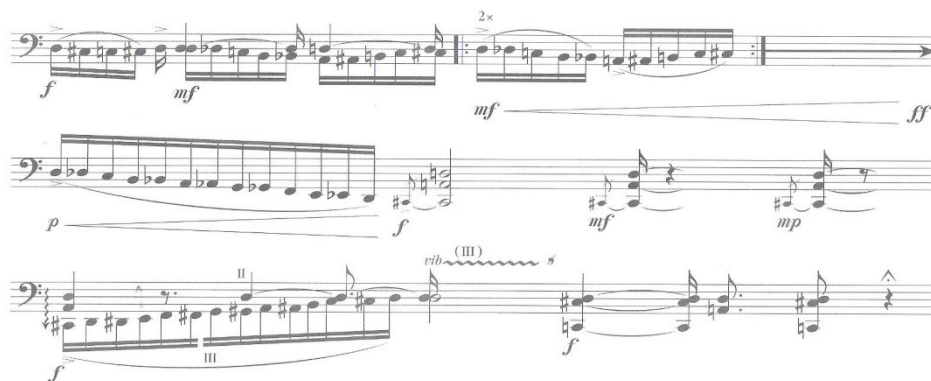


Fig. 45 – *Miniatura III*

Segunda parte, em *pizzicato* (Fig. 46):



Fig. 46 – *Miniatura III*

¹⁵¹ Marecos, C. (2001). *5 Miniaturas, Violoncelo Solo*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais (Texto incluído na partitura)

Entre as duas secções o ritmo volta a ser flutuante, os valores quantitativos dos intervalos e os valores livres dos uníssonos não definem uma pulsação de referência. Esta secção é calma, como que um lamento, sensação particularmente conseguida pelos *glissandi* sucessivos, que terminam sempre numa nota com tempo indefinido, aqui também com a insistência na nota Ré, funcionando como uma nota final, num eixo em relação ao qual se formam os intervalos harmónicos e para o qual convergem (Fig. 47):

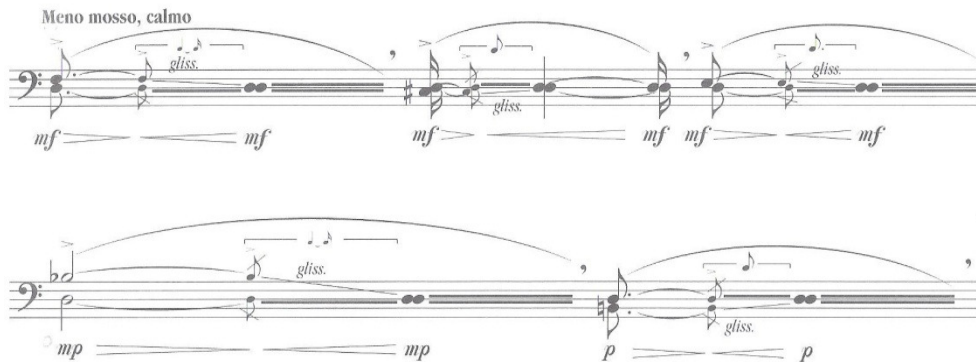


Fig. 47 – Miniatura III

Na *Miniatura IV*, uma leitura possível é a da existência de duas vozes na secção inicial (que se repete no final, embora diversamente), sendo a voz superior protagonizada pela melodia executada com o arco, e a voz inferior, em *pizzicato*, efetuado pela mão esquerda, sempre com a nota Dó, como um contraponto “obsessivo”. Neste caso, existem referências sobrepostas, i.e., a nota Dó, como altura sonora, como timbre diferente (*pizz*) e ainda como fundamental do ritmo, sendo a referência o ritmo cardíaco (Fig. 48):

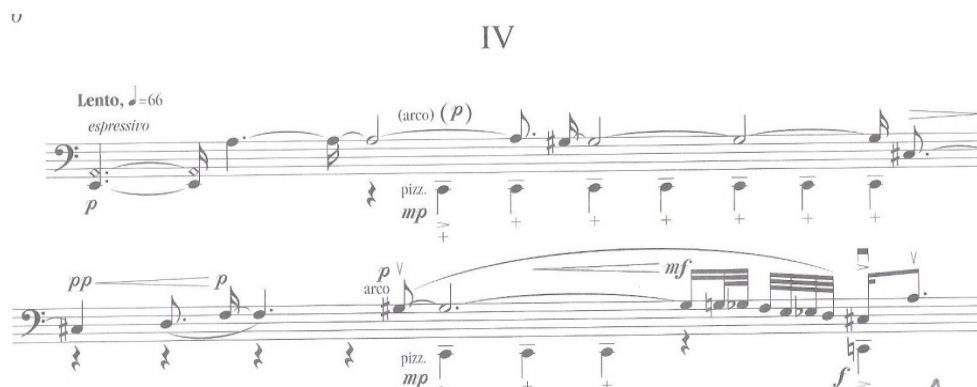


Fig. 48 – Miniatura IV

Podemos encontrar uma escrita semelhante na *Suite nº 2, op. 80 (IV andamento)* de Benjamin Britten (Fig. 49):

IV

The musical score for Fig. 49 consists of two staves in bass clef. The first staff begins with the tempo marking "Andante lento" and the dynamic "ppz. pesante". It features a series of eighth notes with accents. The second staff continues the piece with dynamics ranging from "pp non espress." to "pp". The music includes various articulations such as "arco", "pizz.", and "sul pont." (sul ponticello). There are also fingerings and bowings indicated throughout the score.

Fig. 49 – B. Britten – Suite nº 2, op. 80 – 4º andamento – Compassos 1 a 12

A secção central incide, sobretudo, no tratamento do timbre, especialmente no som produzido *sul ponticello*. O compositor escreve entre parênteses (*deixando soar também alguns harmónicos não controlados*), ou deixando escutar o “interior” do som, das fundamentais, os seus harmónicos menos prováveis, mais afastados da fundamental e ainda a componente de ruído associada (Fig. 50):

The musical score for Fig. 50 consists of two staves in bass clef. The first staff is marked "arco" and "sul pont. (molto) (deixando soar mesmo alguns harmónicos não controlados)". It features a series of notes with dynamics ranging from "pp" to "p". The second staff continues the piece with dynamics ranging from "pp" to "mp". It includes articulations such as "sul tasto a sul pont. (molto)", "vib (1)", and "sul pont. (molto)". There are also fingerings and bowings indicated throughout the score.

Fig. 50 – Miniatura IV

Em seguida é introduzido um episódio no qual é necessário tocar com dois arcos em simultâneo (assinalado na Fig. 37), (Fig. 51):

The musical score for Fig. 51 consists of two staves in bass clef. The first staff is marked "sul pont." and "sul pont. (molto)". It features a series of notes with dynamics ranging from "pppp" to "mp". The second staff continues the piece with dynamics ranging from "mp ord." to "pppp". It includes articulations such as "sul pont.", "2º arco", "1º arco", and "sul pont. (molto)". There are also fingerings and bowings indicated throughout the score.

Fig. 51 – Miniatura IV

Seguindo-se uma *coda* (Fig. 52) com contornos semelhantes ao início e que termina, tal como expresso pelo compositor, *al niente*. A harmonia da *Miniatura* apoia-se no intervalo de 5ª perfeita, evoluindo sobre todas as cordas soltas do violoncelo – Dó, Sol, Ré, Lá – trabalhando diferentes divisões internas do intervalo, com intervalos mais pequenos, fixando-se, no final, na nota Ré, nota essa, também, importante na harmonia inicial da V *Miniatura* (Fig. 53):

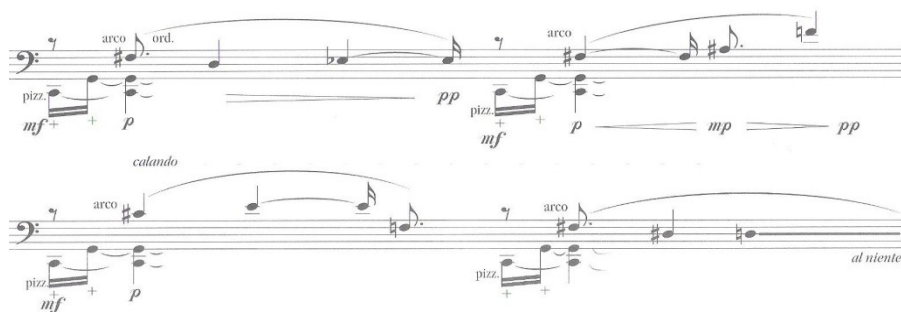


Fig. 52 – Miniatura IV

Carlos Marecos diz desta *Miniatura*¹⁵² “funciona como um “travão” ao ímpeto criado na *miniatura anterior*, preparando assim o final da peça.”

A *Miniatura V* inicia-se num andamento rápido e nervoso, ilustrado pelos valores curtos, pelos *trilos*, *vibratíssimos da mão esquerda*, *trémolo*, reguladores de dinâmica e toda uma gama de valores e respirações que se alternam, provocando um clima agitado (Fig. 53):

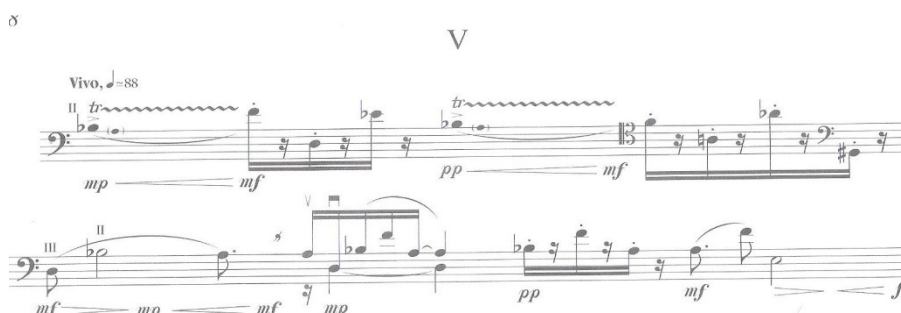


Fig. 53 – Miniatura V

Que se transforma num final calmo, expressivo e concluindo em *ppppp*, num ritmo planante, sem pulsação regular nem métrica implícita, mas sem a esquizofrenia de irregularidades (quiálteras, etc) (Fig. 54):

¹⁵² Marecos, C. (2001). *5 Miniaturas, Violoncelo Solo*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais (Texto incluído na partitura)

The image shows a musical score for a cello solo, titled "Miniatura V". It consists of three staves of music. The first staff is marked "Meno mosso" and "espressivo", with dynamics ranging from *mf* to *p*. It includes performance instructions like "arco" and "tr". The second staff is marked "molto calmo, un poco ad libitum" and features dynamics from *mf* to *mp*, with "arco" and "pizz." markings. The third staff is marked "rit." and includes dynamics from *mp* to *pppp*, with "arco" and "pizz." markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 54 – Miniatura V

O compositor diz:¹⁵³

“A V Miniatura funciona como uma “coda”, voltando a apresentar dois gestos musicais diferentes. Um primeiro gesto vigoroso, em torno das duas cordas soltas mais agudas do violoncelo... finalizando com um gesto calmo e expressivo, agora com base nas duas cordas soltas mais graves do violoncelo, concluindo em torno da corda mais grave.”

A repetição da nota Dó funciona mais uma vez como um pedal, referência fundamental desta 5ª e última *Miniatura*, também sustentada nos intervalos de 5ª perfeita, fazendo incidir nas cordas soltas do violoncelo, as notas centrais de uma determinada hierarquia, que se estabelece também por óbvia relação acústica. A chegada ao Dó grave, no final da *Miniatura* (anunciado de forma mais ambígua na miniatura anterior), contemplado agora esse Dó grave de forma explícita como o som polar mais importante, tanto ao nível intervalar, como acústico. Funcionando como “coda” do conjunto das 5 *Miniaturas* é, ao mesmo tempo, simétrica à 1ª, com os seus dois gestos opostos: um nervoso e outro calmo (Fig. 53 e Fig. 54).

3.3 António Pinho Vargas: *Suite para violoncelo solo*

¹⁵³ Marecos, C. (2001). *5 Miniaturas, Violoncelo Solo*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais (Texto incluído na partitura)

Escrita em 2007, por encomenda do Conservatório das Caldas da Rainha, a obra está estruturada em oito andamentos: *espressivo, deciso, calmo, possibile, agitato, molto flessibile e "encore"*.

Cada andamento apresenta um episódio (ou gesto) diferente, alternando entre lento e rápido, mas, a partir do quarto andamento, a sequência é cada vez mais agitada, até finalmente, no sétimo, recuar novamente para uma certa calma e terminar com um andamento indicado como *encore*. Este andamento revela-nos, eventualmente, uma estética diferente, podendo, com alguma ironia, sugerir uma peça extra-programa, como aliás acontece em muitos recitais, só que, desta vez, é o próprio compositor que define "que" *encore* é que irá ser tocado. De salientar ainda, que, no material empregue, APV apresenta os gestos musicais escolhidos para cada andamento, mas não os desenvolve num sentido tradicional, não existindo também elementos reexpositivos. Cada andamento parece recorrer também a universos estéticos diferentes, seja pela escolha dos gestos musicais, dos ritmos ou das alturas sonoras.

Algumas dificuldades têm a ver com a precisão rítmica (Fig. 55):



Fig. 55 – Suite – VI – Compassos 222 a 226

Com a velocidade de algumas secções (Fig. 56):

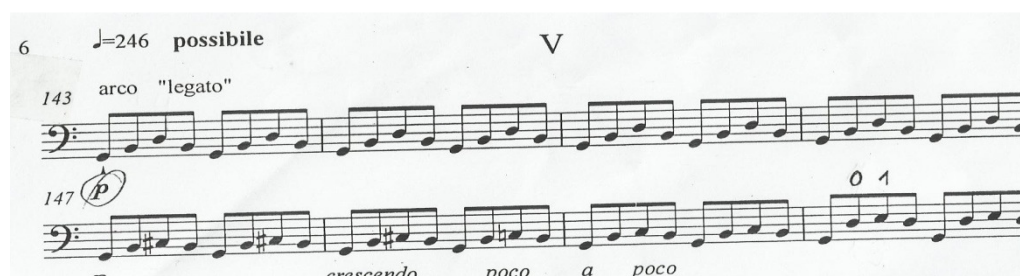


Fig. 56 – Suite – V – Compassos 143 a 150

E com a abertura da mão esquerda, nomeadamente na passagem cuja extensão a torna de difícil execução (sobretudo para mãos pequenas) (Fig. 57):



Fig. 57 – Suite – V – Compassos 191 a 194

As várias secções, tal como na obra de CM, são muito curtas (a V e VI um pouco mais longas), pelo que, apesar do título (*Suite*)¹⁵⁴, podem também ser consideradas como pequenas miniaturas, apontamentos ou episódios.

De uma forma global, a obra inicia-se (I) calmamente, progressivamente torna-se cada vez mais nervosa (II, III, IV, V, VI), regressando a uma certa calma (VII) e terminando, surpreendentemente, num andamento desligado de tudo o que foi escrito antes, estética e estilisticamente (VIII).

Na primeira secção (I), em que o compositor escreve $\text{♩} = 60$ *espressivo*, a referência melódica é a nota Lá bemol, que se repete várias vezes, com relações intervalares de 7ª maior, 6ª menor (é o intervalo que mais soa e, acusticamente, os sons mais estáveis com que o Lá_b se relaciona são Dó, na 4ª corda, Sol, na 3ª e Ré na 2ª), 5ª diminuta e 4ª aumentada (Fig. 58, Fig. 59 e Fig. 60):



Fig. 58 – Suite – I – Compassos 1 e 2



Fig. 59 – Suite – I – Compasso 11

¹⁵⁴ Ver Anexo III (Entrevista a APV)

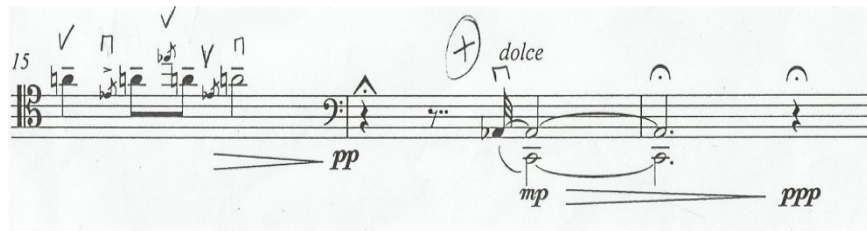


Fig. 60 – Suite – I – Compassos 15 a 17

Ritmicamente tem uma pulsação regular com a $\text{♩} = 60$, sem alterações durante todo o andamento, o que lhe confere uma relativa calma (a pulsação cardíaca média tem o mesmo valor).

O nº II é rápido $\text{♩} = 120$, tendo ainda a indicação de *deciso*, indicando, portanto, um carácter mais *marcato*. A alternância de *arco* e *pizz* acentua o carácter agitado (Fig. 61 e Fig. 62):

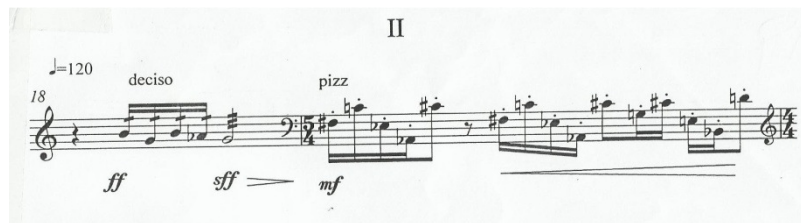


Fig. 61 – Suite – II – Compassos 18 e 19



Fig. 62 – Suite – II – Compassos 24 a 29

Mas termina calmamente (como aliás todas, com exceção das duas últimas), em *p* e com uma nota prolongada (Fig. 63):



Fig. 63 – Suite – II – Compassos 34 a 38

O nº III, apesar de indicar *calmo*, atribui $\text{♩} = 120$, o que representa um tempo rápido.

