Instituto de Investigação e Formação Avançada - IIFA

Contactos:
Universidade de Évora
Instituto de Investigação e Formação Avançada - IIFA
Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva, Apart. 94
7002-554 Évora | Portugal
Tel: (+351) 266 706 581
Fax: (+351) 266 744 677
email: iifa@uevora.pt

Gonçalo André Dias Pescada

O FUNCIONAMENTO DO SISTEMA CONVERTOR E A SUA INFLUÊNCIA NA MÚSICA ESCRITA PARA ACORDEÃO

O FUNCIONAMENTO DO SISTEMA CONVERTOR E A SUA INFLUÊNCIA NA MÚSICA ESCRITA PARA ACORDEÃO

ANÁLISE INTERPRETATIVA DE SEIS OBRAS CONTEMPORÂNEAS

Gonçalo André Dias Pescada

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Música e Musicologia
Especialidade: Interpretação

ORIENTADOR: *Prof. Doutor Christopher Consitt Bochmann*

ÉVORA, OUTUBRO 2014

INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO E FORMAÇÃO AVANÇADA

O FUNCIONAMENTO DO SISTEMA CONVERTOR E A SUA INFLUÊNCIA NA MÚSICA ESCRITA PARA ACORDEÃO

ANÁLISE INTERPRETATIVA DE SEIS OBRAS CONTEMPORÂNEAS

Gonçalo André Dias Pescada

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Música e Musicologia
Especialidade: Interpretação

ORIENTADOR: *Prof. Doutor Christopher Consitt Bochmann*

ÉVORA, OUTUBRO 2014

AGRADECIMENTOS

Ao orientador Professor Doutor Christopher Consitt Bochmann, à esposa Patrícia, aos filhos André e Elisa e ao pianista Yan Mikirtumov.

Aos professores / intérpretes Friedrich Lips, Mika Väyrynen, Geir Draugsvoll, Claudio Jacomucci, Matti Rantanen e Teodoro Anzellotti.

Aos pais Francisco e Alina Pescada e aos sogros Joaquim e Aurora Neto Martins.

Às entidades Fundação Calouste Gulbenkian, Cine-teatro Vianense, Academia de Música de Lagos (Sr. Viegas Gonçalves), Viktring Musikforum (Dr. Herbert Scheibenreif), Universidade de Évora, à Biblioteca Municipal de Faro (Paulo Ribeiro).

O Funcionamento do Sistema Convertor e a sua Influência na Música Escrita para Acordeão – Análise Interpretativa de Seis Obras Contemporâneas

Gonçalo Pescada, Departamento de Música – Escola de Artes, Universidade de Évora, 2014

RESUMO

O trabalho de investigação incidiu sobre o funcionamento do sistema convertor e a sua influência na música escrita para acordeão, isto é, até que ponto a criação de um sistema que converte acordes pré-definidos em baixos soltos veio ou não potenciar e valorizar a escrita erudita e a performance no acordeão. Foi efetuado um levantamento de dados relativos às características, ao funcionamento, às possibilidades, às vantagens e limitações do sistema convertor. A parte central do trabalho envolveu a análise interpretativa de seis obras contemporâneas dos compositores Luciano Berio, Sofia Gubaidulina, Franco Donatoni, Edison Denisov, Mauricio Kagel e Magnus Lindberg e a maneira como estes compositores abordaram a possibilidade de escrever para um instrumento que já não realiza apenas baixos standard mas também baixos soltos. O sistema convertor revolucionou a conceção do acordeão. Constituiu, indubitavelmente, um passo fundamental no desenvolvimento do acordeão e nas possibilidades de escrita para o instrumento.

Palavras-chave: acordeão, sistema convertor, baixos standard, baixos soltos, obras contemporâneas.

The Convertor System Functioning and its Influence on Music Written for the Accordion - Interpretative Analysis of Six Contemporary Works

Gonçalo Pescada, Music Department – School of Arts, Évora University, 2014

ABSTRACT

The research focused on the convertor system functioning and its influence on music written for the accordion, that is, the extent to which the creation of a system that converts preset chords to free bass boosted and enhanced serious composition and performance on the accordion. A data survey was carried out on the characteristics, functioning, possibilities, advantages and limitations of the convertor system. The main part of the work involved the interpretative analysis of six contemporary works of the composers Luciano Berio, Sofia Gubaidulina, Franco Donatoni, Edison Denisov, Mauricio Kagel and Magnus Lindberg and the way these composers treated the possibility of writing for an instrument that performs not only standard bass but also free bass. The convertor system has revolutionized the idea of the accordion. It was, undoubtedly, a key step in the development of the accordion and the writing possibilities for composition for the instrument.

Keywords: accordion, convertor system, standard bass, free bass, contemporary works

ÍNDICE GERAL

ÍNDICE DE FIGURAS

INTRODUÇÃO

O sistema convertor consiste num mecanismo acionado por uma patilha junto ao teclado da mão esquerda do acordeão, que permite converter botões existentes, alternando entre acordes pré-definidos (baixos standard) e notas cromáticas (baixos soltos/cromáticos).

Em pleno séc. XXI e quatro décadas após o aparecimento em Portugal do sistema convertor no acordeão, surge, através da investigação levada a cabo nesta dissertação, a primeira reflexão profunda sobre a valia deste sistema que revolucionou a maneira de interpretar e de compor a música para acordeão, permitindo uma nova abordagem e abrindo novos caminhos para a sua evolução.

O tema do trabalho incidiu sobre o funcionamento do sistema convertor e a sua influência na música escrita para acordeão, isto é, até que ponto a criação de um sistema que converte acordes pré-definidos em baixos soltos com diferentes tessituras veio ou não potenciar e valorizar a escrita erudita e a performance no acordeão.

Para o efeito, a investigação debruçou-se sobre vários pontos, nomeadamente aspetos históricos, ilustração do sistema convertor, funcionamento do sistema, aplicação do sistema, e também sobre exemplos concretos de escrita. Nesse sentido, procedeu-se à análise interpretativa de seis obras contemporâneas escritas por compositores de renome e que ilustram a utilização e a importância do sistema convertor na escrita para acordeão.

Esta metodologia foi complementada com a realização de três recitais que incluíram, entre outras, as seis obras contemporâneas. A rigorosa preparação técnica e interpretativa dos recitais exigiu a participação em masterclasses com professores / intérpretes de projeção internacional.

No primeiro capítulo é feito um enquadramento histórico, no sentido de perceber as origens do acordeão e, consequentemente, todo o seu percurso evolutivo até ao aparecimento do sistema convertor. É também abordada a raiz popular do acordeão e a sua transformação num instrumento capaz de se expandir à música erudita.