Penso que com estas indicações, de certa forma contraditórias, o compositor está a sugerir uma fluidez tranquila e «deslizante», a partir da repetição rápida do intervalo de 3ª menor – Fá#/Lá (que, aliás, termina o andamento oitava abaixo e em sons longos, (Fig. 65)), realçada pela escrita em colcheias, interrompidas por notas isoladas em *pizz*, que lhe conferem alguma «turbulência» na superfície plana (neste 2º andamento, o som mais importante é o Sol, algo entre Sol maior e Sol menor), (Fig. 64):

III

39 $\text{♩} = 120$ calmo *mp* *pizz* *arco* *mp* *p*

42 *pizz* *arco* *f* *mp* *pizz* *arco* *p* *pizz* *mf*

Fig. 64 – Suite – III – Compassos 39 a 46

Após um compasso «agressivo», dado por uma escala descendente em semicolcheias e *f* (duas escalas, na realidade: Mi maior – 8 semicolcheias – seguida de Ré maior, nas restantes oito), termina num intervalo de 6ª menor, o mesmo do 1º andamento, mais uma vez diminuindo para *mp* e *meno mosso*, extinguindo-se (Fig. 65):

58 *arco* *f* *pizz* *mf*

62 *arco* *Meno mosso* *dolce* *GP* *mf* *mp*

* + left hand pizz

Fig. 65 – Suite – III – Compassos 58 a 68

O nº IV é muito rápido, $\text{♩} = 180$, *staccato*, *ma un poco pesante*. O início é uma espécie de galope que se transforma gradualmente (Fig. 66):

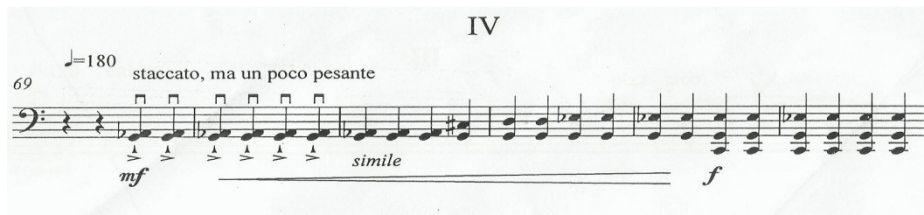


Fig. 66 – Suite – IV – Compassos 69 a 74

Dando origem a notas *tremolo* que se extinguem e variam de timbre (*ponticello*), precedidas de *trilos*, reforçando, assim, a sensação de movimento e agitação (Fig. 67):



Fig. 67 – Suite – IV – Compassos 93 a 99

Seguido de uma segunda parte mais lenta, com a indicação *meno mosso, pesante* ♩=116.

Uma nota estridente e prolongada, em *tremolo* (que dura 24 semínimas) e *sff* (Fig. 68 e Fig. 69):



Fig. 68 – Suite – IV – Compassos 121 a 125

Diminui gradualmente até *ppp*, além de *poco a poco* mudar o timbre para *ponticello*. Qual o significado? Um grito (de raiva? de revolta?), antes de cair e desaparecer... (a nota Sol é o som mais importante como referencial, embora na parte central o Dó também adquira relevância. O Ré, no final, não deixa de soar a 5ª de Sol) (Fig. 69):

126 *ppp* *mp* < pizz arpeggio laschiare vibrare

132 *mp* <

137 *mp* *p* *p* GP

Fig. 69 – Suite – IV – Compassos 126 a 142

O nº V é tão rápido quanto possível (ver Fig. 56), começando em *p* e aumentando gradualmente de volume até atingir *ff*. Uma cavalgada (mais uma vez, a partir de Sol), na qual os perigos são cada vez maiores, os intervalos aumentando na razão direta da intensidade sonora (Fig. 70):

175

179 *ff*

183 *(mp)* *(ff)*

Fig. 70 – Suite – V – Compassos 175 a 186

O ritmo mantém-se constante, no entanto, a sensação de cada vez mais *agitato* é obtida pela alternância de dinâmica (ex: compassos 183, 184 e seguintes) e pelos intervalos cada vez maiores (ver Fig. 57), terminando numa *quasi cadenza* caracterizada por saltos enormes, como que gritos (pedidos de socorro?), sempre *ff* (Fig. 71):



Fig. 71 – Suite – V – Compassos 199 e 200

Após o que, novamente a parte final acalma e centra-se, mais uma vez, na 6ª menor do 1º e do 3º andamentos: Dó – Lá^b, estabilizando agora na 5ª perfeita, Dó – Sol, extinguindo-se (Fig. 72):

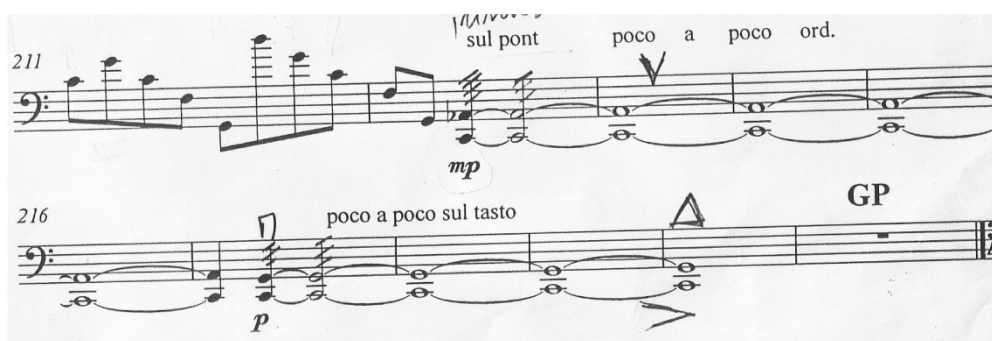


Fig. 72 – Suite – V – Compassos 211 a 221

O nº VI divide-se em duas partes: a 1ª, com um ritmo rigoroso, a uma velocidade $\text{♩} = 120$. O compositor acrescenta a indicação *Agitato*, reforçando o clima nervoso desta primeira secção (ver Fig. 55), progressivamente mais *f* e acentuada, atingindo *fff* (Fig. 73):



Fig. 73 – Suite – VI – Compassos 244 a 246

Na 2ª parte, o compositor indica *furioso, ma senza rigore*, com três *fff*, o que, somado ao valor das figuras (semicolcheias e fusas) e ao ritmo variado (quiálteras de 5 e de 6, tercinas, etc.) lhe confere um carácter «alucinado» (Fig. 74):

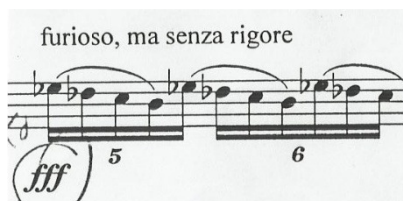


Fig. 74 – Suite – VI – Compasso 256

Mas sem o rigor rítmico da 1ª parte (Fig. 74 e Fig. 75):



Fig. 75 – Suite – VI – Compassos 261 e 262

«Ofegante», pouco a pouco diminuindo o ritmo e a dinâmica, acalmando com uma descida progressiva para a nota mais grave do violoncelo (Dó), até finalmente parar. Ainda como que num «estertor», um acorde de 7ª Maior (Láb e Sol) finaliza, num último pulsar (Fig. 76):



Fig. 76 – Suite – VI – Compassos 284 a 297

O nº VII inicia-se em Láb, nota importante do final do andamento anterior (novamente as notas Láb e Sol – compasso 300) (Fig. 76), e também do início (Fig. 55), exatamente no mesmo registo. Alterna dois tempos (*molto flessibile* e *Meno mosso*), e duas sonoridades (*pizz* e *arco*), um momento mais rítmico e outro mais expressivo (Fig. 77):

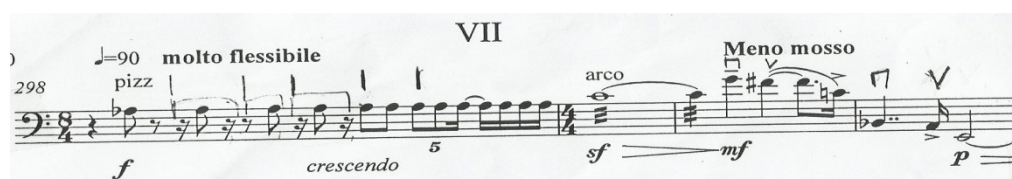


Fig. 77 – Suite – VII – Compassos 298 a 301

Uma secção em *tremolo* com *sffp*, podendo significar soluços, ou respirações entrecortadas (Fig. 78):



Fig. 78 – Suite – VII – Compassos 321 a 324

Termina, começando em *pp* e atingindo *ffff*, ao contrário dos números anteriores (Fig. 79):

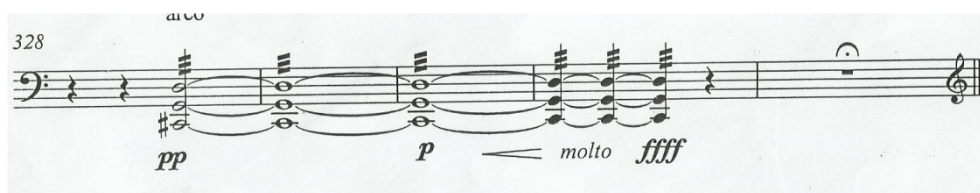


Fig. 79 – Suite – VII – Compassos 328 a 332

Finalmente, o nº VIII, *encore- giocoso, libero*, cujo significado é o de um extra ao programa «programado», i.e., o autor deseja ser ele a escrever o “bis”.

Tonal, num estilo quase “barroco”¹⁵⁵, alegre e otimista (*giocoso, libero*, Fig. 80):

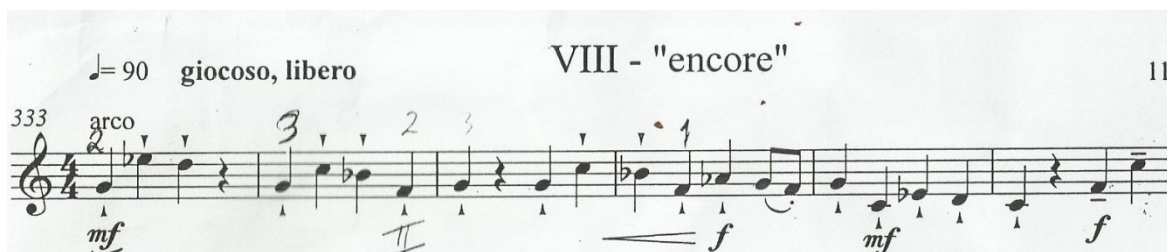


Fig. 80 – Suite – VIII – Compassos 333 a 338

Nesta atmosfera alegre, pontuada ocasionalmente por alguns momentos mais ásperos (Fig. 81):



Fig. 81 – Suite – VIII – Compassos 370 a 373

¹⁵⁵ Ver Anexo III

Não devemos esquecer que a tonalidade é mesmo Fá menor, bem lembrada pelo compositor (Fig. 82)!

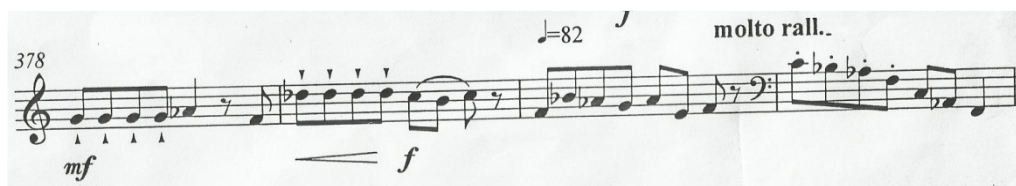


Fig. 82 – Suite – VIII – Compassos 378 a 381

4. Contribuição dos intérpretes

A análise da partitura, formal, estética, de caráter, assim como o seu enquadramento histórico, ajudará a uma interpretação mais rigorosa e, partindo de todas as indicações expressas pelo compositor, expectavelmente aproximada da ideia original. Por vezes, as indicações dadas não são explícitas ou estão omissas. Podemos observar um exemplo ilustrativo da segunda situação (Fig. 83):

Fig. 83 – Fernando Lopes-Graça - Quatro Invenções – II – Compassos 39 a 66

De facto, após indicar *Tranquilo* no compasso 41, o compositor volta a dar a mesma indicação alguns compassos adiante (compasso 64). O intérprete tem então de decidir se conserva o mesmo tempo a partir do compasso 47 ou se, como parece óbvio, retoma a partir daí o *Tempo I* e só a partir do compasso 64 um tempo mais calmo.

Na obra de APV existem algumas dúvidas (Fig. 84):



Fig. 84 – António Pinho Vargas - Suite – III – Compassos 52 a 61

No compasso 54 (Fig. 84), o último tempo (dois Dós em colcheias) será executado em *pizz* ou *arco*? Está escrito *arco*, mas em relação à secção, não será, pelo contrário, *pizzicato*? O compositor pode ser consultado, mas, quando tal não seja possível, a escolha terá de ser do intérprete.

No exemplo da Fig. 85, a escolha do intérprete refere-se ao emprego do arco. O compositor começa por escrever acordes sempre \square , *simile*. Nos compassos 76 e seguintes, assim como 81 e seguintes, não aparece a indicação *simile*, apesar de ser semelhante.

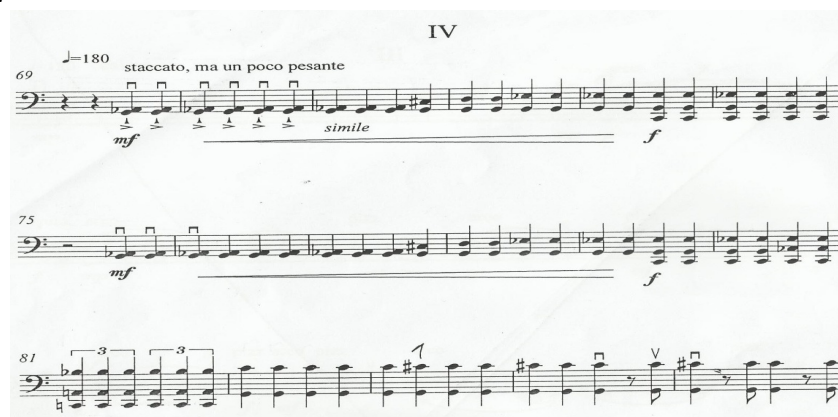


Fig. 85 – António Pinho Vargas - Suite – IV – Compassos 69 a 85

No exemplo que se segue, a dúvida que surge tem a ver com a dinâmica (Fig. 86):

Fig. 86 – Antônio Pinho Vargas – Suite – IV – Compassos 86 a 104

Será que o compositor pretende que se recomece *forte*, após as notas em *tremolo*? Apesar de não estar indicado, seria um pouco contraditório começar a nota em *p* para logo a seguir ter um *sf p*.¹⁵⁶

A execução do exemplo seguinte pressupõe também uma escolha (Fig. 87):

Fig. 87 – Antônio Pinho Vargas - Suite – VII – Compassos 328 a 331

Não é possível, no violoncelo, tocar em três cordas simultaneamente. Na dinâmica de *ffff*, embora com muito ruído, é possível, mas não na dinâmica *pp*. Há, portanto, que escolher se começa com as duas cordas inferiores ou com as duas do meio.

A análise a diferentes interpretações, que se podem consultar no Anexo IV, possibilitou a comparação entre os vários intérpretes. Assim, p. ex., verificaram-se variáveis ao nível das velocidades escolhidas, de dedilhações, de articulações, de dinâmicas, de duração dos silêncios, nas maiores ou menores oscilações de tempo, refletindo-se no caráter e na

¹⁵⁶ De realização possível, apesar de improvável.

emoção veiculadas. Estas escolhas originaram interpretações mais agressivas, agitadas, mais calmas, ternas, com sonoridades mais dramáticas, ou, pelo contrário, mais contidas e doces.

Nas obras de Lopes-Graça, os intérpretes foram, nas *Quatro Invenções*: Jed Barahal e Clélia Vital; nas *Três Inflorescências*: Paulo Gaio Lima, Jed Barahal, Bruno Borralhinho e Clélia Vital. Na obra de Carlos Marecos, *5 Miniaturas*: Nicole Johnson, Paulo Gaio Lima, Varoujan Bartikian, Clélia Vital. Na obra de António Pinho Vargas, *Suite para violoncelo solo*: Nuno Abreu, Clélia Vital.

Foram incluídos dois CD's áudio neste trabalho, que correspondem aos exemplos selecionados no Anexo IV.

“A partitura é um suporte fundamental. É necessário estar bem escrita e não ter ambiguidades, mas acho que vivemos numa fase em que é necessário voltar a falar com os músicos para recuperar essa dimensão oral, esse contacto oral que às vezes é muito rico. Eu tenho essa experiência com partituras escritas. A pessoa começa a tocar, e vejo também que cada intérprete tem uma história, a sua história como estudante da música. Olha para a partitura, olha por exemplo para um sinal de "com pedal", "legato", e aquilo, para ele, conforme estudou mais ou menos Debussy - por exemplo - quer dizer mais isto ou menos aquilo. E, mesmo nesses casos, é necessário dizer: "Não, este sinal aqui de legato quer dizer isto, não é exactamente o que estás a pensar".¹⁵⁷

As indicações dos Autores, nas partituras, são da máxima importância, orientando os intérpretes na sua execução. No entanto, se isso fosse “tudo”, todos os instrumentistas que analisassem cuidadosamente todas as coordenadas tocariam da mesma forma. Sabemos que não é isso que se verifica. O que está “dentro” da partitura que não é “mensurável”? Poderemos chamar de “a alma” da música, o que não se vê nem se quantifica, mas que se “sente” e que terá uma leitura diferente, como diferentes são todas as pessoas entre si? Para já não mencionar a sonoridade de cada instrumentista, tão individual e irrepetível, como que representando a voz interior que se expressa através do instrumento.

¹⁵⁷ Entrevista realizada por Teresa Cascudo em 2003 a António Pinho Vargas, Editora Centro de Informação da Música Portuguesa, refª CIMP_entr_VID_APV (abril 2012).

*“O ser das obras inclui também a sua «interpretação», ou seja, a sua realização numa realidade sonora que existe no tempo, para não falar agora do «criador» e do «receptor»”*¹⁵⁸

*“A partitura é lacunar; é um sistema de signos, precisa de existir no tempo, realizada por uma interpretação, e de um auditor que lhe dê sentido. Claro que a partitura existe se existir como objeto físico, e a sua essência será um objeto contendo um sistema de signos; mas não é a obra musical!”*¹⁵⁹

“L’artista és responsable de la música que executa: ha de sospesar-la i recrear-la. Pau Casals

A mesma ideia, expressa por Casals por outras palavras:¹⁶⁰ *“uma verdadeira interpretação é um «re-produto», uma nova criação”,* ou Busoni¹⁶¹ *“a música propriamente dita, isto é, o seu valor interior, não pode ser escrito.”* Também Furtwängler¹⁶² reflete: *“a observação exacta de tudo o que está à vista, a «fidelidade da obra» significa para a interpretação uma evidente suposição – mas não mais – que ela só garante de qualquer modo uma interpretação condigna.”* Franz Liszt, no prefácio dos *Prelúdios*, consubstancia este pensamento, ao escrever:¹⁶³ *“Por mais que me esforçasse por tornar claras as minhas intenções, por meio de marcações exactas, não oculto que muita coisa, até o mais essencial, não se pode transpor para o papel. As faculdades artísticas dos que reproduzem têm de cumprir a mais proeminente e a maior função nas minhas obras.”*

Ou ainda o mesmo autor,¹⁶⁴ citando Casals:

“Tornar vivo o que está escrito, procurar a «vida» e não evitá-la timidamente, isto é o essencial. Nenhuma teoria e nenhuma edições de obras, as mais minuciosamente marcadas, poderão jamais substituir a interpretação; porque o canto, o sentimento e a expressão nunca se poderão transpor para o papel.”

No livro *“Dez Compositores Portugueses”*,¹⁶⁵ Jorge Peixinho escreve,

“Uma análise pode pôr em evidência numa obra, certas características do processo criador que terão passado, ao seu criador, despercebidas, mas que existem como objectos

¹⁵⁸ Vargas, A. P. (2002). *Sobre Música: ensaios, textos e entrevistas*, p. 16.

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ Tobel, R. (1945). *Pablo Casals*, p. 60.

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ *Ob. cit.*, pp. 60 e 61.

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ Ferreira, M.P. (Coordenação) (2005). Cap. *O Canto de Amor e de Morte*, pp. 191 e 192.

irremovíveis e insubstituíveis da obra, contribuindo para a sua riqueza interior, para o seu conteúdo; de facto, uma obra, ao ser criada, desvincula-se do seu autor e adquire uma vida dependente exclusivamente das qualidades do seu organismo. Em última análise, o autor é o responsável mediato pelos fenómenos criadores inconscientes, uma vez que, ao conceber e construir um princípio coerente e rigoroso de organização, está a conferir a este um poder de autogerminação que se reflecte automaticamente numa maior abertura do campo de comunicação estética da obra.”

Também Hegel¹⁶⁶ pensa, acerca da problemática da comunicação:

Um último ponto a considerar, na ação dos sons sobre a alma, consiste na forma muito peculiar, ao contrário das outras artes, de chegar até nós. Com efeito, visto que os sons não têm, como um edifício, uma estátua ou um quadro, uma existência permanente, desaparecem e esfumam-se depois de ressoarem num momento ao nosso ouvido, a arte musical tem necessidade, em primeiro lugar, por causa desta instantaneidade, de uma “reprodução” constantemente renovada. Mas esta reprodução tem também um outro sentido mais profundo. Com efeito, se é verdade que a música tem como objetivo a expressão da interioridade subjetiva, não como uma forma exterior e objetivamente presente, mas com o seu caráter de intimidade subjetiva, esta manifestação sensível deve também tomar a forma de uma comunicação que nos é dada por “uma pessoa viva”, a qual põe toda sua alma na obra que executa. É o que, sobretudo, acontece com a voz humana, e também relativamente à música instrumental, que, aliás, não pode atingir a perfeição senão quando o artista alia a expressão à habilidade técnica.”

Com o advento do disco, do vídeo, da rádio, televisão e internet, tornou-se possível registar momentos sonoros, que correspondem a uma determinada interpretação. Porém, o momento da representação/audição viva é único e irrepitível, pelo que o pensamento de Hegel continua a ser verdadeiro.

Glenn Gould, aos 30 anos, deixa de fazer concertos, passando exclusivamente a gravar discos, programas de rádio e televisão. Ele *“lança a sua opção pelos média, pelos discos, em lugar do irrepitível concerto, para o lado de uma espécie de transcendência prosaica, de eternidade electrónica, a arte do exemplar único ou irrepitível que o concerto realiza na sua finitude.”*¹⁶⁷

¹⁶⁶ Hegel. (1969). *Esthétique*, p. 109. (Tradução minha a partir do francês).

¹⁶⁷ Vargas, A. P. (2002). *Sobre Música: ensaios, textos e entrevistas*, p. 27.

A divulgação da obra de arte, seja através do concerto ao vivo, ou do suporte áudio/visual, implica três fatores: o autor, o intérprete e o ouvinte.

A presente análise debruça-se sobre o papel do intérprete e da sua contribuição para a fruição da obra musical. João Maria de Freitas Branco¹⁶⁸ escreve a este respeito:

“Independentemente do valor intrínseco da partitura, é a multiplicação de leituras realizadas por intérpretes diferentes, em circunstâncias diferentes e com referências culturais também elas variadas que vai revelando todas as dimensões da obra, nomeadamente algumas não consciencializadas pelo seu próprio autor”.

Também APV, a propósito do ciclo de concertos de obras suas na Culturgest¹⁶⁹ exprime esta ideia, ao comentar:

“A peça e a primeira interpretação colavam-se como uma entidade única. Isto é falso. Quando há duas interpretações percebe-se imediatamente que a peça e a primeira interpretação não são uma e a mesma coisa, e por isso a crítica feita a uma primeira audição deve ser sempre relativa, porque não se sabe ainda o que é que aquela peça poderá vir a ser numa segunda e numa terceira interpretações.”

“ A interpretação tem de ser fiel e «objectiva» - mas ao mesmo tempo «subjectiva» - para operar com vida, e poder tornar-se activa no sentido do seu criador.”¹⁷⁰

¹⁶⁸ Branco, L. F.; Lopes-Graça, F. (compositores) (2006). *Obras para violoncelo e piano*, Paços de Brandão: Numérica, NUM 1139 (Texto anexo ao CD).

¹⁶⁹Entrevista realizada por Teresa Cascudo em 2003 a António Pinho Vargas, Editora Centro de Informação da Música Portuguesa, refª CIMP_entr_VID_APV (abril 2012).

¹⁷⁰Tobel, R. (1945). *Pablo Casals*, p. 64.

5. Conclusão

O processo de pesquisa das obras, incluindo o conhecimento da restante obra do autor(es), situando-o(s) histórica e esteticamente, ajudam o intérprete a melhor compreender a partitura e, conseqüentemente, a uma *performance* de maior qualidade. Toda a informação sobre a obra, o autor, todo o conhecimento que se possa obter, é útil na aproximação à ideia inicial do criador. A desmistificação de que a música contemporânea é *intocável*, afastando os intérpretes das obras que se escrevem atualmente (impedindo também o público de as conhecer) é, não só uma “obrigação moral”, mas também demonstra que, quanto mais se conhece e “está por dentro” de uma obra, mais a apreciamos. Muitas vezes esta rejeição «*a priori*», deve-se à ideia de que a partitura é muito difícil tecnicamente, ou, especulativamente, que o público não a aprecia. Se for uma obra com qualidade intrínseca, quanto melhor tocada, melhor percebida pelo público em geral, i.e., pelos que não estão dentro da problemática musical (e mesmo pelos que estão). Este paradigma também é válido para as obras de menor qualidade, embora nesse caso seja duvidoso que, mesmo que excelentemente interpretadas, sejam apreciadas...

Aquando da interpretação do quarteto de cordas de APV *Monodia* pelo quarteto de cordas de Viena “Artis”, além dos elogios que teceram à peça, explicaram “*we tried to play it like normal musik!*”¹⁷¹ APV informa que este grupo toca música de todas as épocas, desde a clássica, à música vienense do princípio do século – Schoenberg, Berg, Webern - mas também música posterior, das décadas de 80 e 90, e que a tentam tocar como “música normal”. Cito a seguinte ideia porque me parece que se enquadra no contexto atrás referido, i.e., há ou não uma especialização dos intérpretes? Segundo APV:

“Ou seja, eles tocam Beethoven, Schubert, etc - é um grupo mesmo vienense - e dizem “nós tocamos muita música clássica, desse período, e tocamos também música vienense do início do século - Schoenberg, Berg, naturalmente, Webern”. Mas de repente saltam para as décadas de 1980 e 1990 e dizem que, seja qual for a peça que lhes apareça, “tentam tocá-la

¹⁷¹ Entrevista realizada por Teresa Cascudo em 2003 a António Pinho Vargas, Editora Centro de Informação da Música Portuguesa, refª CIMP_entr_VID_APV (abril 2012)

como música normal” Portanto, não são especialistas na música contemporânea, que é um conceito um bocado perigoso. Digamos que, tecnicamente, um especialista na música contemporânea é uma pessoa que, às vezes, já não sabe fazer um crescendo ou um legato, porque se especializou em gestos excessivos, que estão adequadamente feitos noutra tipo de música.”¹⁷²

Também Siegfried Palm, violoncelista (falecido em 2005), cujo maior legado foi a enorme contribuição para o repertório do violoncelo no séc. XX, para quem mais de 35 concertos foram escritos, incluindo obras de Penderecki, Ligetti, Xenakis, Aribert Reimann, Boris Blacher, Morton Feldman, Mauricio Kagel e Wolfgang Rihm, afirmava:¹⁷³ *“quando se compreende uma música, a técnica torna-se muito fácil. Separando a técnica da música torna-se difícil.”* A ideia é pertinente, embora não elimine a necessidade de uma técnica avançada, (sem uma técnica apurada não é possível tocar a sonata op.8 de Kodály, p.ex.).

Também Pablo Casals,¹⁷⁴ citado por Tobel, diz: *“Uma das regras principais no estudar e tocar é: nunca pensar nas dificuldades técnicas mas sempre na música. Fazendo isto, encontrar-se-ão mais rapidamente os meios e os caminhos de exprimir e de vencer as dificuldades.”*

Georg Faust, que foi aluno de Siegfried Palm, e solista do naipe de violoncelos da Orquestra Filarmónica de Berlim, comenta a seu respeito: *“possuía um extraordinário «dom» para a música moderna. De facto, é algo que se possui sem disso ter exata consciência.”*¹⁷⁵

Esta ideia do talento “especial” para determinado género de música, levando à ideia da especialização no género e época, deve ser combatida, sendo cada vez mais claro que os intérpretes podem e devem abordar qualquer partitura, independentemente da época em que tenha sido escrita. Com efeito, ao tocar-se, somente, música datada (existem instrumentistas e grupos especializados), já não se consegue executar outras épocas com a mesma «mestria», o que, se por um lado conduz a um resultado de grande qualidade, é redutor, na medida em que diminui as possibilidades interpretativas e, conseqüentemente, o conhecimento dos intérpretes. Isto acontece, sobretudo, em relação à «especialização» na “música antiga” e na “música contemporânea”, seja pelos conhecimentos teóricos implicados, ou por outros, de origem técnica.

¹⁷² *Ob. cit.*

¹⁷³ *The Strad.* (2005). Vol. 116, Nº 1386, p. 49. (Tradução minha).

¹⁷⁴ *Tobel, Rudolf von. (1945). Pablo Casals, p. 68.*

¹⁷⁵ *The Strad.* (2005). Vol. 116, Nº 1386, p. 49.

A ideia de que toda a música pode, e deve, ser difundida pelos intérpretes, único veículo (transmissor), entre o Compositor (es) e o(s) Auditor(es), devendo a sua escolha basear-se, somente, em critérios de qualidade e/ou gosto pessoal, é talvez contrária à atualidade, em que tudo é «especializado», em todas as áreas, conduzindo a um empobrecimento, não só de competências, como culturais.

Um jovem pianista, originário da República Checa, Lukás Vondráček¹⁷⁶ exprime a seguinte opinião, em entrevista a Cristina Fernandes: *“Não quero especializar-me em certos repertórios: quanto mais variedade houver, melhor. Tento tocar obras de todos os compositores e de todos os períodos e ao mesmo tempo música checa, uma das minhas favoritas.”*

A interpretação destas obras constituiu um desafio, pondo à prova a capacidade de superação das dificuldades técnicas, interpretativas e (sendo um recital com quatro obras «a solo») de gestão adequada do esforço a utilizar. Por outro lado, também, o estudo das duas obras dos compositores contemporâneos veio confirmar a ideia de que a música – independentemente da época – pode e deve ser tocada, estudada com seriedade e difundida, sem preconceitos. Ao conhecer mais profundamente a obra musical, o intérprete vai encontrando sempre coisas novas e diferentes a dizer (a interpretar), enriquecendo as possibilidades de escuta e, até, surpreendendo o próprio Autor. Há uma evolução contínua, e o que, em dado momento, se faz de uma determinada forma, pode já não ser igual noutra ocasião. A minha interpretação destas obras,¹⁷⁷ ao longo dos meses, à medida que ia cimentando competências e deixando «fluir» a música, foi-se concentrando menos nas dificuldades técnicas e mais nas emoções que queria transmitir. Impõe-se então a conclusão que, idealmente, uma interpretação será tanto melhor quanto menos preocupada com questões técnicas, concentrando-se na fruição musical. A possibilidade de escuta de diferentes interpretações veio também de encontro ao que é dito no resumo deste trabalho, i. e., cada ser humano é único, portanto, a música é «sentida» (consequentemente, transmitida) de forma diferente por cada um que a interprete.

Finalmente, conclui-se que a Arte, tal como a sociedade, tem evoluído por aproximações, algumas delas denotando avanços significativos. Tudo e todos nos inspiramos com o que vem de trás. Não há qualquer escola em Arte que não tenha como referência uma ou

¹⁷⁶ *Jornal Público. In Cultura. 21.04.2012, p. 31*

¹⁷⁷ Também as obras de Lopes-Graça. Há uma enorme diferença entre a interpretação atual e a realizada em 1974.

várias escolas do passado. Contudo, em alguns momentos, acontecem cortes radicais que provocam ruturas e apontam novos caminhos, que não são forçosamente reconhecidos nem “acarinados” no momento, e cujo impacto só será percebido mais tarde. Um corte epistemológico com o passado implica uma realidade tão nova que parece improvável.¹⁷⁸ James Joyce (sobretudo com o romance *Ulisses*), o *Nouveau Roman* francês (Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Natalie Sarraute, etc.), nas décadas de 50 e 60 do século passado, mudaram completamente o panorama da literatura. Jackson Pollock (1912-1956) e a sua *action painting*, Mark Rothko, (1903-1970) ambos pintores que, com as suas obras do início da década de 50, foram integrados, pelos críticos, na muito contestada designação de expressionismo abstrato, eram virtualmente incompreensíveis. Marcel Duchamp, precursor da arte conceptual, com a exibição pública dos seus *ready-made* (o urinol de fábrica, de 1917, assinado R. Mutt, e apresentado sob o nome de *Fountain*), ou o seu célebre *Nu Descendo A Escada* (1912-16), ao introduzir na pintura um elemento cinético (talvez?) inspirado no cinema, um movimento repetitivo, mecânico, uma ação que mima um ser humano transformado em máquina, representam um corte, uma rutura. Na música, a palavra de ordem em Damstadt era:¹⁷⁹ “*Após séculos de subserviência à Igreja, à aristocracia, à burguesia e às massas de público, os compositores podiam finalmente fazer o que lhes agradava – até mesmo adoptar estilos que eliminavam a liberdade de escolha.*” No entanto, a janela de liberdade era estreita. O compositor Hans Werner Henze, nas suas memórias¹⁸⁰ escreve:

“A disciplina era a ordem do dia (...) As audiências existentes de amantes da música, de consumidores de música, deviam ser ignoradas (...) Qualquer encontro com os ouvintes que não fosse catastrófico e escandaloso seria uma desonra para o artista e desencadearia suspeitas contra nós.”

Ou, pelas palavras de Adorno¹⁸¹ “*A tarefa de um compositor consistia em escrever música que repelisse, que chocasse e que fosse o veículo de uma crueldade sem limites.*”

¹⁷⁸ O filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962) é o autor deste conceito. Segundo ele, a evolução faz-se a partir do re-conhecimento dos erros do passado, implica ruturas, mudanças de direção e funciona por saltos.

¹⁷⁹ Ross, A. (2007). *O Resto é Ruído*, p. 393

¹⁸⁰ Citação de Ross, A. (2009). *O Resto É Ruído, A Escuta do Século XX*, p. 393

¹⁸¹ *Ob.cit.*

No entanto, segundo Ross¹⁸² *“Por detrás da fachada hipermoderna de Darmstadt escondiam-se algumas obsessões perfeitamente tradicionais do séc. XX ou até do séc. XIX: o velho anseio de perfeição máxima e de transcendência.”*

Contudo, o tempo dos cortes, das ruturas, da pluralidade das correntes estéticas, parece ter perdido impulso no pós-Maio 68, e desaparecido de vez com o fim da Guerra Fria. As mudanças geo-políticas, a globalização, a cada vez mais óbvia transformação da Arte em mercadoria universal, significaram o fim da modernidade. Segundo Jan Verwoert:¹⁸³

“A experiência cultural, que o decorrer da apropriação esconde, sob o signo da pós-modernidade, tem a ver com um corte radical no tempo. Trata-se da experiência da morte súbita do modernismo e a suspensão momentânea da continuidade histórica. O impasse da Guerra Fria parece ter conduzido a história moderna à paragem, congelando as forças do progresso.”