O segundo capítulo apresenta uma classificação e descrição do acordeão com convertor com o intuito de dar a conhecer os seus mecanismos e componentes internos e externos. É feita uma explicação sobre o sistema convertor e a disposição do teclado da mão esquerda, bem como referidas as suas possibilidades técnicas, interpretativas e de efeitos e as suas limitações.

No terceiro capítulo são exemplificadas possibilidades do sistema convertor na execução e interpretação de música transcrita. É igualmente ilustrada, num âmbito histórico, a escrita original para acordeão com convertor.

A análise interpretativa de seis obras contemporâneas é realizada no quarto capítulo. São abordados o estilo de composição de cada compositor e o caráter de cada obra. Através de um quadro e de uma figura esquemáticos é apresentada a estrutura das obras, que são posteriormente alvo de maior detalhe. O ponto de vista do intérprete e da utilização do sistema convertor completa a apresentação de cada obra. Neste capítulo é também efetuada a relação entre as seis obras e são apontadas considerações específicas sobre a aprendizagem das obras e sua performance.

O quinto capítulo é dedicado a questões relacionadas com os três recitais realizados no âmbito deste programa de Doutoramento, nomeadamente a justificação da escolha de repertório, estrutura dos recitais, estéticas musicais e breve caracterização das obras (exclui as obras do capítulo anterior).

No sexto capítulo, procede-se ao tratamento de dados recolhidos a partir de inquéritos realizados diretamente pelo doutorando a intérpretes, compositores e construtores do instrumento. São também analisadas entrevistas concedidas por intérpretes, compositores e construtores de renome internacional a personalidades e organizações como forma de recolher um testemunho vivo sobre o percurso e desenvolvimento do acordeão com sistema convertor.

Por último, segue-se a conclusão que faz a exposição dos principais resultados, apresenta os limites da investigação e recomendações para investigação futura. É abordada a perspetiva para o instrumento em termos de construção organológica, de escrita e de execução para o intérprete.

1. ESTADO DA ARTE

1.1.As origens do instrumento

De acordo com diversa literatura na matéria, a origem do acordeão é frequentemente associada aos instrumentos antecessores do órgão, dado o sistema de palheta por ambos utilizado. Paralelamente, outros instrumentos antigos que utilizavam palhetas livres ou que faziam uso de fole como agente ativador do som, também inspiraram as melhorias sucessivamente introduzidas no acordeão tal como hoje o conhecemos.

Sachs (1940) refere-se ao Sheng (fig. 1), também denominado órgão de boca, como sendo um dos primeiros instrumentos a ter utilizado o sistema de palheta livre (a passagem do ar faz vibrar a própria palheta e esta vibração produz o som e determina a altura da nota) e situa a sua origem 3000 anos antes de Cristo. Segundo Tracy (1999), a sua invenção é atribuída à imperatriz chinesa Nyn-Kwa. Sachs (1940) descreve o Sheng composto por um número variável de tubos de bambu (13 a 24) com diversos comprimentos, encostados uns aos outros, que penetram numa tampa de madeira que cobre um reservatório arredondado (geralmente uma meia cabaça). O ar é insuflado no interior do reservatório através de uma boquilha lateral. Em vez de se soprar, pode-se aspirar o ar. A sua forma pretendia imitar a ave Fénix, que após a morte pelo fogo renasceria das suas próprias cinzas.

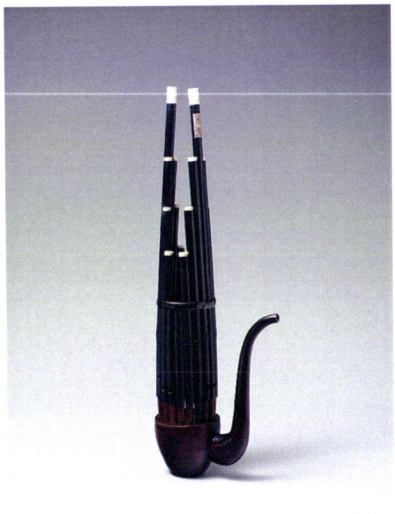


Fig. 1: Sheng (reprodução)

Fig. 2: Tocadora de Sheng

O som do Sheng era produzido pela passagem do ar pelos tubos de bambu, com furos, que eram tapados ou abertos pelos dedos do instrumentista, conforme as notas que se pretendessem tocar

(fig. 2). No interior de cada tubo, junto à base, existe uma palheta livre metálica. Quando o executante tapa um determinado orifício, a palheta entra em vibração. O número de notas deste instrumento é variável, sendo no entanto o mais usual de 13 notas.

Algumas fontes, tais como poemas, reproduções em vitrais nas catedrais, tapetes, lenços, pinturas e iluminuras, revelam que na idade média existia também um órgão portátil (fig. 3), que se podia transportar com uma faixa em volta do pescoço. Com uma tessitura entre duas e três oitavas, era munido de tubos que soavam por ação do teclado de mão direita e do fole manuseado pela mão esquerda. Usado em procissões, foi bastante comum entre os séculos XII e XVI (Encyclopædia Britannica, 2008).

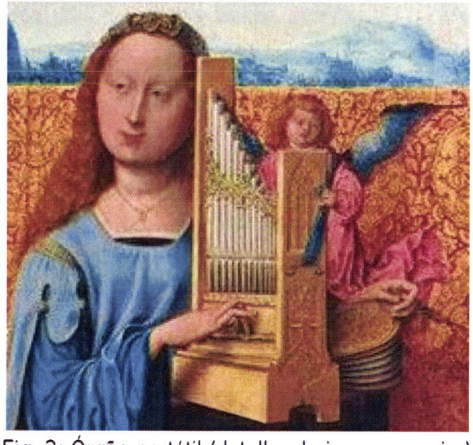


Fig. 3: Órgão portátil (detalhe de imagem maior)

Após a Renascença, aparece o Regal: um pequeno órgão portátil com um único teclado, inventado em Nuremberga por Georg Voll (1530-1551), na segunda metade do séc. XVI. Podia ser de menor, o Bible Regal (fig. 4), ou de maior dimensão, o Organ Regal (fig. 5). Era munido de dois foles e de palhetas batentes. Estas palhetas não produzem o som, apenas vibram contra uma ranhura de entrada de ar ativando assim o som. Requeria uma pessoa para acionar os foles e outra para tocar o instrumento. O apogeu do Regal durou aproximadamente até à primeira metade do séc. XVIII (Regal, 2014).