Ou ainda:¹⁸⁴

“O tempo histórico é novamente crucial, mas este tempo histórico não é a linha temporal unificada e linear de progresso estável imaginada pela modernidade; é uma multitude de temporalidades sobrepostas e em competição, nascida de conflitos locais que as dificuldades não resolvidas dos modernos regimes de poder ainda produzem.”¹⁸⁵

Ou, ainda, segundo Lipovetzky:¹⁸⁶

“Pós-modernismo no sentido em que já não se trata de criar um novo estilo, mas de integrar todos os estilos, até os mais modernos; vira-se a página, a tradição torna-se fonte viva de inspiração ao mesmo título que a novidade, toda a arte moderna surge ela própria como uma tradição entre outras. Daqui decorre que os valores até há pouco banidos são agora postos na primeira linha, contrariando a radicalidade modernista.”

A Era pós-moderna é, assim, uma não Era, ou, como diz Lipovetsky, *“A Era do Vazio”*. Um interregno, que se segue ao modernismo, que foi um período de grande invenção

¹⁸² *Idem*, p. 396.

¹⁸³ Verwoert, Jan. (2006). *Apropos Appropriation*, p. 16 (Tradução minha).

¹⁸⁴ *Idem*, p. 15.

¹⁸⁵ Jan Verwoert vive em Berlim e é um conhecido crítico e curador de artes. É membro consultor do Munich Kunstverein e professor convidado de Teoria e Arte Contemporânea na Universidade de Umeå (Suécia) e no Royal College of Art, em Londres.

¹⁸⁶ Lipovetzky, G. (1988). *A Era do Vazio*, p. 113.

artística. Não há qualquer caminho pré-estabelecido na música (nem nas artes em geral), cada um segue a linha que lhe convém e apropria-se, para benefício da sua expressão artística, de ideias e escolas do passado modernista, cruzando culturas e misturando linguagens. A expressão *nacionalista* na composição esbate-se cada vez mais, com a facilidade de estabelecer contactos, num mundo onde as fronteiras se tendem a esfumar. A possibilidade de circulação, e o grande número de escolas, numa série de países, tende a que as linguagens sejam cada vez mais internacionalistas e influenciadas por elementos de culturas diversas, produzindo-se a miscenização dos resultados. O produto final passa, assim, a ter influências muito diversificadas de outras culturas musicais, fazendo diminuir progressivamente a componente nacional do compositor. Além disso, a tendência modernista de um centro musical – o centro da Europa, os países germânicos – tende progressivamente a esbater-se e a distribuir-se pelas periferias, embora com influências cada vez mais diversas e de menor cariz nacional.

Ou, como diz Ross:¹⁸⁷

“Tal como os orgulhosos Estados-nação tinham abandonado algumas das suas idiosincrasias culturais para se integrarem na Comunidade Europeia, também os compositores estavam a abandonar os estilos nacionalistas folclóricos que tinham cultivado em anos recuados, para assim aderirem a uma forma de conversação cosmopolita.”

Lectura de John Cage – Octavio Paz¹⁸⁸

*Música:
oigo adentro lo que veo afuera,
veo dentro lo que oigo fuera.
(...)
Soy
una arquitectura de sonidos
instantáneos
sobre
un espacio que se desintegra.
(...)
La música
inventa al silencio,
la arquitectura
inventa al espacio.
Fabricas de aire
El silencio*

¹⁸⁷ Ross, A. (2009). *O Resto é Ruído*, p. 392.

¹⁸⁸ Paz, Octavio. *Lectura de John Cage*, in *Ladera Este* (1962-1968). (1990). *Obra Poética*.

*es el espacio de la música:
un espacio
inextenso:
no hay silencio
salvo en la mente.
El silencio es una idea,
la idea fija de la música.
La música no es una idea:
es movimiento,
sonidos caminando sobre el silencio.*¹⁸⁹



Fig. 88 - Escultura de John Cage

¹⁸⁹ Octavio Paz (1914-1998): de origem mexicana, foi diplomata, poeta, ensaísta, tradutor. Recebeu o Prémio Nobel da Literatura em 1990.

Bibliografia

- Araújo**, Fernando A. S. (Outubro de 1949). *Problemas – Revista Mensal de Cultura Política*, nº 21, Brasil. Transcrição: Fonte: MIA – Marxist Internet Archive
<http://www.marxists.org/português/zhdanov/ano/mês/musica.htm>
- Azevedo**, S.; Cascudo, T.; Bastos, P.L ; Peixinho, J.; Barreiros, A. N.; Lima, C.; Coelho, J. L. B (2010). *Fernando Lopes Graça*. Porto: Atelier de Composição
- Azevedo**, S. (1998). *A Invenção dos Sons*. Lisboa: Caminho
- Baillet**, J. (2000). *Gérard Grisey, Fondements d’une écriture*. Paris: L’Itinéraire
- Barthes**, R. (1997). *Mitologias*. Lisboa: Edições 70
- Branco**, J. F. (2005). *História da Música Portuguesa* 4ª ed. Lisboa: Europa-América
- Branco**, L. F; Lopes-Graça, F. (compositores). (2006). *Obras para violoncelo e piano*. Paços de Brandão: Numérica, NUM 1139 (CD)
- Cabanne**, P., (1982). *L’Art du XXème siècle*. Paris: Aimery Somogy
- Caeiro**, Alberto, (1974). *Poemas (Obras Completas de Fernando Pessoa, Vol. III)*. Lisboa: Ática
- Carvalho**, M. V. (2006). *Pensar a Música, Mudar o Mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto: Campo das Letras
- Ferreira**, M.P. (Coordenação) (2005). Cap. *O Canto de Amor e de Morte*. Lisboa: Caminho
- Grisey**, G. (2000). *Fondements d’une écriture*. Paris: L’Itinéraire
- Hegel**. (1969). *Esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France
- Hegel**. (1964). *Estética, Poesia*. Guimarães: Guimarães Editora
- Les Lettres Nouvelles**. (Mai – Juin 1970). Paris
- Lipovetsky**, G. (1988). *A Era do Vazio, Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*. Lisboa: Relógio d’Água
- Lipovetsky**, G. (2010). *O Mundo Ocidentalizado*. Lisboa. Lisboa: Edições 70
- Lopes-Graça**, F. (1973). *A Música Portuguesa e os seus Problemas*, Vol. III. Porto: Cosmos
- Lopes-Graça**, F. (1984). *Opúsculos (2)*. Lisboa: Caminho
- Lopes-Graça**, F. (1990). *Talia, Euterpe & Terpsicore*. Lisboa: Caminho
- Lopes-Graça**, F. (1992). *Nossa Companheira Música*. Lisboa: Caminho (2ª edição aumentada)
- Lopes-Graça**, F. (2000). *Quatro Invenções, Três Inflorescências para violoncelo solo*. Lisboa: Musicoteca (partitura)
- Lopes-Graça**, Fernando (1974). *Obras para violoncelo*. Lisboa: Valentim de Carvalho/A Voz do Dono (Disco Vinil)
- Lopes-Graça**, F. (1994). *Obras para piano/violoncelo e piano*. EMI/Valentim de Carvalho, DDD 7243 5 55109 (CD)
- Lopes-Graça**, F. (2009). *Página Esquecida. Portugiesische Musik für Violoncello und Klavier*. Dreyer Gaido. (2 CD)

- Lourenço, E.** (2012). *Tempo da Música Música do Tempo*. Lisboa: Gradiva
- Lucie-Smith, E.** *L'Art d'Aujourd'hui* (1989). 3ª edição. Paris: Nathan
- Lyotard, J. F.** (1993). *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Publicações Dom Quixote
- Lyotard, J. F.** (1979). *La Condition Postmoderne*. Paris: Les Editions de Minuit
- Marecos, C.** (2001). *5 Miniaturas, Violoncelo Solo*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais (partitura)
- Marecos, C.** Entrevista realizada por Teresa Cascudo em 2005.
http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa_id=213&lang=PT
- Olivier, A. P.** (2003). *Hegel et la Musique*. Paris. Librairie Honoré Champion.
- Paz, O.** (1962-1968). *Lectura de John Cage*, in *Ladera Este*. (1990). *Obra Poética*. Barcelona: Seix Barral
- Ross, Alex** (2009). *O Resto É Ruído, A Escuta do Século XX*. Alfragide: Casa das Letras
- The Strad.** (2005). Vol. 116, Nº 1386.
- Tobel, R.** (1945). *Pablo Casals*. Lisboa: Tipografia Ramos.
- Uitti, F. M.** (1999). *The Cambridge Companion to the Cello*, capítulo 13 - *The Frontiers of technique*. Cambridge University Press
- Vargas, A. P.** (2002). *Sobre Música: ensaios, textos e entrevistas*. Porto: Afrontamento
- Vargas, A. P.** (2011). *Música e Poder*. Coimbra: Almedina
- Vargas, A. P.** (2007). *Suite para Violoncelo Solo*
- Vargas, António Pinho.** (2009). *Solo I. Solo II*. EMI. (CD's)
- Vargas, António Pinho,** (2011). *Improvisações*. Althum.com. (CD)
- Vargas, António Pinho.** (Entrevista) Editora Centro de Informação da Música Portuguesa, refª CIMP_entr_VID_APV
- Védrine, H.** (1975). *Les Philosophies de l'Histoire : déclin ou crise*. Paris: Payot
- Verwoert, Jan.** (2006). "Apropos Appropriation – Why Stealing Images Today Feels Different", in Tate Triennial. New British Art.

MIA – Marxist Internet Archive,

<http://www.marxists.org/portugues/zhdanov/ano/mes/musica.htm>

Mitch Abidor in MIA – Marxist Internet Archive,

<http://www.marxists.org/glossary/frame.htm>

<http://www.meyerhold.org/>

<http://gabiconminuscule.wordpress.com/2010/12/20/lectura-de-john-cage-octavio-paz/>

Anexo I

Fernando Lopes-Graça

Quatro Invenções

Após consulta do espólio das obras de Fernando Lopes-Graça constantes deste projeto, que se encontram no Museu da Música Portuguesa (Casa Verdades de Faria), verifiquei haver algumas diferenças entre o manuscrito e a edição da Musicoteca (ano 2000).

Algumas (pequenas) diferenças, uma ligadura ou um pequeno traço numa nota, podem atribuir-se a uma opção do revisor, outras há de maior importância, que me parece relevante assinalar, outras ainda podem resultar da dificuldade de leitura na partitura manuscrita.

No recital, as partituras utilizadas serão as referentes ao original. Nos exemplos que se seguem, aparece sempre, em primeiro lugar, o manuscrito.

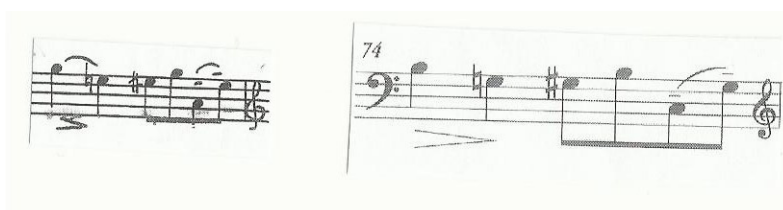


Fig. 89 – *Quatro Invenções – I – Compasso 74*

No compasso 74 da *Invenção I*, existe uma ligadura entre as duas primeiras notas, inexistente na edição (Fig. 89).

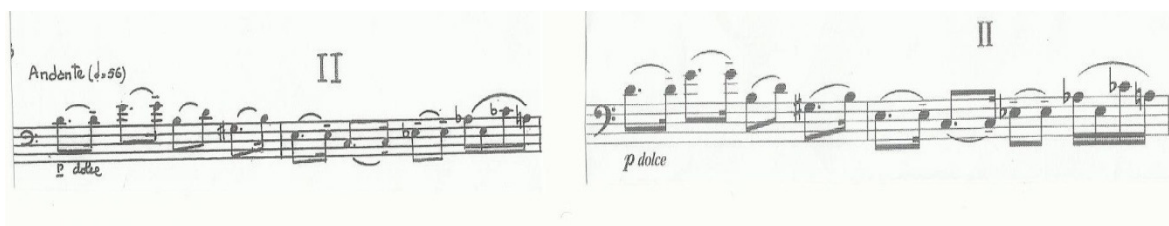


Fig. 90 – *Quatro Invenções – II – Compassos 1 e 2*

Na *Invenção II*, o Autor escreveu *Andante* ($\text{♩} = 56$), inexistente na edição (Fig. 90).

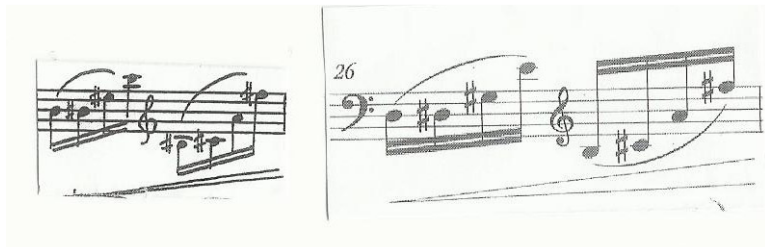


Fig. 91 – Quatro Invenções – II – Compasso 26

Na mesma *Invenção*, o compositor escreveu si# no segundo grupo de semicolcheias, que aparece sem o # na edição (Fig. 91).



Fig. 92 – Quatro Invenções – III – Compassos 1 a 4

Na *Invenção III*, no manuscrito está a indicação *Vivace* ($\text{♩} = 144$), inexistente na edição (Fig. 92).

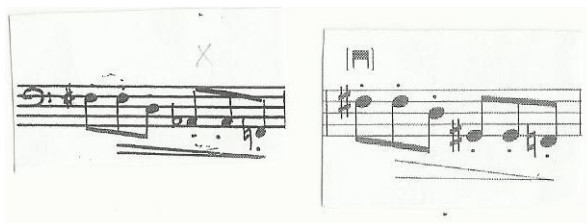


Fig. 93 – Quatro Invenções – III – Compasso 30

No compasso 30 da *Invenção III*, as notas escritas pelo compositor são distintas das da edição, apesar do som ser o mesmo (Fig. 93).

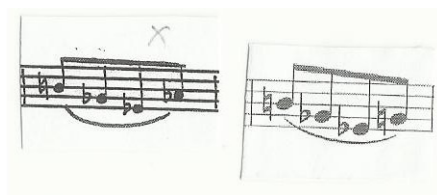


Fig. 94 – Quatro Invenções – III – Compasso 39

Situação análoga no compasso 39 (Fig. 94).

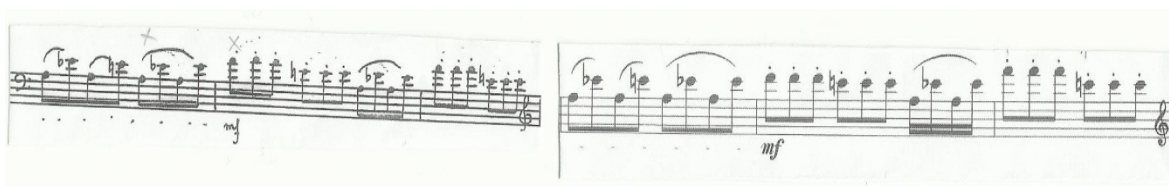


Fig. 95 – Quatro Invenções – III – Compassos 61 a 63

No compasso 61 as quatro últimas notas são um grupo de semicolcheias e no compasso seguinte as três primeiras notas são Lá. No compasso 61 poderia haver alguma dúvida quanto ao valor das notas, pois as linhas da pauta sobrepõem-se aos valores das notas, mas, no compasso 62, os três traços indicam claramente a nota Lá (Fig. 95).

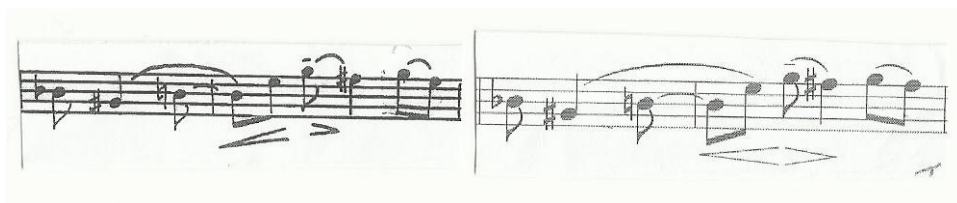


Fig. 96 – Quatro Invenções – III – Compassos 75 e 76

Situação análoga no compasso 76. As duas últimas notas são semicolcheias (Fig. 96).

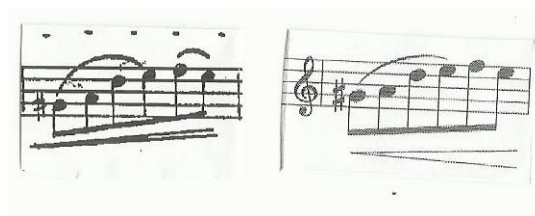


Fig. 97 – Quatro Invenções – IV – Compasso 70

Pequena diferença: no manuscrito existe uma ligadura entre as duas últimas notas do compasso 70 da *Invenção IV* (Fig. 97).

Três Inflorescências

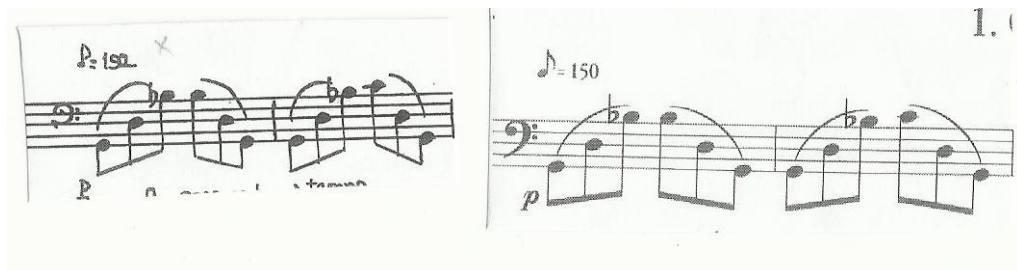


Fig. 98 – Três Inflorescências – Quase Prelúdio – Compassos 1 e 2

No início de *Quase Prelúdio* a referência de metrônomo é $\text{♩} = 192$, (não é muito nítido) (Fig. 98).

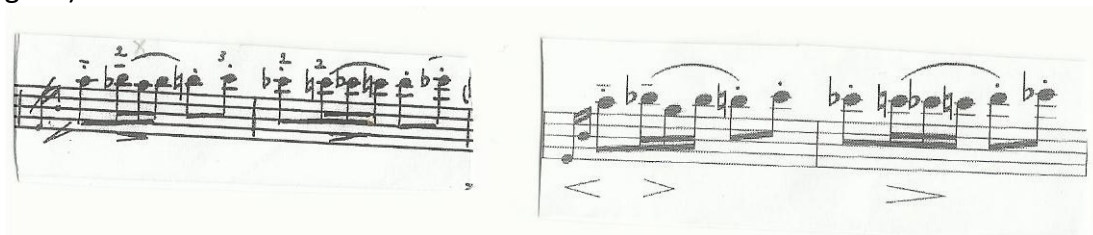


Fig. 99 - Três Inflorescências – Quase Dança – Compassos 14 e 15

Também no compasso 14 não há dúvida acerca da terceira nota (não contando com a anacrusa). É um Dó e não um Si (Fig. 99).

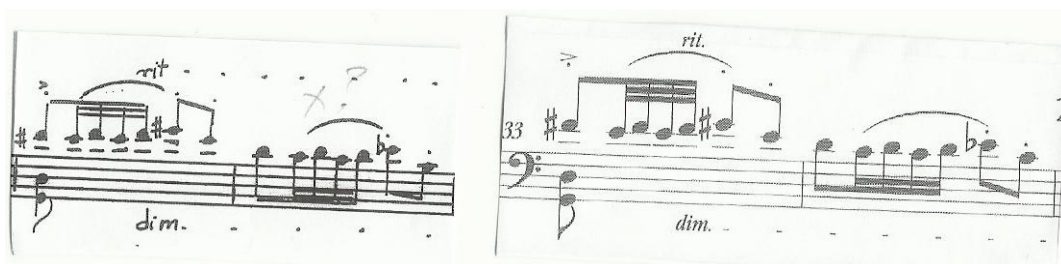


Fig. 100 – Três Inflorescências – Quase Dança – Compassos 33 e 34

No compasso 34 pode haver dúvida sobre o valor do grupo central, pois os traços sobrepõem-se às linhas da pauta. No entanto, no contexto, parecem ser igualmente fusas (Fig. 100).

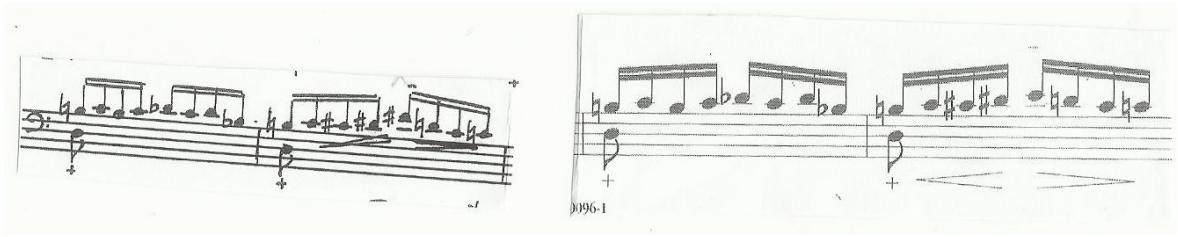


Fig. 101 – Três Inflorescências – Quase Dança – Compassos 45 e 46

No compasso 46, a primeira nota do segundo grupo é, sem dúvida, Fá# (Fig. 101).

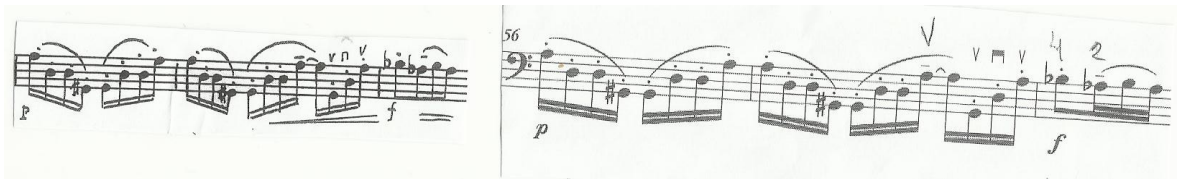


Fig. 102 – Três Inflorescências – Quase Dança – Compassos 56 a 58

Na edição, falta o crescendo entre o compasso 57 e o compasso 58, seguido imediatamente do diminuendo (Fig. 102).

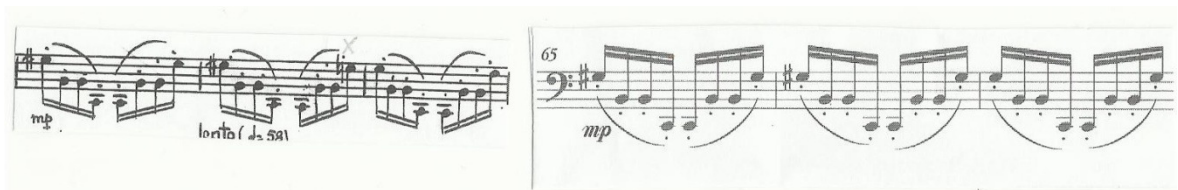


Fig. 103 – Três Inflorescências – Quase Dança – Compassos 65 a 67

No compasso 66 a última nota é um Sol natural (Fig. 103).

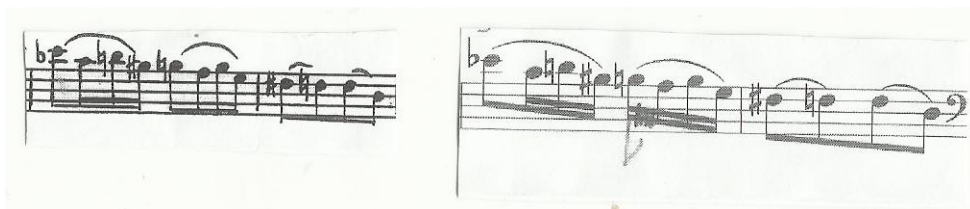


Fig. 104 – Três Inflorescências – Quase Dança – Compassos 75 e 76

Neste exemplo podem existir dúvidas quanto ao ritmo do compasso 75. A situação é semelhante à da Fig. 100, pois as linhas da pauta coincidem com as das notas. No contexto, parece-me ser o segundo grupo igual ao primeiro (Fig. 104).

Anexo II

Entrevista a Carlos Marecos

Escola Superior de Música de Lisboa

28. 03. 2012

CV: Na entrevista dada a Ana Paula Góis, em 1998, afirmaste, acerca das 8 Miniaturas para violoncelo e piano, terem sido escritas empregando Séries (Fibonacci e Luka). Queres dar alguma informação sobre as técnicas usadas nas 5 Miniaturas?

CM: É verdade que usei as relações dos números das Séries de Fibonacci e de Luka, mas não se pode dizer que esses números, ou essas Séries, constituam propriamente, ou antes, esses números e essas técnicas não constituem uma técnica de *per si*. Esses números são usados como referências, como ajudas a ... em relações proporcionais de ritmos, durações, andamentos, e inclusive também às alturas. Ou seja, aquilo que é de facto importante são durações proporcionais entre... por exemplo, se uma duração é maior que outra duração, ela é maior que outra duração numa determinada proporção, e esses números ajudam a controlar melhor essa proporção, mesmo que de forma não rigorosa. Se eu quero ter duas durações, ou até dois andamentos parecidos na dimensão, mas que um é ligeiramente maior que outro, eu posso controlar o equilíbrio entre as duas dimensões e a proporção entre as duas dimensões através desses números. E quem diz andamento, diz relações entre alturas e relações intervalares. Mas não constitui por si uma técnica. Não é nada comparável, sei lá, como quando se fala de música serial, ou de séries dodecafónicas. Não tem comparação possível.

CV: Nas 5 Miniaturas há um ponto principal, o chamado «ponto de ouro». Será o nº3? Quais seriam as principais características desse «ponto de ouro», desse ponto convergente?

CM: De certa forma, sim. Se são 5, o ponto de ouro há-de estar no 3. A proporção de 3 para 2. A proporção de 3 para 2 é também a proporção da 5ª perfeita. O intervalo de 5ª perfeita, que é também muito usado como referência na peça. E, de certa forma, acho

que é mesmo a mais desenvolvida...tenta condensar um bocadinho a tal ideia da dupla personalidade que eu falo nas notas de programa, está também exposta de uma forma mais... como é que hei-de dizer, enquanto, por exemplo, a ideia de dupla personalidade, na 1ª Miniatura, acontece em poucos segundos, aqui acontece de uma forma muito mais dilatada. Cada uma delas tem uma dimensão muito maior. E, nesse sentido, talvez haja não só uma maior intensidade, ou maior tempo onde dura uma certa intensidade e tensão, (porque na 1ª Miniatura tudo isso é muito mais reduzido) como, de um certo ponto de vista, condensa mais a informação e a tal dupla personalidade dilatada. E, nesse sentido, é pensado como uma espécie de «ponto de ouro», sim.

CV: E em relação ao nº 4, queres dizer alguma coisa em relação às principais referências? Isto porque tem a técnica dos dois arcos, os harmónicos muito...

CM: Ah! Já sei...

CV: Os timbres, não é? Não controlados, e as técnicas...

CM: A ideia de expor os harmónicos “não controlados” e a tal exploração tímbrica, tem a ver com uma espécie da tal “viagem ao interior do som” de que eu tenho falado. Por um lado, eu entendo o alargamento tímbrico dos instrumentos, com as técnicas expandidas (na tradução possível do inglês) ou técnicas estendidas, um alargamento das possibilidades tímbricas dos instrumentos, entendo esse elemento mais como um alargamento das capacidades expressivas, também, do que propriamente como uma espécie de «menu» serial, que se tem de utilizar: agora *normal*, agora *ponticello*, agora com *tremolo*, agora *não sei o quê*. Portanto, não entendo esses recursos como uma forma de...

CV: Experimentação?

CM: ...de certa forma é uma experimentação, mas não com uma obrigatoriedade de esgotar todas as possibilidades. Não entendo como uma obrigatoriedade empregar todas as possibilidades, como uma obrigatoriedade esgotar todas as possibilidades, como num «menu serial». O serialismo impunha, de certa forma, a quem abraçar essa técnica... também serializar esses parâmetros. Não era só serializar as notas, depois era serializar

os ritmos e depois, eventualmente também, serializar esses recursos. Portanto, entendo esses recursos como um alargamento das qualidades expressivas, das qualidades expressivas da música e das capacidades do instrumento. Alargar essas capacidades. Depois, a ideia de entrar no «interior» do som, tem a ver um pouco com, imaginariamente, entrar nos harmónicos que cada som pode ter e ouvi-los de uma forma mais explícita do que, de facto, os ouvimos. Só que isto tem um preço muitas vezes, que é,

1) o descontrolo;

2) para entrar no interior do som e ouvir os outros harmónicos, que não estão explicitamente escutados apenas de uma fundamental, o preço, muitas vezes, é o de um enorme ruído. É como entrarmos no interior do som, mas ouvirmos as suas entranhas também. Sei lá, por exemplo, é como os «multifónicos» no clarinete. Só que não são dois sons de clarinete. Para haver dois sons, existe um enorme ruído à volta que conta também, e tem que contar, senão, não seria o pretendido. Tem que se gostar desse ruído, para que isso possa fazer parte também das qualidades expressivas da música, nem que seja para ser agressivo. Mas, ele existe, e quase que só é possível extrair esses harmónicos, e conseguir ouvi-los explicitamente, se se tiver também esse ruído e isso também é, de certa forma, atraente.

CV: Gostaria que disseses qualquer coisa sobre o ritmo de valor acrescentado, que tu empregas na 1ª Miniatura, por exemplo, e sobre a pulsação, porque também há aquela ideia da pulsação «planante», não é?

CM: Sim, uma oposição entre uma pulsação regular, relacionada com a pulsação cardíaca (aquilo que para o Messiaen e para o Grisey é qualquer coisa mais próxima de uma rítmica, digamos que humana) e, a meu ver, toda essa rítmica humana é toda a rítmica que se possa sentir como uma pulsação de referência, que é a mais próxima da tal pulsação cardíaca, e por acaso a nº 4 também tem essa ideia exposta, com o *pizz* da mão esquerda, etc. E, portanto, eu acho que, no fundo, o sentir uma pulsação regular, ou sentir a música em função de uma pulsação regular, «não de uma métrica regular», como, p. ex., no Classicismo, sentir a música em função dessa pulsação é como sentir a

atração de uma fundamental ou de uma final, quando falamos de música tonal ou modal. Eu acho que não é preciso uma música ser tonal ou modal para se sentir a atração de um som polar ao nível das alturas, como não é preciso a música ser tonal ou modal para se sentir uma atração numa pulsação rítmica regular. Um ritmo regular não é nada mais do que uma frequência muito baixa. Um som só é som da altura definida se for regular, portanto, se repetir periodicamente a vibração, e por isso é que eu dou importância, ainda que relativa, à pulsação regular, porque é uma referência para o ouvido. Por outro lado, o tal ritmo «planante» tem a ver com uma oposição a este ritmo de pulsação regular, que se manifesta por oposição ou por contraste a esta pulsação regular, mas sem a habitual «esquizofrenia» de... subdivisões do tempo... quando se divide quáter de cinco, quáter de sete, quáter de quatro, é de facto uma esquizofrenia, porque é um *stress* para o músico, um *stress* para o público, para o ouvinte. Pode ser *stressante*, se o objetivo é ser *stressante* é ótimo e acho que é válido, e pode haver necessidade de escrever música *stressante* nalgum momento. Não acho é que, para fugir à pulsação regular só para não ser música tonal, p. ex, se deva, por princípio, escrever música esquizofrénica.

CV: E sobre o ritmo acrescentado, não querias “acrescentar” alguma coisa?

CM: Sobre o ritmo de valor acrescentado, eu acho que é um...

CV: Que empregas?

CM: Sim, que emprego. Não só na 1ª mas também em várias, mas na 1ª de forma mais explícita. Acho que no séc. XX se tende a não usar esse ritmo, porque parece demasiado característico de Messiaen, mas, se esse ritmo é característico de Messiaen, o tal ritmo esquizofrénico também pode ser característico de muitos outros compositores, portanto...tal como o Messiaen diz e eu citei em vários textos, o ritmo de valor acrescentado já estava na música hindu, não sei quantos anos antes de Cristo, portanto...eu acho que, de certa forma, permite ter uma métrica. Não, não é uma métrica, é uma rítmica com pulsação regular, onde os valores acrescentados introduzem uma espécie de irregularidade, quebrando qualquer possibilidade de essa pulsação regular se tornar numa métrica tonal qualquer. Mas volto a dizer, se o objetivo de usar

esses ritmos (de valor acrescentado) fosse só contrariar o tonalismo, também não era por aí que achava interessante utilizar, é porque acho que é um recurso que pode introduzir algumas ideias de vivacidade e de alegria na música. Não sei se é o que acontece na 1ª (neste caso acho que não), o ritmo acrescentado, na 1ª Miniatura, não creio que seja com esse objetivo, mas nalgumas outras peças, o ritmo de valor acrescentado... sinto como algo que pode transmitir alguma espécie de emoção positiva. É um bocadinho intuitivo, isto não é nada científico, mas é uma sensação...

CV: Em 1998, afirmaste que não tinhas a “fobia” de criares uma linguagem própria. Essa afirmação continua a ser válida em 2012?

Pausa

CV: Ou seja, falando de outra maneira, e lendo outras coisas que tens escrito...

CM: Parece que estou a tentar criar...é isso?

CV: ...é possível, achas tu e a tua música afirma-o e, de certa maneira, demonstra que, com o material já existente, é possível criar uma linguagem própria. Não é preciso ser uma coisa completamente nova. Estou correta?

CM: ...Sim...eu...

CV: Não é preciso inventar novos métodos, como Schoenberg, que inventou a série dodecafónica... é isto que quero dizer.

CM: Sim... eu acho que também hesitei, porque talvez agora tenha mudado ligeiramente de opinião. Mas é só ligeiramente. O que talvez eu quisesse dizer nessa altura é que não tinha a fobia de ter que fazer sempre diferente de todos os outros. Acho que, não fazendo diferente de todos os outros por objetivo, aos poucos, com as idiosincrasias que tenho, vou, de certa forma, olhando para um conjunto de peças que fiz, talvez se possa dizer...não sei se serei a pessoa mais indicada para o dizer, mas talvez se possa dizer que há qualquer coisa de uma linguagem mais pessoal. Mas isto é muito subjetivo, porque eu acho que uso recursos de alguma música que, p. ex., não tem nenhum toque de lirismo e eu acho que, de certa forma, existe imenso lirismo no meu modo de expressão. Mas uso

recursos que, se calhar, outros compositores usam, e esses compositores, com os tais recursos de que eu falo, fogem ao lirismo. Portanto, de certa forma...

CV: Consideras, então, que desde a altura em que deste algumas entrevistas, concretamente desde 98, houve uma evolução na tua forma de compor, nos teus interesses e nas tuas escolhas?

CM: Houve. É engraçado que... talvez em 2000, onde a situação se tornou mais estável, com consciência de alguma mudança, talvez seja o ano de 2000...o ano de 2002...

CV: Tens alguma obra que, de certa maneira, seja uma obra de “charneira”?

CM: De um certo ponto de vista é aquela que eu já referi, que se chama *Caminho ao Céu*¹⁹⁰

CV: Que é de que ano?

CM: De 2002 ou 2003.

CV: Tu tens um catálogo de 79 obras. Consideras essa peça fundamental na tua Obra?

CM: Sim. É engraçado que, de um certo ponto de vista, encontro em peças mais antigas algumas referências que são exacerbadas em peças mais recentes. Neste caso, encontro aqui algumas coisas, nomeadamente ao nível da pulsação.