Fig. 4: Bible Regal

Fig. 5: Organ Regal

Sadie (1984) refere que o padre jesuíta Joseph-Marie Amiot (1718-1793) levou o Sheng da China para S. Petersburgo em 1777. Na Rússia, Christian Gottlieb Kratzenstein (1723-1795), eminente físico, médico e professor de medicina, examinando o instrumento, verificou que o seu agente sonoro era uma lâmina de metal que vibrava por ação do ar produzindo sons graves e agudos e inventou um instrumento que produzia cinco sons vocálicos pelo princípio da palheta livre. Inspirado por esta descoberta, Franz Kirsnik (1741-1802) aplicou em 1780 o sistema de lâminas livres de metal aos tubos dos órgãos que fabricava.

A introdução do Sheng na Europa originou várias experiências no domínio da construção de instrumentos musicais de palheta livre. Em 1818, Anton Haeckel apresentou em Viena a Physharmonika (fig. 6), cuja patente viria a obter em 8 de abril de 1821 (Anton Haeckl, 2014). O modelo francês da figura abaixo, atribuído a Alexandre Debain, possui um fole na parte de trás e 5 "registos" que permitem tocar diferentes graus de volume sonoro.

Fig. 6: Physharmonika

Segundo Missin (2014), ainda em 1821 surge um protótipo da harmónica ou gaita de boca, construído por Christian Friedrich Ludwig Buschmann (1805-1864), fabricante alemão de instrumentos musicais. Este pequeno instrumento musical, construído inicialmente como auxiliar para afinação de pianos e órgãos, foi denominado Aura (fig. 7).

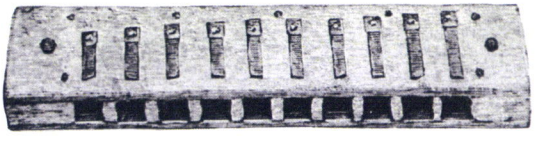


Fig. 7: Aura

Um ano depois, Buschmann procedeu a alguns aperfeiçoamentos da Aura - introdução de fole mecânico e teclado de botões - e o novo instrumento, designado por Handaeoline (fig. 8), foi patenteado em Berlim em 1822 (Sadie, 1984; Hermosa, 2013). Muitos investigadores na matéria chegam a considerar a Handäoline como o primeiro acordeão da história da música e não o modelo criado alguns anos mais tarde por Cyrill Demian.

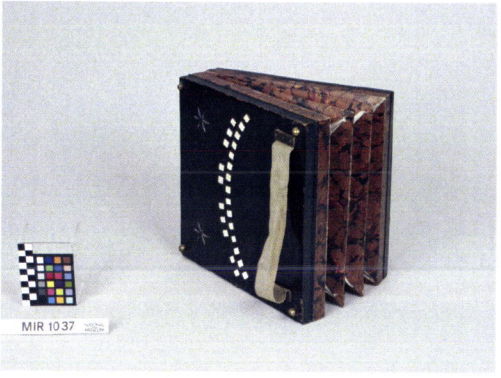


Fig. 8: Handäoline

Segundo Wayne (2009), a 19 de junho de 1829, em Londres, Charles Wheatstone (1802-1875) apresentou o Symphonium (fig. 9), pequeno órgão de boca de palheta livre inspirado, entre outros instrumentos conhecidos na altura, no Sheng. Composto por teclado de botões na mão direita e na mão esquerda, o som do Symphonium era ativado através do ar soprado no orifício oval na parte da frente do instrumento, que fazia vibrar o conjunto de palhetas. Permitia tocar todas as notas da escala cromática e, quer na entrada quer na sucção de ar, produzia a mesma nota (unissonoro). A patente foi concedida em 19 de dezembro de 1829.

Fig. 9: Symphonium

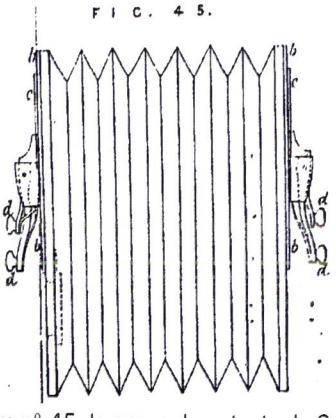


Fig. 10: Figura nº 45 do anexo da patente do Symphonium

No anexo da patente (especificações – desenhos descritivos) do Symphonium, Wheatstone já apresentava nas figuras nº 43 e 45 esboços de foles que iria aplicar ao mecanismo do Symphonium (fig. 10). Este novo instrumento, cuja forma ficou já patenteada em 1829 e que começou a ser produzido em 1830, viria a ser designado por concertina, embora o seu nome apenas tenha sido

adotado numa nova patente de Wheatstone obtida em 7 de agosto de 1844 (Wayne, 2009). Eydmann (1995) sugere que a aplicação dos foles terá resultado do reconhecimento por Wheatstone que o Symphonium exigia grande capacidade respiratória ao executante.

A concertina (fig. 11) possuía inicialmente 12 botões na mão direita e 12 botões na mão esquerda, localizados no centro de cada teclado e as palhetas eram de cobre (brass). Tinha como principal inovação um mecanismo de botões em filas paralelas e um novo esquema de dedilhação (posicionamento das notas) que possibilitavam um instrumento compacto e fácil de tocar. A forma típica adotada para a concertina seria hexagonal e a concertina inglesa era integralmente cromática e unissonora (Wayne, 2009).

Segundo Monichon (1971), as características da concertina influenciaram, mais do que o instrumento de Cyrill Demian, o acordeão de concerto moderno.

Fig. 11: Concertina inglesa (reprodução)

1.2.A primeira patente e as seguintes

Monichon (1971) refere que, a 6 de maio de 1829, Cyrill Demian (1772-1847) e os seus filhos Karl e Guido apresentaram em Viena um instrumento sob o nome de Acordeão (fig. 12), devido ao facto dos seus cinco botões no pequeno teclado da mão direita, quando pressionados, produzirem acordes. A patente foi oficialmente concedida a 23 de Maio (fig. 13). A construção de Demian consistia num instrumento de palheta livre que permitia obter sons diferentes ao abrir e fechar o fole.

Fig. 12: Acordeão, 1829 (mão direita 5 botões)

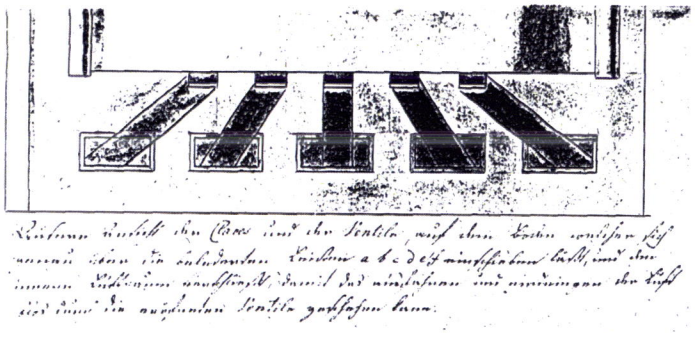


Fig. 13: Excerto da patente de Cyrill Demian, 1829[1]

A reduzida dimensão, o pouco peso, a portabilidade, a facilidade de uso (acordes pré-definidos) e as possibilidades de acompanhamento musical tornaram rapidamente este instrumento-brinquedo um sucesso na Europa. Nos anos seguintes, muitos inventores produziram alterações e melhorias mecânicas ao acordeão e elaboraram os respetivos manuais de uso. Em 1831, foi editado em Paris, por Pichenot, o primeiro método para ensino do acordeão (Monichon, 1971).