CV: Mas essa peça é de 2000...

CM: Pois, mas em todo o caso, ainda não sentia...senti mais essa mudança a partir dessa tal peça *O Caminho ao Céu*. E depois há outras peças, nesta tem a ver já com usar a pulsação regular e usar determinados intervalos como referências acústicas e tímbricas. É uma coisa que se calhar está aqui mais intuitivamente e mais dominada conscientemente a seguir, a mesma coisa com a questão rítmica, que também já se pode encontrar aqui, e depois, mesmo essa peça, também sobre outros aspetos, também há uma ou duas peças que antecedem essa e que já apontam, de certa forma...Lembro-me de uma peça *Música para 21 clarinetes* que também aponta para pontos especiais na música, de uma certa

¹⁹⁰ *Caminho ao Céu*: peça vocal para duas vozes e orquestra de câmara

celebração acústica. Não era só criar «pontos de ouro», como uma espécie de pico qualquer emotivo, um pico dinâmico ou de textura, mas também criar pontos especiais de celebração acústica, ou seja, de uma espécie de vibração entre o *ensemble*, que nesse caso é tentada de uma forma muito consciente já. Isso é que é diferente nesta altura...era tudo mais intuitivo. Há escolhas que nesta altura, como em qualquer uma... mesmo com uma série dodecafónica, há escolhas que se têm de fazer. Eu podia, com uma série dodecafónica, escrever intervalos consonantes (o Schoenberg podia fazê-lo. Ele escolhe NÃO os fazer). Mesmo independentemente de alguns recursos técnicos que usava em 98 ou em 2000, já andava á volta de determinados intervalos. A escolha que se tinha de fazer (como disse, tem sempre que se fazer escolhas, o Schoenberg escolhia intervalos menos consonantes) e o facto de eu recorrer a alguns intervalos de forma mais explícita faz com que, nas minhas escolhas, já estivessem alguns critérios que mais tarde vieram a ser fundamentais.

CV: Consideras que há algum compositor (ou alguma obra referência), com alguma incidência na tua forma de compor?

CM: Não sei. Por um lado sim, por outro lado não, porque não poderia dizer uma, mas teria de dizer várias.

CV: Mas há algum nome de um compositor que, mesmo não tendo nada a ver com a tua forma de compor, te tenha aberto a mente ou novos horizontes?

CM: São vários. Tinha de dizer vários. Porque, lá está, é como na pintura: há pintores que pintam uma maçã, ou um barco, e à partida, aparentemente, não me interessa ver numa pintura uma maçã ou um barco. Se eu olhar para o objeto como uma má fotografia da pintura, digo: não me atrai. Mas se, de repente, eu vir a pintura ao vivo, e vir que há um tratamento «brutal» na textura do quadro, aquilo está colado, e tem resina, e tem uma mistura que torna a textura tão interessante, se calhar eu até percebo porque é que ele tem lá o barco e a maçã. Até chama mais a atenção para a textura, não é? E acho que é um pouco assim, porque há compositores que me atraem, não por causa do barco ou da maçã, mas por causa....

CV: Da forma?

CM: Portanto, fazendo uma analogia...da textura! Eu digo textura porque forma... Comparando com a pintura dá para perceber, mas se falamos em música pode ter outro significado. Há compositores que eu posso dizer: eu a este fui buscar o barco, a esse fui buscar uma maçã ou um caracol, ou uma coisa qualquer que...ou não fui buscar nada mas pode ser uma referência...

CV: Diferentes maneiras de trabalhar esse dito barco...

CM: Pois, e outros onde vou buscar uma textura e não me interessa o barco. Assim, de uma influência direta onde me possa sentir...

CV: Ou de alguma obra que te...

CM: Podia citar. Podia citar o Ligeti, o Messiaen, o Stravinsky, o Grisey, o Tristan Murail. Sei lá, podia citar música...Podia citar o Purcell, o Monteverdi...

CV: Podes então ir pela negativa? Qual é aquele com quem, de todo, não tens nada a ver? Se calhar é mais fácil ir pela negativa do que pela positiva? Puccini?

CM: Tenho de pensar. Consigo encontrar...Saint-Saënz...Bom...Puccini, sim. A ópera italiana...

CV: Donizzetti?

CM: Bom, também não queria generalizar. Não queria generalizar, mas de facto não tenho aquela paixão pela ópera italiana que muita gente tem, por exemplo. Também me referencio, por exemplo, naquelas óperas mais antigas...

CV: Ah, sim. Purcell, Monteverdi, Haendel...

CM: Não, Haendel não. É mais Monteverdi, Purcell...

CV: Eu tenho só mais três perguntas a fazer-te: tens mais alguma obra para violoncelo, além das 5 *Miniaturas* e das 8 *Miniaturas*? Eu sei que o violoncelo entra em muitas das tuas partituras, mas como instrumento solista, tens mais alguma obra?

CM: Não.

CV: Dirias que a tua música é espectral?

CM: Não propriamente. Que usa recursos da música espectral, usa. E o que é muito engraçado é que, quando percebi o que era a música espectral, quando a música espectral se impôs na música contemporânea, quando se fez respeitar, ou conseguiu ser respeitada, ou passou a ser respeitada, ou...

CV: Conhecida e divulgada?

CM: Sim, também é verdade. Foi combatida por alguns compositores mais ligados à escola de Darmstadt, sim, foi combatida, de certa forma. E depois readmitida. Mas, quando tomei consciência do que faziam, pensei: bom, mas afinal eu também estava a ir por aí. De uma maneira diferente, mas certas coisas...e até foi engraçado, porque nessa altura assisti a muitos colegas meus, mais ligados à escola de Darmstadt, que criticavam algumas das minhas opções, porque não eram as mais modernas e...ortodoxas, etc. Curiosamente, depois, quando algumas pessoas vão conhecer a dita música espectral para o estrangeiro, vêm de lá a dizer: mas afinal isto é interessante...Mas... afinal era isto que criticavas quando...

Ou seja, não quer dizer que só quando essa música veio de fora, ou foi respeitada, ou quando essas pessoas integraram essas possibilidades...não sei. Pode ser que, depois de um período, aí pelos anos 60, 70, de extrema complexidade, cá em Portugal trabalhámos essa extrema complexidade durante os anos 80 ou 90, com uns 10, 20 anos de normal atraso. Nem sei se é atraso porque eu também era estudante, portanto, é natural. Também não é só o atraso de ser fora do centro da Europa, é também porque eu era estudante, portanto...é normal. E por isso parece ter sido uma necessidade natural para muitos compositores abrir os horizontes para outros caminhos, para além dessa extrema complexidade. Em todo o caso, eu acho que o pensamento puramente espectral é mais naturalista do que eu. Portanto, fazendo uma analogia, diria que procuro mais uma interação entre uma arquitetura qualquer musical, abstrata, que se introduz no meio e se aconchega, adapta, ou mesmo se confronta, ao meio. E o meio, neste caso, é o som.

Portanto, nem sempre (ou fazendo mais uma analogia) acho que existe uma interação entre a arquitetura e a paisagem, se formos fazer a analogia, não é? Portanto, é como se tivéssemos um edifício, criado por mim, que se percebe que não é natural, portanto que não vem dos espectros, nem só da natureza física do som, mas que se enquadra, confrontando ou aconchegando. Portanto, na música, para mim, há a hipótese de ter uma montanha, e faço um edifício que esteja completamente enquadrado na montanha, e os declives e as divisões da casa e os andares estejam de acordo com os declives da montanha, ou que eu dê cabo da montanha e parta e não sei que mais. Isso, para mim, é possível em música, até o confronto entre as duas ideias. É uma arquitetura que não é necessariamente natural, em conjunto com a tal natural.

CV: Para acabarmos, só mais uma pergunta, inevitável: quais são os teus projetos futuros, se estás presentemente a escrever alguma obra e qual? De que género (ópera, quarteto?)

CM: O que tenho em mãos é: a parte eletrónica de uma peça para piano e eletrónica. Completei a parte de piano e estou a fazer a da eletrónica. Há outros projetos que aguardam financiamento, como, por exemplo, uma ópera (*Abyssus, Abyssum* – ópera trágica- juvenil), baseada num conto de Trindade Coelho, com libreto de Paulo Lages.

CV: Não te interessa um texto de um escritor conhecido, como um Pessoa ou um Camilo Castelo Branco?

CM: Não rejeito essa hipótese, eu acho é que às vezes há uma espécie de...

CV: Oportunismo?

CM: Não queria dizer isso. O que eu acho é: porque é que eu hei-de, (porque é que não hei-de, também?), mas porque é que, se eu sou deste tempo, se sou compositor neste tempo, porque é que eu não me hei-de juntar aos artistas do meu tempo? Porque é que eu tenho de estar escudado?...Agora, porque é que também não hei-de usar poetas do passado? Porque não?

CV: Mas é uma encomenda? Às vezes, nas encomendas, há uma obrigação...

CM: Não é, por isso é que aguardo uma oportunidade de...

CV: Então és tu que escolhes, és livre...

CM: Sim, neste caso até foi o encenador que me propôs, o Paulo Lages, e é no fundo uma ópera infantil, trágica, trágica-infantil, e é um conto para crianças, mas daqueles tristes. Seria para usar um coro de crianças, como na Sinfonia dos Salmos de Stravinsky, em que os sopranos e os altos são crianças e jovens fazem os tenores e baixos, e duas crianças as personagens principais. É uma história em que as crianças morrem no fim, por isso é trágico-infantil. Mas tem o seu interesse.

As crianças têm um fascínio por um rio e pelas estrelas, e um dia acham que se forem até ao fim do rio podem ver as estrelas mais de perto, e a mãe ralha muito: não ides ao rio, não ides ao rio (assim com a linguagem do norte). A mãe parece má, mas só os está a proteger do rio, etc. E depois vão e morrem, desaparecem nas estrelas.

CV: Espero que arranjes o financiamento e boa sorte. Muito obrigada pela entrevista.

Anexo III

Entrevista a António Pinho Vargas

Escola Superior de Música de Lisboa

9. 05. 2012

CV: É do domínio público a dificuldade que sentiu em se desligar dos conceitos que lhe foram transmitidos, nomeadamente pelos seus professores de composição. Passados 14 ou 15 anos sobre as entrevistas onde fala deste tema, encontrou a sua voz, não estando sujeito a nenhum constrangimento?

APV: Eu acho que sim. As duas coisas são verdade. Primeiro, naquela altura, e no meu caso, estou a falar dos anos 70, já tinha aulas de composição, e depois, sobretudo nos anos 80, o ensino que era ministrado em Portugal tinha uma orientação relativamente restritiva. Digamos que a visão da própria história da música, e da música que se devia fazer, enquanto música contemporânea, era fundamentalmente pós-serial. Todos os professores que eu tive, Cândido Lima, Álvaro Salazar, Jorge Peixinho (num seminário), e Emanuel Nunes, todos partilhavam esta visão, dentro das suas diferenças. Portanto, havia uma espécie de... na verdade era uma narrativa sobre a história da música do século XX que, aparentemente, não deixava grandes hipóteses fora daquele quadro de linguagem musical. Foi a isso que me referi quando dei essas entrevistas.

Ao mesmo tempo, tratava-se de compreender até que ponto é que estas ideias eram discutíveis, ou não, finalmente, descobri rapidamente, que eram discutíveis. Descobri rapidamente que o mundo era muito mais variado do que aquilo que essa narrativa nos dizia, enquanto alunos, em Portugal. Essa narrativa, não só dizia como se devia fazer, como fazia um esforço para desqualificar aquilo que era conhecido fora do âmbito dessas ideias. Portanto, no meu caso, tratava-se de encontrar uma maneira de assumir uma determinada linhagem, e, ao mesmo tempo, descobrir, já com os novos dados de liberdade (e, portanto, dados que punham em causa os pressupostos técnicos e estéticos dos professores que eu tinha tido até então), uma certa maneira de fazer, de chegar ao ponto de poder dizer: ok, eu faço assim, porque confio nos meus critérios de avaliação

sobre o que estou a fazer. É evidente que, aí, há um compositor que eu refiro normalmente, sempre, não porque a minha música tenha muito a ver com a dele, mas sobretudo por causa da ideia da liberdade que ele defende. Eu pude ouvir o Wolfgang Rihm dizer (também está em muitas das entrevistas que eu já dei) que, quando começa uma peça, não sabe quantas partes vai ter, quanto tempo vai durar, não sabe nada. Isto é uma conceção completamente diferente da anterior, na medida em que encara o ato criativo como uma espécie de “salto no escuro”, no qual o artista tem que encontrar uma coisa para dizer.

CV: Gerswhin utilizou rythm’n blues, gospel, temas do teatro musical, etc, na construção da sua obra. Fernando Lopes-Graça dedicou grande parte da sua produção musical à transcrição e orquestração de temas populares. Philip Glass utilizou rock em composições. E o António Pinho Vargas, já utilizou, ou poderá vir a utilizar temas seus, que, entretanto, já se popularizaram nas suas obras eruditas?

APV: Não é provável, porque eu tenho uma posição sobre essa questão: eu julgo que o chamado “*crossover*”, como se diz em inglês, a propósito dessas experiências múltiplas, cruzamentos de músicas, etc, nunca dão, propriamente, muito bom resultado, do ponto de vista estético, sobretudo quando a passagem é vista de um ponto de vista da “cultura superior”, que olha para a cultura que vê como “inferior”, e tenta elevá-la para o âmbito da chamada “grande cultura” (em inglês “*high culture*”). Eu penso que uma música popular alentejana, tocada por um oboé, é pior do que a própria música alentejana original, e o oboé e orquestra, por hipótese, não a valorizam, antes pelo contrário, só se desvalorizam a si próprios, enquanto veículo de uma expressão musical, determinada pela sua histórica música popular, e, por outro lado, uma música que tem, também, a sua história, a sua tradição, que é a música erudita.

Isto tem a ver com a questão dos nacionalismos musicais. Durante muito tempo teve a ver com a tentativa de os países periféricos assumirem uma linguagem específica, diferente, portanto, da linguagem canónica, fundamentalmente alemã, no século XIX, e, nos casos mais recentes, tem a ver com os esforços frustrados de tentar tornar popular temas de rock e músicas rock, como no caso do Philip Glass e outros.

CV: Mas põe no “mesmo barco” um Bartók, um Kodály, um Janacék?

APV: Não. Repare: neste processo produziu-se muita música. Nesse período, a questão colocava-se (mesmo o Lopes-Graça), a questão, vista por eles, é uma questão de um certo tipo. Tal como se pensa hoje, é já de outro tipo. Tem a ver com a questão das posições entre as diferentes tradições musicais. Portanto, nesse período, estou a falar dos anos 20, 30, 40, mesmo até, se calhar, fins do século XIX, a música europeia olhava-se a si própria como superior, em relação às músicas populares. É uma tradição de música escrita, enquanto as outras eram tradições de música oral. A minha posição é a de que cada uma tem a sua própria dignidade, e portanto, compará-las é um erro civilizacional. É como dizer que o inglês é uma língua mais sofisticada que o chinês. Não se pode comparar. Há coisas que não se podem comparar. Ora bem, como a história da minha vida passou por uma aprendizagem paralela, mas, publicamente, eu fui muito mais conhecido, mais cedo, pelas músicas do período em que tocava jazz com os meus grupos do Porto - Rão Kiao, anos 70, etc - as pessoas não sabem que, ao mesmo tempo, eu estava em casa a ouvir Stockhausen, e a perceber como é que se faz esta música, e tal...

A minha aprendizagem foi sempre paralela, o meu “reconhecimento público” é que não foi paralelo. Um aluno, uma vez, disse-me: os compositores portugueses podiam-se dividir em dois grupos: aqueles que fazem adaptações de música popular portuguesa, e partem desse material para comporem música erudita, e outros que não o fazem. Eu pertenço ao grupo dos que não fazem. Tenho o máximo respeito pelos que fazem, julgo que, quanto mais pequeno é o grupo instrumental em questão, mais possível é que a coisa tenha um certo interesse. Se for mesmo passar o canto alentejano, por hipótese, para a orquestra sinfónica, que é o máximo de expressão erudita, em termos de efetivo instrumental, mais riscos se correm, na minha opinião.

CV: Nós temos casos de compositores portugueses que o fizeram, como Frederico de Freitas, Joly Braga Santos...

APV: Sim. O Lopes-Graça teria feito, se tivesse tido encomendas para orquestra, mas, por causa das questões políticas que envolveram a sua carreira, fez mais para coro, para canto e piano...

A minha posição é, portanto, uma posição. Não pretende ser um princípio válido para toda a gente em qualquer momento, mas é a minha posição.

CV: A *Sinfonia* de Berio, no 3º andamento, apropria-se do 2º andamento da 2ª *Sinfonia* de Mahler. Noutras áreas artísticas, como, por exemplo, Andy Warhol, com os retratos de Marilyn, Judy Garland, etc. Crê que a utilização de materiais pré-existentes de outrem pode dar origem a novas obras? Já utilizou este método em algumas das suas obras?

APV: Já. De uma forma (como é que hei-de dizer), que os escritores da América Latina chamam de “folclore imaginário”. Eu nunca utilizei nenhuma citação direta, nenhum material direto que eu possa dizer: este bocadinho é da sinfonia de Mahler nº tal. Nunca fiz isso. O que posso é, nomeadamente, nesta *Suite para violoncelo solo*, por exemplo, fiz isso, porque o meu *encore* é uma espécie de citação imaginária de uma coisa de Bach, que não existe. De Bach, depois de, provavelmente, ter ouvido Ornette Coleman, o que é uma coisa totalmente inverosímil. E, portanto, neste caso, eu julgo que, de facto, a partir de 1968, passou a ser prática dos compositores, e, nalguns casos, prolonga-se até hoje, cada vez mais...

CV: Desculpe, mas, o que me está a dizer, é um pouco diferente do que eu perguntei. O *encore* pode ser “à la Bach”, mas não é música de Bach, ao passo que os dois exemplos que lhe dei são «exatamente» a mesma música, portanto, são apropriações, não são citações.

APV: Era o que eu ia dizer. Muitos compositores passaram a entabular diálogos com a História, com o que há da História, para utilizar. Muitos fazem isso, o Alfred Schnittke, por exemplo, e a sua poliestilística, é completamente baseada nisso. Outros compositores fazem isso, por exemplo, Sofia Gubaidulina, também utilizou o *ricercare* da *Oferenda Musical*, na orquestração do Webern, e, portanto, são três momentos em História. O que interessa aqui é o diálogo com a História. A História tem coisas concretas, obras específicas, e eu aí digo, não uso. Nunca usei. Mas tenho coisas que são traços da linguagem musical que todos nós conhecemos e, portanto, podemos usar nessa perspectiva do folclore imaginário. A minha diferença é essa.

CV: Na *Suite para violoncelo solo* há, nitidamente, sete andamentos mais um, o *encore*. Pode explicar a razão deste andamento? Embora já tenha dito alguma coisa sobre isto...

APV: O “mais um” tem a ver, um pouco, com a ideia que eu tive para a peça, que era um conjunto de peças. O título *Suite* não foi decidido à partida, só apareceu a meio da peça. O título era, eventualmente, qualquer coisa em torno do conceito de microlúdio, que é, aliás, o título de um quarteto de cordas do Gyorgy Kurtág. Microlúdio=pequenas coisas. Eu comecei, e elas deixaram, progressivamente, de ser micro. A certa altura, achei que a sua diversidade, se mantinha alguma coisa da ideia de (pre)lúdio, portanto, microlúdio, se calhar, dada a tradição que o instrumento tem da suite (por causa do Bach, eventualmente do Britten e outros), eu pensei em chamar-lhe *Suite para violoncelo solo*, a meio do processo composicional. Indo à última peça: é evidente que a minha resposta é uma espécie de retórica – eu pensei, semi a brincar, semi a sério – que precisava de compor um andamento final, e, nessa busca, surgiu-me, subitamente, a tal mistura espúria, entre a memória de Bach, reinventada por mim, com a memória de Ornette Coleman, também reinventada por mim. Nem num caso, nem noutro, eu fui ver nada de nenhum dos dois, nem fui ouvir nada. A minha memória é boa, portanto...

Por um lado, isso, por outro, conhecendo a vida musical de hoje, e sabendo que a música que se compõe hoje, nem sempre propicia a existência de um *encore*, eu resolvi assumir uma espécie de posição irónica, e portanto, assumindo a dificuldade em haver *encore* com música cromática ou complexa, ou outra, eu decidi pôr o *encore*, antes de acabar a peça. Portanto, este foi o meu argumento, que é retórico, é irónico, mas que, na verdade, naquele momento da decisão, de procurar, quando aquela peça começa a ganhar forma, e eu começo a aceitá-la como inerente à *Suite*, eu, no entanto, sinto a necessidade de lhe pôr um *encore*, com título. É a única que tem título, todas as outras têm número. Como quem diz: eu aqui desloco-me para outro sítio. E, no entanto, eu oiço a peça em concerto, e aquilo pode provocar um sorriso em algumas pessoas, durante dois ou três compassos, e logo a seguir o sorriso desaparece, porque a peça segue o seu caminho, e aquilo é um final espetacular, quando é tocado ao vivo.

Por isso, a minha posição é essa: eu já há muitos anos que digo que nós temos à nossa disposição todos os objetos musicais do passado, e, portanto, tanto temos uma quiáltera esquisita, cromática, de cinco, e a seguir não sei o quê, como temos um grupo de notas, extremamente dissonante, como podemos ter, a seguir, um acorde perfeito. Isto está à disposição dos compositores, e alguns assumem mesmo isto, mas muito cedo, muito mais cedo do que eu alguma vez imaginava nos anos 70 e 80, em Portugal. O primeiro quarteto a assumir uma relação com a linguagem de Beethoven, o americano George Rochberg, é dos anos 60. Eu não sabia. A história que nos contam nem sempre é verdadeira. Depois, vamos descobrindo que havia uma história, que era mais ou menos apagada dos livros e que depois, atualmente, já se conhece bem.

Portanto, ficou assim. Ficou como um momento irónico...

CV: A pergunta que lhe vou fazer já está quase respondida. No entanto, diga-me: deu o nome *Suite* a esta partitura, no entanto ela está distante das Suites escritas para este instrumento, como as de Bach ou as de Britten, desde logo porque não há nomes nem danças para os diferentes andamentos, com exceção do último. Pode esclarecer? De certa maneira já falou sobre isto...

APV: O termo *Suite*, originalmente, é uma sucessão de danças. No meu caso não há danças nenhuma. Identificáveis. Não há *allemandes*, não há *gavottes*, não há *gigas*, não há nada disso. Não há valsas. No entanto, o que há, que é idêntico às suites, é uma sucessão de peças, com carácter muito diverso, que, em última análise, é a definição de suite. Se eu pensar em termos mais abstratos, retiro-lhe o conteúdo de dança, e passo a pensar que é uma sucessão de peças de carácter diferente e contrastante. Isso está presente na minha peça, e, por isso, eu achei que tinha legitimidade para lhe pôr o nome *Suite*, por essas duas razões: 1º - por causa do passado do violoncelo solo, no qual as seis *Suites* de Bach têm um certo peso, e as de Britten prolongam até ao século XX. 2º - porque aquilo que, em última análise, determina a existência de suite (no século XVIII, com alguns critérios históricos, ligados à presença das danças, as suites francesas, inglesas, as próprias *partitas*, chamam-se assim, mas, na verdade, são suites de danças, como as *partitas* para piano e para violino), aquilo que as caracteriza, no essencial, é o

facto de serem peças contrastantes, com tempos muito diferentes, com carácter muito diferente. Sendo assim, está legitimada a minha escolha de *Suite*, apesar de não ter nada a ver com as danças do barroco.

CV: Esta obra, que começa calmamente, vai sendo progressivamente mais nervosa e agitada, regressando a um gesto mais calmo, no nº 7, e terminando no *encore*. Concorda com esta análise? Pode acrescentar qualquer coisa?

APV: Na verdade, o projeto inicial, que, como disse há bocado, foi uma série de “microlúdios”, pressupunha o contraste. Não sei se há uma progressão tão linear, do calmo para...Tem curvas... De repente, há uma mais movimentada, e, a seguir, outra mais lenta. E também depende da maneira de ver os conteúdos, são mais tensos, ou menos tensos, que é outra maneira de olhar para a música. Porque algumas peças são bastante tensas, embora sejam lentas, ou calmas. São calmas mas tensas, no sentido que não têm muitas notas. Mas, de facto, progressivamente, elas foram-se tornando, de uma forma geral, mais agitadas, sendo que eu até considero que a última também é agitada.

CV: Está a falar da 7ª?

APV: Sim, a última antes do *encore*. Tem até aquele elemento do *pizzicato*. É, sobretudo, variada, vai agitando. Está algures a meio, entre aquela com muitas notas, toda com colcheias, salvo erro a 5ª, e depois a outra, a seguir, que ainda é mais agitada, mas, ao mesmo tempo, fica um *trilo*, nos agudos, qualquer coisa que podemos dizer que é lento. Aquela *Suite* tem, claramente, dois gestos, e, por isso, a pergunta tem a ver com isso: o compositor é livre, lança-se no escuro e tem ideias. Eu, neste caso, fiquei muito contente com esta peça, porque compus nas férias e, cada dia, começava uma peça. Começava, e, em quase todos os casos, terminei-a no mesmo dia.

CV: Nesse caso, quanto tempo, no total, levou a compor esta peça?

APV: Quinze dias. Foi uma das peças mais rápidas da minha vida. E, fui trabalhando, e ficando satisfeito, ao mesmo tempo que ia verificando a tal mudança de carácter, entre a ideia inicial, e o resultado final, aquilo estava a seguir um caminho. Isto era o que muitos dos meus professores diziam - já no passado - que é daquelas coisas que se podem fixar: a

certa altura (isto era típico do discurso dos compositores pós-seriais) o material começa a falar por si mesmo, digamos assim. Estou a ouvir o Álvaro Salazar dizer isto muitas vezes. Neste caso, não era, propriamente, deixar o material falar, até porque o material ia variando de peça para peça, sendo essa uma ideia fulcral, era o gesto que interessava. Agora vou fazer uma que tem um elemento...(3ª)¹⁹¹, por exemplo; agora vou fazer uma que é...(4ª)¹⁹². A ideia inicial começava sempre por um gesto, sem notas, sem pensar em notas.

CV: Por exemplo, na nº5, essa tal que é sempre muito rápida, em colcheias, qual será o gesto principal? Será a velocidade? As alturas?

APV: O gesto é a ideia base, digamos. É a repetição de quatro colcheias, muito rápidas. Portanto, isso mantém-se, do princípio ao fim da peça, tirando a última nota. Depois, lançado no ato de compor, eu percebo que aquilo vai evoluindo a três vezes. Começa no âmbito de uma 5ª, salvo erro, a nota de cima vai subindo e a nota de baixo também vai descendo, e portanto, de repente, chega a um sítio em que é quase impossível tocar, de tal modo os saltos estão extremados. Ora bem, foi um prazer incrível, partir de uma coisa que contém, em si, um certo lado banal, (se eu tentasse, por hipótese, manter a mesma figura intervalar e, simplesmente transpor, ou qualquer coisa) mas neste caso não, foi, por assim dizer, o contraponto: aterrou ali, e aquilo que passou a conduzir o meu discurso foi a evolução das duas vozes extremas.

CV: E criou também uma tensão muito maior, e...nervoso.

APV: Quando eu mostrei a peça pela primeira vez (nunca tinha escrito nenhuma peça para violoncelo solo), fui mostrar ao Paulo Gaio Lima. No princípio desse andamento, ele começou a fazer-me sugestões: ah, aqui talvez...esta pudesse ser um harmónico, e tal, e tal. Vira a página e...Oh! Diabo!

CV: A ideia, já quase no final, *Quasi Cadenza*, é para dar uma maior liberdade, no tempo, ao intérprete?

¹⁹¹ Consultar partitura

¹⁹² *Idem*

APV: É. Porque, digamos, aquele é um momento de uma espécie de «loucura» e, normalmente, a cadência é um momento onde (às vezes até, no século XIX, fim do século VIII para XIX, eram improvisadas) o solista «perde a cabeça», e toca sozinho o que lhe apetece. E, nalguns casos, era mesmo o que lhe apetezia, porque era improvisado. É sabido que Mozart e Beethoven eram grandes improvisadores. Portanto, ao escrever *Quasi Cadenza*, eu estou a dar uma indicação ao intérprete de que ele, ali, pode libertar-se de uma coisa que, entretanto, se instalou com uma força tremenda, que é o tempo. Que é terrível! Eu sei que, uma vez instalado o tempo, sair dele é das coisas mais difíceis que há. Mas, esta indicação dá uma possibilidade de respirar, algures, nalguns daqueles saltos absolutamente infernais. Por isso, a resposta é sim.

CV: Uma última pergunta, à qual gostaria de ouvir o seu comentário. Gilles Lipovetsky escreveu o livro *A Era do Vazio*, no qual afirma que a Era Pós-Modernista é uma Não Era. Pode comentar esta afirmação?

APV: Digamos que é uma Era que começa por tentar negar uma série de aspetos que eram tomados como adquiridos para todo o sempre, associados à ideia de moderno, tanto do ponto de vista político, económico, etc, e também artístico. Por isso, quando se fala do capitalismo, até se fala do capitalismo pós-moderno, em última análise, o capitalismo especulativo financeiro, que hoje está em crise, mas que, de facto, começou mais ou menos na mesma altura que o pós-modernismo artístico (fim dos anos 70, princípio dos anos 80), com o famoso consenso de Washington, em que se decidiu libertar os mercados, e desregular a economia...

CV: Está a falar do tempo do Reagan?

APV: Sim, do Reagan, da Thatcher. É quando começa isso. Em 83. O consenso de Washington é uma reunião, que tem lugar em Washington, no qual instalam aquilo que vem a ser conhecido pelo nome de neo-liberalismo, para distinguir do liberalismo do século XIX. Neo-liberalismo, como ideia para a economia. Isso ocorre, em simultâneo, com uma espécie de crítica dos artistas – na arquitetura, na música, na literatura – aos interditos do modernismo. O modernismo começou como libertador, e terminou como instituído, como sendo a Arte oficial do Ocidente e, nesse sentido, verificou-se uma

espécie de inversão do lugar, da ideia do moderno, na Arte. Depois, os teóricos da sociedade e das artes, colocaram o termo de pós-moderno como uma hipótese de descrever o fim de qualquer coisa. Nesse sentido, as opiniões dos vários teóricos, sobre essa matéria, foram-se diversificando de tal modo que o termo pós-moderno acabou por não se conseguir definir de uma forma real. Define-se pela negativa, é aquilo que não é. O que quer dizer é: passa-se qualquer coisa que já não é o que era antes, em última análise é aquilo a que se chega. Por isso, quando ele diz que é uma Não Era, eu diria ao contrário: que é uma Era do Não. É uma Era do Não, uma Era da negação, de uma transformação, eventualmente de uma transição, na qual estamos agora. Quer dizer, o Pós-Modernismo foi o anúncio de um certo tipo de delírio final, de uma forma de sociedade, de uma forma de economia, de uma forma de arte, ela própria, em muitos aspetos, se encerrou sobre si mesma e entrou em crise. Portanto, é uma crise global, uma crise de valores, crescimento feroz do individualismo, perda dos laços de solidariedade, tudo isso é analisado, mais ou menos. Inicialmente, em torno do conceito pós-moderno, ao qual se liga, mais tarde, o conceito de pós-colonial, porque o ocidental descobre que não está sozinho no mundo, que também há África, e Ásia e América Latina e que, afinal, até conseguem enriquecer e ter economias fortíssimas e obras artísticas e histórias. O ocidental era eurocêntrico, só olhava para o seu próprio umbigo, só considerava a sua própria história. Num dado momento, é obrigado a olhar para o resto do mundo, quanto mais não seja, porque ele tem mais dinheiro e nem sequer está em crise.

CV: Isso agora será a próxima Era, que já estamos a ver...

APV: Nós estamos numa transição, para uma coisa que não sabemos o que vai ser. E, nesse sentido, eu julgo que, Não Era, é uma expressão que traduz a insuficiência que o conceito de Pós-Modernismo, ou de Pós-Moderno, mais lato, acabou por ter. É um conceito que acabou antes de ter sido definido de uma forma clara. E, por isso, há uma série de coisas, no Moderno, que é necessário recuperar. Na verdade. Da ideia do Moderno. E algumas delas, não sei se estarão perdidas para sempre. Estou a falar das ideias do Kant, de paz perpétua, por exemplo. O princípio do Moderno, de facto, começa com Kant. O *Opúsculo para a Paz Perpétua*, para o diálogo entre as Nações, para a Razão,

como maneira das pessoas falarem umas com as outras, e chegarem a um consenso sobre as diversas divergências, toda essa ideia, hoje em dia, já ninguém acredita nelas. Por isso, podemos estar a perder muita coisa. Isto manifesta-se, na música, tal como em todas as outras artes.

CV: Muito obrigada por esta entrevista, e muito sucesso.

APV: Obrigado.

Anexo IV

Interpretações

Fernando Lopes-Graça: Quatro Invenções (CD 1)

Intérpretes¹⁹³: Jed Barahal¹⁹⁴, Clélia Vital¹⁹⁵

Invenção I

- Neste exemplo, a principal diferença reside sobretudo na articulação, com notas um pouco mais curtas e *marcato*, no 1º intérprete (faixas 1-2).
- O tempo escolhido é a principal diferença deste exemplo (mais rápido o 1º - faixa 3), além de o 2º intérprete ter escolhido um carácter mais cantado para esta *coda* (faixa 4).

Invenção II

- O tempo escolhido por cada um dos intérpretes é diverso (o 1º mais rápido que o 2º - faixas 5-6) neste começo da *Invenção II*, assim como o valor dado às semicolcheias, também mais rápidas e marcadas, no 1º intérprete (faixa 5). Este pormenor tem como consequência a primeira interpretação ser nervosa, enquanto a segunda é mais calma e de carácter mais amável e tranquilo.
- No segundo exemplo, atente-se sobretudo nas dinâmicas contrastantes, no timbre das notas agudas (*sul tasto, flautato*), e num pormenor: o 1º intérprete, certamente devido a um erro de leitura, toca lá bemol, em vez de lá natural, no compasso 37 (faixa 7).

¹⁹³ A análise aos intérpretes, nas *Quatro Invenções*, será feita pela ordem indicada (1º, 2º).

¹⁹⁴ *Obras para violoncelo e piano – Luís de Freitas Branco/ Fernando Lopes-Graça*. 2006. Numérica. (CD).

¹⁹⁵ Clélia Vital – Grande Auditório da ESML. Lisboa, 28 de Março de 2012.

- A escolha de diferentes dedilhações é notória neste exemplo, originando pequenos portamentos entre notas, não coincidentes nas duas interpretações (faixas 9 e 10). Na *coda*, o tempo escolhido (mais lento no nº 2 – faixa 10), assim como a articulação da semicolcheia, produz um carácter diverso.

Invenção III

- A principal diferença entre estas duas interpretações reside na articulação (mais *staccato* na primeira – faixa 11 - mais *spiccato na segunda* – faixa 12), e também no timbre: o 2º toca alguns compassos em *ponticello* (faixa 12).
- Na parte central desta *Invenção*, o tempo escolhido pelos dois intérpretes é bastante diferente. Mais rápido no 1º (faixa 13), mais lento no 2º (faixa 14), mas com um maior *acelerando* até ao *Tempo I*.
- Na parte final desta *Invenção*, continuamos a verificar que a diferença fundamental entre as duas interpretações, reside na articulação – mais *pesante* na 1ª (faixa 15), mais *leggiero* na 2ª (faixa 16).