A partir de 1830, o acordeão começa a ser produzido em maior escala e são acrescentados botões ao teclado da mão direita e adicionados botões na mão esquerda. Charles Buffet, na Bélgica, Napoleon Fourneaux e Constant Busson, em França, são os construtores mais importantes (Sadie, 1984).

Segundo Monichon (1971), cerca de 1834, A. Foulon conclui um modelo com oito botões grandes e oito botões pequenos (duas escalas cromáticas), levando à obtenção dos meios-tons. Em 1835, Mathieu-François Isoard e Jean Philibert-Gabriel Pichenot patentearam um acordeão em que, em vez de acordes, cada botão do teclado da mão direita produzia duas notas diferentes (na abertura e fecho do fole), permitindo tocar melodias em escalas diatónicas. Estes acordeões diatónicos e bissonoros em tonalidades pré-determinadas e que pretendiam imitar o som da flauta ficaram também conhecidos como flutinas (fig. 14).

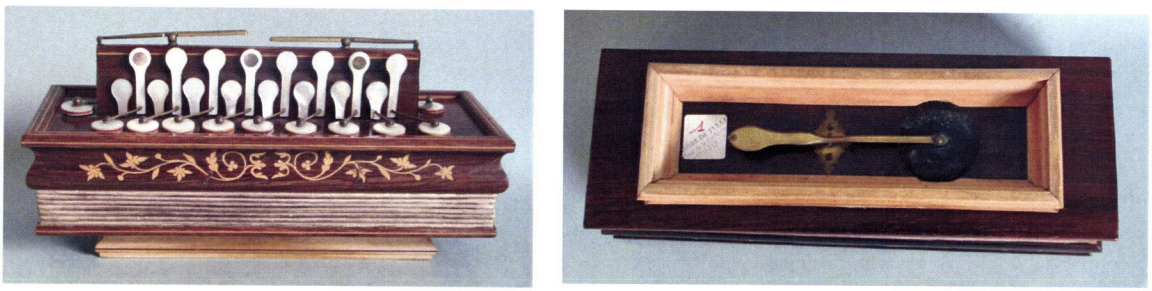


Fig. 14: Acordeão diatónico bissonoro (flutina), ca. 1835 (mão direita e mão esquerda)

[1] Patente arquivada na Universidade Técnica de Viena.

Em 1837, Adolf Reisner propõe uma nova disposição do teclado, a qual permite às válvulas encontrarem-se junto ao teclado, sobre duas filas de botões paralelas. Em 1840, partindo destes melhoramentos, Leon Douce constrói um acordeão com doze grandes botões e outros tantos pequenos no teclado da mão direita que produzem tons e meios-tons, bem como, pela primeira vez, um teclado de 8 botões para a mão esquerda (embora este modelo não tenha tido grande sucesso comercial). Ao premir um botão, este instrumento produzia o mesmo som na abertura e fecho do fole (unissonoro), sendo um precursor do futuro sistema cromático (Monichon, 1971).

Segundo Aguilar (2001), em 1846, o fabricante de órgãos Alexandre patenteou o primeiro acordeão com registos. Os diferentes timbres sonoros eram determinados pelo tamanho e forma da câmara sonora (pequena caixa de ar retangular que envolvia cada palheta).

Em 1847, a produção de acordeões em Paris florescia e a Câmara de Comércio registava nesse ano 62 fabricantes. Em 1850, a utilização de acordeões com 10 a 14 botões com meios-tons incorporados passou a ser cada vez mais difundida e a possibilidade de executar harmonia passou da mão direita para a mão esquerda, servindo esta só de base (Monichon, 1971).

Entretanto, em Chemnitz (Alemanha), Karl Friedrich Uhlig (1789-1874) construiu em 1834 a primeira concertina diatónica alemã (fig. 15), que adotou a forma quadrada e era bissonora. Tinha maior tessitura, ressonância e sonoridade que a concertina inglesa de Wheatstone, por possuir maior número de botões e mais do que uma palheta, de aço, por cada nota. A concertina alemã conduziu depois à criação do bandoneon, inventado por Heinrich Band (1821-1860) em 1840 (Chemnitzer concertina, 2014).

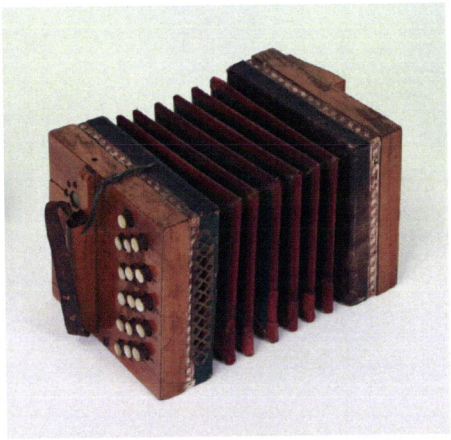


Fig. 15: Concertina alemã, ca. 1850 (mão direita 16 botões, mão esquerda 14 botões)

Segundo Sadie (2001), o primeiro acordeão cromático com teclado de botões na mão direita foi construído em 1850 pelo músico vienense Franz Walther (fig. 16). O teclado da mão direita tinha 46 botões (mais tarde expandido para 52) dispostos em três filas paralelas em intervalos de 3ª menor, cada fila à distância de meios tons. O teclado da mão esquerda tinha 8 botões diatónicos (mais tarde expandido para 12) divididos entre notas soltas e acordes de duas notas.

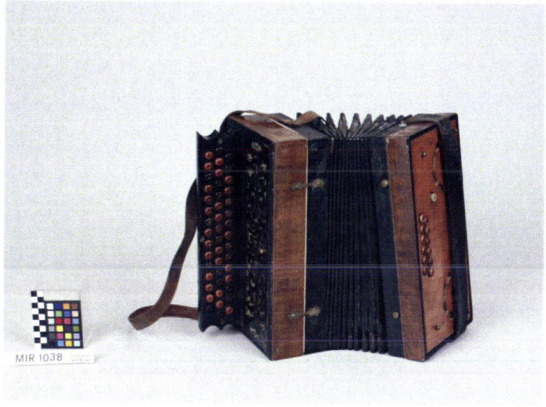


Fig. 16: Acordeão cromático de botões, ca. 1870 (mão direita 46 botões, mão esquerda 12 botões)

Segundo Hermosa (2013), em 6 de julho de 1853 foi patenteado por Auguste Alexandre Titeux e Auguste Théophile Rousseau o primeiro acordeão unissonoro com um teclado de piano, designado por Acordeão-Órgão (fig. 17). Este instrumento misturava o teclado de piano (extensão de três oitavas) com o sistema da concertina de Wheatstone. Numa extensão da patente obtida em 11 de novembro de 1853, Constant Busson foi adicionado como inventor.

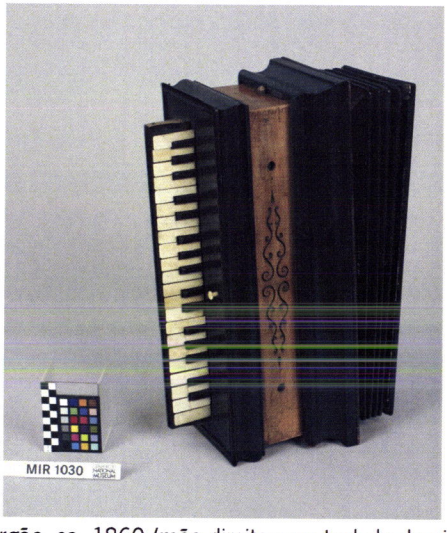


Fig. 17: Acordeão-Órgão, ca. 1860 (mão direita com teclado de piano de três oitavas)

Segundo Monichon (1971), em 1860 o instrumento sofre importantes modificações no mecanismo interno: a espécie de caixa onde se inserem as palhetas torna-se desmontável; as caixas de ressonância ganham volume e qualidade sonora; e o fole é aumentado.

Em 1867, o construtor Alexandre Neveux apresenta um acordeão com teclado transpositor na mão direita, com 13 grandes botões e 16 pequenos, que se pode mover ao longo de marcas que indicam as tonalidades disponíveis. No teclado da mão esquerda, os botões permitem tocar acordes intercambiáveis, o que permitia desenvolver ainda mais as possibilidades harmónicas. Contudo, este modelo não teve grande sucesso comercial (Monichon, 1971).

1.3.A produção em série e a evolução dos teclados até ao sistema convertor

Na Europa central, as primeiras fábricas a surgir são a Hohner na Alemanha (Trossingen, 1857) e, em Itália, a Soprani (Castelfidardo, atelier em 1864, produção em maior escala em 1872) e a Dallapé (Stradella, 1876). Entretanto, na Rússia, a produção em série de acordeões teve início em Tula circa 1830. Em 1870, Nikolai Beloborodov (1828-1912) desenvolveu o acordeão cromático com três filas paralelas de botões no teclado da mão direita, mais tarde designado por bayan (Sadie, 2001).

No final do séc. XIX, os fabricantes italianos em Castelfidardo (muito provavelmente a casa Soprani) inventaram um sistema que consistia em colocar sobre o mesmo suporte duas palhetas idênticas (fig. 18), dando o mesmo som na abertura e fecho do fole (unissonoro). Este sistema permitia o protagonismo do teclado da mão direita e, em simultâneo, a oportunidade para o teclado da mão esquerda se desenvolver. Estes novos instrumentos seriam designados por acordeões cromáticos (Monichon, 1971).

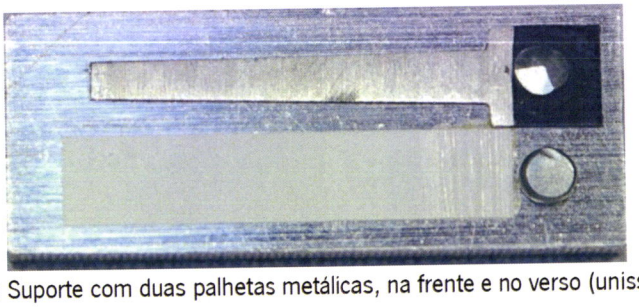


Fig. 18: Suporte com duas palhetas metálicas, na frente e no verso (unissonoro)

Segundo Sadie (1984), a evolução do instrumento para uma sonoridade uniforme (não era diatónico nem tinha uma tonalidade pré-determinada) e a utilização generalizada de palhetas de aço na produção comercial pelas fábricas que iam surgindo aumentaram a popularidade do acordeão. Este novo modelo cromático, mais robusto e com melhor sonoridade, passou a ser a referência padrão para os fabricantes.

A partir daqui deu-se a criação de inúmeras experiências até ao princípio do século seguinte. O teclado de botões da mão direita foi sendo aperfeiçoado no sentido de alcançar a disposição de notas mais racional, inspirando-se muitas vezes nas evoluções do teclado do piano (Monichon, 1971).

Circa 1900 surgiu o modelo de 3 filas no teclado da mão direita com uma dedilhação conhecida por sistema italiano. Em 1911, o concertista italiano Giovanni Gagliardi propunha a introdução de mais duas filas auxiliares (que repetem as notas da primeira e da segunda fila), oferecendo a vantagem de se poder transpor instantaneamente para qualquer tonalidade sem ter que se alterar a dedilhação inicial (fig. 19). Este sistema proposto naquela altura é o mesmo que é utilizado nos nossos dias (Monichon, 1971).

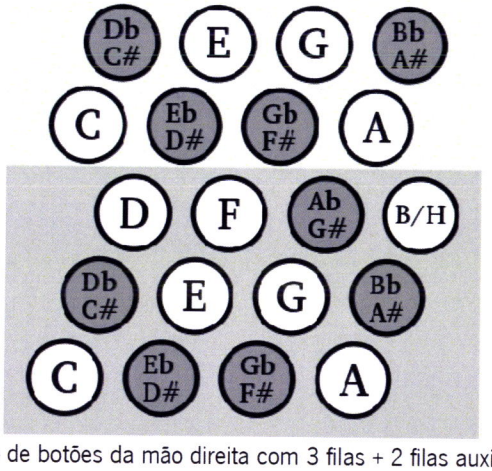


Fig. 19: Teclado de botões da mão direita com 3 filas + 2 filas auxiliares (excerto)

Entretanto, a evolução do teclado da mão esquerda representou um novo caminho no desenvolvimento do instrumento. Cerca de 1850, era comum o instrumento dispor de dois botões que permitiam ouvir sons graves e outros dois botões com os acordes fundamentais (tónica/dominante). Em 1867, A. Neveux adicionou aos quatro botões um sistema transpositor em que os botões eram fixados sobre placas desmontáveis segundo as tonalidades das músicas a tocar, o que obrigava a mudar a disposição das placas. Em 1885, surgem na Europa modelos que comportavam até 6 botões de acordes, usando tonalidades vizinhas da inicial (Monichon, 1971).