Invenção IV

- No primeiro exemplo desta *Invenção*, o tempo, mais rápido no 1º intérprete (faixa 17), mais lento no 2º (faixa 18), define a principal diferença: mais grave e de carácter mais triste no 2º.
- O maior dramatismo na 2ª interpretação (faixa 20) é conferido, não só pela dinâmica, com um maior *crescendo*, como por um também mais acentuado *acelerando*.

Fernando Lopes-Graça: Três Inflorescências (CD 1)

Intérpretes¹⁹⁶: Paulo Gaio Lima¹⁹⁷, Jed Barahal¹⁹⁸, Bruno Borralhinho¹⁹⁹, Clélia Vital²⁰⁰

¹⁹⁶ A análise aos intérpretes, nas *Três Inflorescências*, será feita pela ordem indicada (1º, 2º, 3º, 4º).

¹⁹⁷ Paulo Gaio Lima – Casa Verdades de Faria – Museu da Música Portuguesa, Cascais, 17 de Dezembro de 2000.

Quase Prelúdio

- Neste primeiro exemplo, a diferença fundamental reside no tempo escolhido (atente-se na faixa 22, mas também na faixa 23, nas quais o tempo é mais lento que nas 21 e 24). A esta escolha não será alheia a partitura: a edição da Musicoteca e o manuscrito, com marcações metronómicas diferentes. A interpretação da faixa 21 é também mais livre (mais *rubato*).
- Além da escolha do tempo (*Tranquilo*), mais rápido (1º, faixa 25 e 4º, faixa 28), mais lento (2º, faixa 26 e 3º, faixa 27), também o *avivando*, o *agitando un poco*, o *intenso* e *calando*, diferem entre os intérpretes, provocando diferentes conceções musicais.

Quase Ária

- No primeiro exemplo desta *Quase Ária*, destaca-se sobretudo o tempo mais rápido do 1º intérprete (faixa 29), a conceção mais livre (muito *rubato*) e mais *marcato* deste intérprete, e, na faixa 31, as respirações entre compassos (3º intérprete), que resultam num discurso musical entrecortado.
Além das diferenças no tempo escolhido, e das suas mudanças (*Meno mosso – come prima*), atente-se no compasso 41 e nas várias opções escolhidas para a realização do quarto de tom ascendente.
- Neste exemplo, verificamos que o 1º intérprete (faixa 37) e o 3º (faixa 39), não observaram as respirações marcadas (compassos 53, 54, 56, 57). Na faixa 37, a dinâmica também tem menos amplitude, em virtude de o intérprete começar o compasso 48 demasiado forte. O 2º (faixa 38) num tempo mais lento (como, aliás, ao longo de todo o andamento), escolhe também um carácter mais melancólico, dado pelas notas mais *tenutas*.

Quase Dança

¹⁹⁸ *Obras para violoncelo e piano – Luís de Freitas Branco/ Fernando Lopes-Graça*. 2006. Numérica. (CD).

¹⁹⁹ *Página Esquecida* (2009) *Portugiesische Musik für Violoncello und Klavier*. Dreyer Gaido. (2 CD).

²⁰⁰ Clélia Vital – Grande Auditório da ESML, Lisboa, 28 Março de 2012.

As quatro interpretações deste exemplo são bastante diferentes:

No tempo: 1º (faixa 41) muito mais rápido. 2º (faixa 42), muito mais lento.

Na articulação: 1º, muito curtas as colcheias, quase *ricochete*, as semicolcheias.

Appoggiaturas: sem audição possível, devido à velocidade (faixa 41), *legato*, com pouca clareza (faixa 42), ouvindo-se só uma nota (faixa 43), com notas separadas, (faixa 44).

- A escolha do tempo (*Meno mosso – animando e crescendo – Tempo I*), são diferentes em cada uma das interpretações. A resolução do problema posto com a passagem do compasso 40 para 41 é também feita de forma diversa. Assim, o 1º (faixa 45), opta por fazer um *glissando*, o 2º (faixa 46), porque está muito mais lento, pode fazê-lo sem interromper o som e sem fazer *glissando*, o 3º (faixa 47), interrompe o som entre os compassos atrás citados. O 1º intérprete (faixa 45), a partir do compasso 53, escolhe um tempo mais rápido. Observe-se, também, o compasso 46, onde, por erro da edição da Musicoteca, o 2º e 3º intérprete (faixas 46 e 47) tocam a nota Mi, no segundo grupo de semicolcheias, em vez de Fá#, como está no original.²⁰¹

Mais uma vez, a escolha do tempo é essencial para o caráter do que se toca:

- Neste exemplo, que começa no compasso 71 (*Lento*), o 1º intérprete escolhe um tempo mais rápido (faixa 49), com semicolcheias rápidas e nervosas (compassos 71, 72, 75, 76, 80, 82), conferindo à secção um caráter agitado. Todos os *Lentos* que se seguem são também mais rápidos. De notar, também, as semicolcheias dos compassos 73, 78, 81 e 83, que são executadas em *legato*. O *acelerando (poco a poco movendosi)*, assim como os *poco cedendo*, são também rápidos, incluindo os compassos 113, 114 e 115, *poco ritenuto, col legno*, sendo o *ritenuto* inexistente. O 2º intérprete (faixa 50), por tocar todo o andamento mais lento, não faz um *acelerando* tão grande (compassos 91 a 119). O *col legno* dos compassos 113, 114 e 115 é também inaudível. De notar ainda a figuração dos compassos 76 e 93, onde o 1º e 4º intérpretes, e o 2º e 3º estão iguais entre si, mas diferentes entre

²⁰¹ Existem mais exemplos semelhantes. Optei por não os assinalar todos, pois estes comentários pretendem, sobretudo, assinalar diferenças que impliquem diferentes conceções musicais.

eles.²⁰² No 3º intérprete (faixa 51), a escolha de dedilhações diferentes, ocasiona também *portamentos* noutras notas (compasso 77 e 112). Também no acelerando que leva ao *Tempo I*, este intérprete optou por fazer um *ritardando* no compasso 112, interrompendo o acelerando que vinha a realizar e retomando-o em seguida. Assinale-se também o carácter mais diferenciado entre a secção *Lento* e *Mosso*, no início deste exemplo, expressa pelo 4º intérprete (faixa 52).

- Algumas diferenças de articulação são de salientar neste exemplo (faixas 53 a 56): as indicações dadas pelo compositor - traço/acentuação – são respeitadas só por alguns intérpretes (compassos 140, 141, etc.). O carácter do compasso 138/139 é alterado, se não se fizer o *ritenuto espressivo* (dinâmica *piano*) que está escrito. Pormenores como a duração da semínima do compasso 164, assim como da nota final (duas mínimas mais uma colcheia), diferenciam igualmente as interpretações.

Carlos Marecos: 5 Miniaturas para violoncelo solo (CD 2)

Intérpretes²⁰³: Nicole Johnson²⁰⁴, Paulo Gaio Lima²⁰⁵, Varoujan Bartikian²⁰⁶, Clélia Vital²⁰⁷

Miniatura I

- Neste 1º exemplo (faixas 1 a 4), podemos verificar as diferenças entre os quatro intérpretes, principalmente em dois pontos: o tempo e articulação das colcheias, e a velocidade das semicolcheias. Estas escolhas irão influenciar o carácter de toda esta primeira secção.

Miniatura II

²⁰² Consultar Anexo I (diferenças entre a partitura original e a edição da Musicoteca).

²⁰³ A análise aos intérpretes, nas *5 Miniaturas*, será feita pela ordem indicada (1º, 2º, 3º, 4º).

²⁰⁴ Nicole Johnson – New Paths in Music Festival, St. Peter’s Episcopal Church, Manhattan, New York, 19 de Junho de 2005.

²⁰⁵ Paulo Gaio Lima – Estreia da peça na entrega do Prémio Lopes-Graça de Composição edição de 2000, Casa Verdades de Faria – Museu da Música Portuguesa, Cascais, 17 de Dezembro de 2000.

²⁰⁶ Varoujan Bartikian – Ciclo de Concertos Notas Musicais, Biblioteca D. Dinis, Odivelas, 15 de Dezembro de 2001.

²⁰⁷ Clélia Vital – Grande Auditório ESML, Lisboa, 28 de Março de 2012.

- Neste exemplo, ouvimos as diferenças sobretudo na escolha do tempo e na velocidade das pequenas notas. Assim, p. ex., na faixa 5 (1º), a intérprete faz um *glissando* após as pequenas notas. Na faixa 6 (2º), o tempo é mais rápido e as pequenas notas mais rápidas, nervosas e também com *glissandi* para a nota real. Na faixa 7, o intérprete (3º) prolonga mais as notas sustentadas.

Miniatura III

- Neste 1º exemplo, a maior diferença reside na escolha da dinâmica e na velocidade dos *glissandi* nos harmónicos. Assim, na faixa 10 (2º), os *glissandos* são muito rápidos, enquanto na faixa 11, (3º), são muito mais lentos. Este mesmo intérprete (3º), também escolhe uma dinâmica mais forte.
- O 2º exemplo (faixas 13 a 16) é na parte central da miniatura, sendo a escolha dos timbres a principal característica.

Miniatura IV

- Este exemplo refere-se à parte final desta miniatura, que funciona como uma *coda* (faixas 17 a 20). As maiores diferenças estão sobretudo na dinâmica e velocidade das notas *pizzicato* (tocadas com a mão esquerda), assim como nas dinâmicas da voz principal e na sua maior ou menor expressividade.

Miniatura V

- Este exemplo (faixas 21a 24) refere-se à parte final da miniatura (e também da obra). A dinâmica e a escolha do tempo, são fundamentais para a caracterização desta coda, triste e melancólica.

António Pinho Vargas: Suite para violoncelo solo (CD 2)

Intérpretes²⁰⁸: Nuno Abreu²⁰⁹, Clélia Vital²¹⁰

²⁰⁸ A análise aos intérpretes, na *Suite para violoncelo solo*, será feita pela ordem indicada (1º, 2º).

²⁰⁹ Nuno Abreu – Festival de Música. Caldas da Rainha, Julho de 2008.

I

- Neste primeiro exemplo (faixas 25 e 26), a maior diferença reside no tempo escolhido (mais rápido no 1º), refletindo-se na duração das últimas notas (Lá b).

II

- Muito semelhante neste exemplo (faixas 27 e 28), a diferença interpretativa reside na duração da nota longa (Fá#/Mib – compassos 21/22 e Mi – compassos 24/25).

III

- Também neste exemplo (faixas 29 e 30) há uma pequena diferença no tempo escolhido (mais rápido no 2º). Atente-se ainda no compasso 54: o 2º intérprete toca as colcheias do último tempo com arco, o 1º com *pizz.*²¹¹

IV

- A diferença dinâmica entre *mf* e *f* (compassos 69 a 84) a duração das notas dos compassos 84, 85 e 86 e a passagem para *sul ponticello* são as diferenças entre estas duas interpretações (faixas 31 e 32). Atente-se na articulação das notas dos compassos 117 a 123 (faixas 33 e 34), mais curtas no 1º intérprete, e no ataque da última nota (compasso 123), simultâneo no 1º, arpejado no 2º.

V

- Optei por fazer ouvir este andamento na íntegra, pela dificuldade em fazer cortes e porque, sendo tão rápido, ter-se-ia uma noção mais real com a audição completa (faixas 35 e 36). O andamento escolhido é um pouco mais rápido no 1º que no 2º: 1'23" e 1'36", respetivamente. O ataque do acorde do compasso 212 é mais forte no 1º intérprete.

VI

²¹⁰ Clélia Vital – Grande Auditório ESML, Lisboa, 28 de Março de 2012.

²¹¹ Ver Capítulo 4, Fig. 84.

- Neste primeiro sistema (faixas 37 e 38) a diferença reside na articulação das notas mais rápidas - curtíssimas no 1º - o que lhe confere um caráter mais agitado.
- Neste exemplo (faixas 39 e 40), a maior diferença encontra-se nas notas (semicolcheias) que separam os trilos: mais rápidas no 2º intérprete.

VII

- A dinâmica do compasso 299 e do *Meno mosso*, menos *f* no 1º que no 2º (faixas 41 e 42), são as diferenças maiores deste exemplo.
- Uma maior liberdade rítmica no compasso 320, e uma escolha de tempo mais rápida (1º intérprete), assim como os *sff* – mais fortes no 2º intérprete – são as principais diferenças deste exemplo (faixas 43 e 44).

VIII

- A dinâmica (mais forte no 2º intérprete), e a escolha de caráter do 2º sistema – mais *cantabile* no 1º, com *portamento* da primeira para a segunda nota (1º intérprete, compasso 338), são as principais diferenças deste exemplo (faixas 45 e 46).
- Neste exemplo (faixas 47 e 48), existem consideráveis diferenças: compasso 353 – notas mais *stacatto* no 2º intérprete. Compasso 354/355: tempo *rubato* no 2º intérprete. Compasso 356 a 358: mais cantado e *legato*, e *portamento* entre compasso 356 e 357, no 1º. Fim do compasso 358, e 359 – mais curtas e fortíssimo (brutal), no 1º intérprete.
- A escolha do tempo – mais rápido no 1º do que no 2º - é a principal diferença deste exemplo (faixas 49 e 50). De notar ainda o *portamento* entre o compasso 378 e 379, no 1º intérprete (faixa 49).

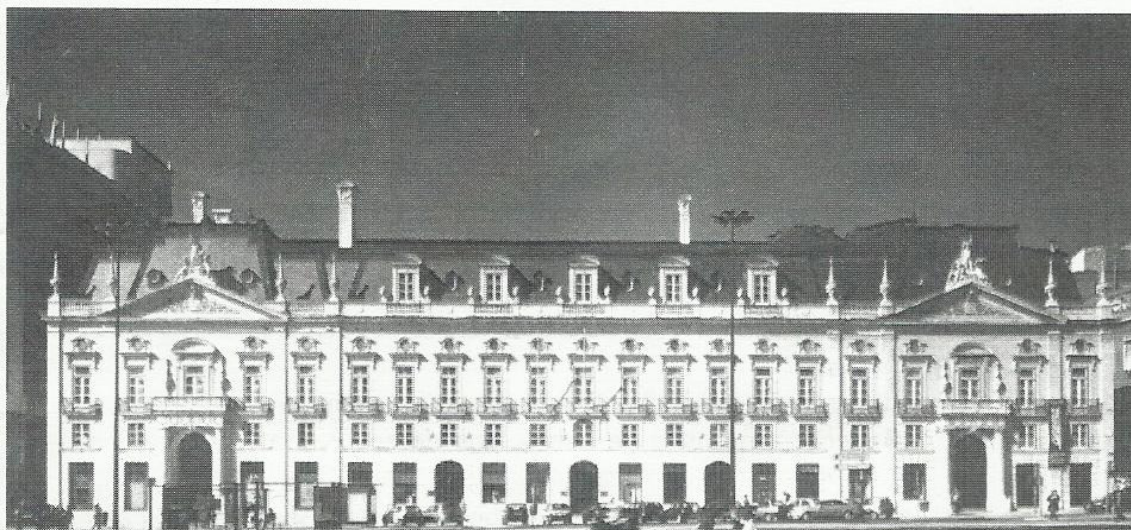
Anexo V

Recital de Canto, Violoncelo e Piano
por

MARGARIDA MARECOS, *SOPRANO*

CLÉLIA VITAL, *VIOLONCELO*

ISA ANTUNES, *PIANO*



Sala dos Espelhos
Palácio Foz

7 de maio de 2012

19h30m

Programa

I

FERNANDO LOPES-GRAÇA

Quatro Invenções

Allegro, Andante, Vivace, Lento

violoncelo solo

Três Canções Populares Portuguesas

Senhora da Encarnação

Ó, ó, menino, ó

Senhora do Almortão]

violoncelo e piano

CARLOS MARECOS

Levanta a Cruz Madalena

Oração, Reguengos de Monsaraz, Alentejo

soprano, violoncelo e piano

5 Miniaturas

violoncelo solo

II

FERNANDO LOPES-GRAÇA

Três Inflorescências

Quase Prelúdio, Quase Ária, Quase Dança

violoncelo solo

CARLOS MARECOS

2 Canções de "Inês sete miniaturas sobre a Castro"

Meu doce Amor

Abraçai-me meus filhos, abraçai-me

soprano e piano

ANTÓNIO PINHO VARGAS

2 Canções de "Nove Canções de António Ramos Rosa"

Não tenho lágrimas

O que escrevo por vezes

soprano e piano

Suite

I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII

violoncelo solo

MARGARIDA MARECOS, *SOPRANO*

CLÉLIA VITAL, *VIOLONCELO*

ISA ANTUNES, *PLANO*

Este programa pode ser alterado por motivos imprevistos.

Os telemóveis deverão ser desligados.



Recital

Música Portuguesa

Soprano | **Margarida Marecos**
Violoncelo | **Clélia Vital**
Piano | **Isa Antunes**

12 Maio 2012
18h00 horas

Museu da Música Portuguesa

Programa

Fernando Lopes-Graça (1906 – 1994)

Quatro Invenções violoncelo solo

Allegro – Andante – Vivace - Lento

Três Canções Populares Portuguesas violoncelo e piano

Senhora da Encarnação | Ó, ó, menino, ó | Senhora do Almutão

Carlos Marecos (1963)

Levanta a Cruz Madalena soprano, violoncelo e piano

Oração | Reguengos de Monsaraz | Alentejo

5 miniaturas - violoncelo Solo

Intervalo

Fernando Lopes-Graça

Três Inflorescências violoncelo solo

Quase Prelúdio - Quase Ária - Quase Dança

Carlos Marecos

2 Canções de “**Inês sete miniaturas sobre a Castro**” soprano e piano

Meu doce Amor | Abraçai-me meus filhos, abraçai-me

António Pinho Vargas (1951)

2 Canções de “**Nove Canções de António Ramos Rosa**” soprano e piano

Não tenho lágrimas | O que escrevo por vezes

Suite violoncelo solo

[I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII]

Violoncelo | **Clélia Vital**

Soprano | **Margarida Marecos**

Piano | **Isa Antunes**