Segundo Hermosa (2013), ao longo do século XIX o teclado da mão esquerda continuou a ganhar complexidade. A disposição de baixos e acordes não ficou standardizada até que o teclado com baixos standard surgiu em 1885, inventado por Mattia Beraldi (embora não haja unanimidade sobre a data e sobre o inventor). Esta invenção conduziu ao aumento progressivo do número de botões no teclado da mão esquerda e à realização de acompanhamentos harmónicos mais complexos.

Segundo Doktorski (2004), o modelo construído por Mariano Dallapè em 1890, em Stradella (Itália), possuía 112 botões no teclado da mão esquerda. A inclusão de notas acidentais, com sustenidos e bemóis, permitiu a passagem progressiva para 120 botões no teclado da mão esquerda, possibilitando a audição de baixos soltos/cromáticos e de baixos standard com acordes perfeitos maiores, menores e de sétima da dominante (Monichon, 1971).

Em 5 de março de 1897, Paolo Soprani (1844-1918) obteve uma patente para um acordeão que fazia a síntese das invenções até à data: apresentava 3 filas de botões cromáticos no teclado da mão direita, o teclado da mão esquerda produzia acordes perfeitos maiores, perfeitos menores e de sétima da dominante a partir dos 12 sons cromáticos, e era unissonoro nos dois teclados (fig. 20). Designado como Harmónica, rapidamente ficou conhecido como acordeão cromático (Monichon, 1985).

Fig. 20: Acordeão cromático de Paolo Soprani

Sadie (1980) refere que, em 1910, surge na Europa um sistema que acrescentava três filas no teclado esquerdo do acordeão que produziam notas soltas, isto é, cada botão produzia um som único permitindo a realização de trechos musicais a várias vozes. Uma das desvantagens deste sistema era o espaço disponível no teclado para conter mais estes botões (o número total de filas era de nove). Outra desvantagem era a deslocação pouco confortável do braço esquerdo do instrumentista para alcançar as filas de botões auxiliares.

No período que se segue iria aparecer um número incalculável de sistemas e seria conservado o sistema de "bassi sciolti" na mão esquerda (baixos soltos/cromáticos, também designados como baixos bassetti e como tal notados nas partituras com o símbolo B.B.). Este sistema daria agora à mão esquerda as mesmas possibilidades que tem a mão direita.

É dentro deste período que o acordeão alcança a sua forma atual, possuindo já vários registos de timbre e de som, 106 botões no teclado direito, 120 botões no teclado esquerdo, registos de queixo e caixas de ressonância (fig. 21). Monichon (1984) refere que, em 1912, a casa Hohner produziria os seus primeiros baixos cromáticos e a cooperativa Stradella um instrumento de 120 baixos com três filas de notas cromáticas.

Fig. 21: Acordeão cromático de 1920 (106 botões mão direita, 120 botões mão esquerda)

Segundo Hermosa (2013), impulsionado pela vontade dos executantes em aproveitar as vantagens de um teclado na mão esquerda com baixos soltos/cromáticos e com baixos standard, começam a surgir várias tentativas híbridas e modelos pioneiros por toda a Europa. Em 1959, Vittorio Mancini inventou em Castelfidardo (Itália) um novo sistema designado por convertor que permitia converter os botões existentes, alternando entre acordes pré-definidos (baixos standard) e notas cromáticas (baixos soltos/cromáticos). Este sistema só chegará a Portugal em meados de 1970 e, a partir desta transformação, o pensamento musical, para quem executa o acordeão, será totalmente diferente.

Na segunda metade do séc. XX, é de salientar também a importância do trabalho desenvolvido pelas fábricas italianas Pigini, Victoria, Armando Bugari, Ballone Burini, Borsini, Scandalli e também da fábrica russa Júpiter no desenvolvimento técnico do instrumento, dotando-o de mecanismos que permitem novas possibilidades no campo da criatividade e execução instrumental (fig. 22).

Fig. 22: Acordeão cromático atual com sistema convertor

Hoje em dia, com a evolução técnica, já se constroem acordeões que podem emitir sons produzidos eletronicamente (sistema midi), acoplados ao som natural produzido por palhetas, o que permite uma grande diversidade de timbres e efeitos.

1.4.Da raiz popular ao caráter erudito

A raiz popular do instrumento está identificada na descrição da patente solicitada em Viena a 6 de maio de 1829. Cyrill Demian (1772-1847) descreve que podem ser interpretadas no acordeão várias marchas, canções e melodias conhecidas, mesmo por um leigo em música, após uma curta aprendizagem (Weyde, 2009).

O período que decorreu de 1829 a 1900 é bastante favorável ao sucesso popular do acordeão. O público interessa-se por este instrumento-brinquedo, primeiro em Viena nos estratos populares e logo de seguida em Paris, na pequena burguesia que o escolhe como instrumento de eleição e o introduz nos salões (Monichon, 1971).

Em paralelo, vão surgindo pela Europa diversos métodos de estudo produzidos pelos vários construtores da época. Em 1835, o construtor A. Reisner publicou em Paris um segundo método para acordeão e organizou um conjunto de récitas para demonstrar a qualidade dos seus instrumentos. Foi assim que, em 1837, o acordeão apareceu no teatro, em grandes concertos públicos e no Conservatório, interpretado por Louise Reisner (fig. 23), sua filha (Monichon, 1971).

Segundo Doktorski (1998), a mais antiga e conservada obra original composta para o instrumento é *Thême varié très brillant pour accordéon methode Reisner*, escrita em 1836 por Louise Reisner (fig. 24). Esta obra para acordeão diatónico a solo corresponde a um tema com variações em estilo virtuoso. Encontra-se arquivada na Biblioteca Nacional de França.

Fig. 23: Louise Reisner (detalhe de imagem maior)

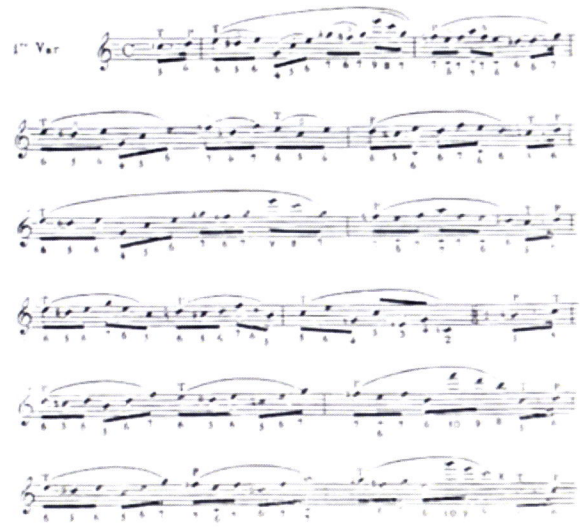


Fig. 24: *Thême varié très brillant*, 1836 (excerto)

Em 1840, na base da construção do acordeão unissonoro de Leon Douce, estava o reconhecimento de que o instrumento existente não permitia tocar todos os acordes possíveis nem executar qualquer peça de música. Na descrição da patente, Douce identificava o acordeão como um instrumento musical muito imperfeito, que podia ser tocado por amadores mas que não tinha a honra de poder pertencer à orquestra (Monichon, 1971, 1985).

Monichon (1971) refere que, em 1850, era comum a interpretação no acordeão de canções da época (muitas delas para dançar) e de trechos de árias de ópera. A lenta evolução do teclado da mão esquerda, condicionado ao sistema tonal, não permitia ainda ao acordeão superar o contexto da música popular.

Segundo Doktorski (1998), dadas as características e a reputação popular do instrumento, os poucos compositores clássicos que na altura escreveram para acordeão utilizavam-no pontualmente nas suas obras para exagerar algum momento mais burlesco ou servir de acompanhamento. São os casos de Piotr Tchaikovsky (1840-1893), na Suite Orquestral no. 2 em Dó Maior, op. 53 (1883), e de Umberto Giordano (1867-1948), na ópera Fedora (1898).

Só a partir do modelo cromático com baixos soltos, que surgiu após 1900, o acordeão ganhou a capacidade de interpretar peças polifónicas e vários estilos musicais tais como a harmonia, a fuga e o contraponto (Monichon, 1971). Contudo, o repertório a solo para o instrumento, no campo da música erudita, era reduzido e limitado a transcrições de obras clássicas.

Segundo Sadie (2001), para ser verdadeiramente considerado como um instrumento de concerto, mostrava-se necessário que existissem escolas especializadas de nível superior, repertório original escrito por compositores prestigiados, bem como ajustamentos mecânicos no acordeão que o tornassem apto a interpretar qualquer tipo de repertório. Ernst Hohner (1886-1965) tomou a dianteira e abordou o compositor Paul Hindemith (1895-1963), cuja obra *Kammermusik no.1, op. 24/1* escrita em 1922 incluía o acordeão cromático na orquestra de câmara. Paul Hindemith recomendou o jovem compositor Hugo Herrmann (1896-1967) para essa tarefa.

Segundo Fett (1957), é do compositor Hugo Herrmann (fig. 25) a primeira obra original a solo para acordeão cromático com baixos soltos: *Sieben Neue Spielmusiken, op 57/1*, 1927 (fig. 26).

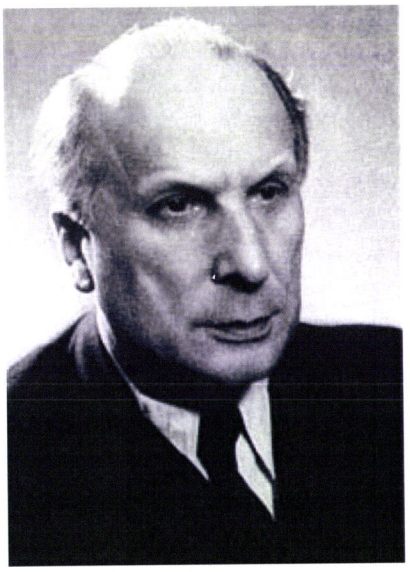


Fig. 25: Hugo Herrmann

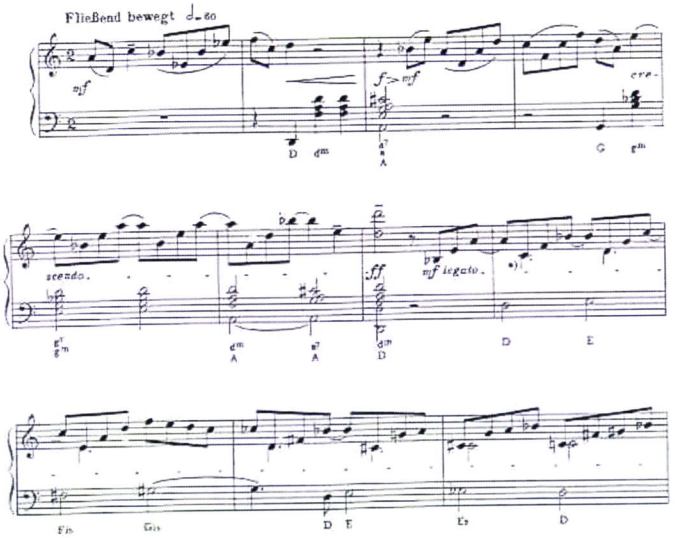


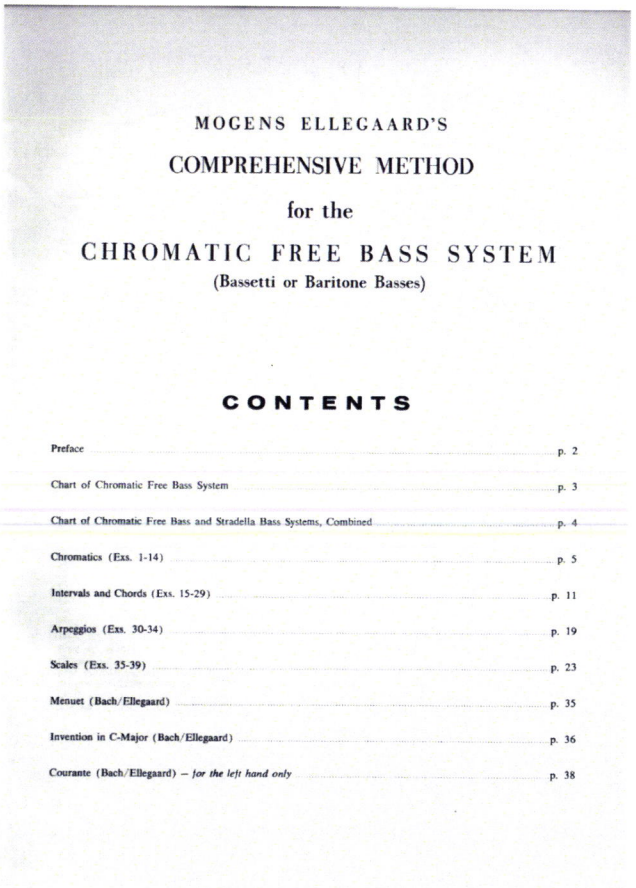
Fig. 26: *Sieben Neue Spielmusiken, op 57/1*, 1927 (excerto)

Em 1931, a fábrica Hohner estabeleceu em Trossingen (Alemanha) uma escola de acordeão que, em 1948, se oficializou graças à ação do seu diretor, Hugo Herrmann. Durante este período foi profícua a composição e edição de obras para acordeão por parte de compositores e de fábricas alemãs (Doktorski, 1998).

Entretanto, em 1927, em Kiev (Ucrânia), foi criado o primeiro programa de conservatório superior para bayan (acordeão russo de botões). Em 1937, o compositor russo Tikhon Sotnikov (1901-1975) escreveu o primeiro concerto para bayan e orquestra sinfónica (Doktorski, 1998).

A invenção do sistema convertor por Vittorio Mancini em 1959, que permitia alternar os botões do teclado da mão esquerda entre acordes pré-definidos e notas cromáticas, deu um novo impulso à composição de repertório original para o instrumento.

Murray (2005) refere que, em 1964, o acordeonista dinamarquês Mogens Ellegaard (1935-1995) redigiu um método para acordeão com baixos cromáticos, pensado para os teclados de 9 filas de botões existentes na altura (fig. 27). Para além da sua técnica e virtuosidade ter inspirado muitos compositores escandinavos (Torbjörn Lundquist, Arne Nordheim, Per Norgard, Ole Schmidt, entre outros), Ellegaard estreou várias obras, realizou vários registos a solo, em música de câmara e com orquestra, abrindo caminho às gerações vindouras e estabelecendo uma grande influência ao nível da elaboração de planos de estudo oficiais para o ensino do instrumento em Conservatórios Escandinavos e um pouco por toda a Europa através dos seus alunos.


MOGENS ELLEGAARD'S
COMPREHENSIVE METHOD
for the
CHROMATIC FREE BASS SYSTEM
(Bassetti or Baritone Basses)

CONTENTS

Fig. 27: Método para acordeão com baixos cromáticos, Mogens Ellegaard, 1964

Em matéria de composição de repertório original para acordeão com baixos cromáticos e de elevação da técnica de execução do instrumento, não podemos esquecer o estímulo que tem sido dado por vários concursos e competições internacionais, tais como a Coupe Mundial (1ª edição em Paris, França, 1938), Klingenthal (Alemanha, desde 1948), o Troféu Mundial (1ª edição em Londres, Reino Unido, 1951), Castelfidardo (Itália, desde 1975), Arrasate (País Basco, Espanha, desde 1975) e Moscovo (Rússia, desde 1989).

A forte colaboração entre eminentes pedagogos/intérpretes de acordeão e compositores de renome internacional (Berio, Denissov, Gubaidulina, Kagel, Donatoni, Hosokawa, Lindberg e outros), a integração do acordeão nos cursos oficiais ministrados em Escolas de Música, Conservatórios Superiores e Universidades, a inclusão do acordeão em pequenas formações de música de câmara e com orquestra, têm aproximado o instrumento de um meio musical mais erudito. A nível internacional, os pedagogos/intérpretes Friedrich Lips, Teodoro Anzellotti, Stefan Hussong, Mie Miki, Elsbeth Moser, Mika Väyrynen, Iñaki Alberdi, Owen Murray, Matti Rantanen, Max Bonnay, têm vindo a criar uma nova geração de acordeonistas em Conservatórios e Escolas Superiores de Música.

Em Portugal, a escrita original para acordeão cromático surgirá no decorrer da segunda metade do séc. XX, mais concretamente a partir de 1980 (Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa, 2014). Compositores como António Victorino D' Almeida (n. 1940), Carlos Marecos (n. 1963), Paulo Jorge Ferreira (n. 1966) e Sérgio Azevedo (n. 1968) contemplam o acordeão em algumas das suas obras de música de câmara.

As primeiras peças a solo para acordeão com convertor em Portugal surgem na década de 1980, escritas e divulgadas por Vitorino Matono. Segue abaixo um exemplo da peça Graciosa, editada em 1985 (fig. 28).

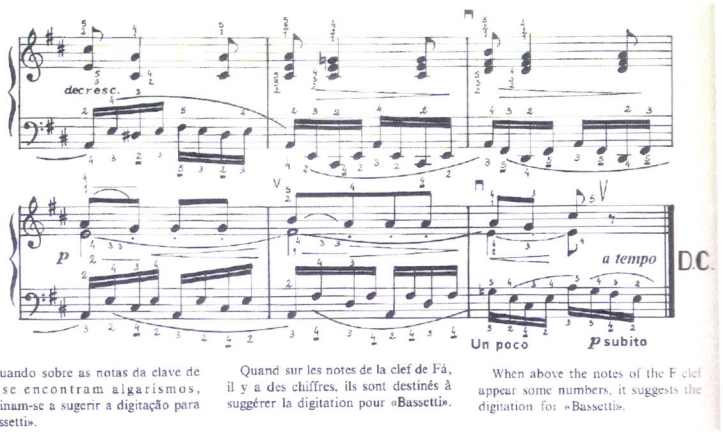


Fig. 28: Vitorino Matono, Graciosa, 1985 (excerto)

Apenas em 2002 surgiu a primeira obra cíclica original, de Paulo Jorge Ferreira, intitulada *Suite nº 1 Imagens de Pac-Chen*. O primeiro concerto para acordeão e orquestra foi composto em 2008, por Cristóvão Silva (n. 1969).

No campo pedagógico, é de salientar a importância do Instituto de Música Vitorino Matono (Lisboa), a partir de 1961, responsável pela edição de partituras originais para acordeão e também pela criação do programa oficial de acordeão que é adotado nos Conservatórios e Academias de Música em Portugal. No ano letivo 2000/2001, a Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco torna-se pioneira no que respeita ao ensino de acordeão a nível superior (Portaria n.º 466-G/2000, de 21 de julho).

2. O ACORDEÃO COM CONVERTOR

2.1 Classificação e descrição do acordeão

Para uma melhor compreensão da problemática em estudo, torna-se necessário fazer um enquadramento organológico do instrumento, bem como das partes ou mecanismos que integram o acordeão. Será necessário também abordar aspetos de caráter geral ligados à performance, tais como a dedilhação, fraseado, articulação, articulação de fole, entre outros.

Para Henrique (1999), o acordeão é classificado na família dos instrumentos de sopro, como um aerofone portátil de palheta livre. É constituído por dois teclados. Um para a mão direita e outro para a mão esquerda. O teclado da mão direita possui duas variantes: semelhante ao teclado do piano (fig. 29) ou constituído por botões (fig. 30). O teclado da mão esquerda é constituído apenas por botões. Os dois teclados são ligados por um fole que, acionado pela mão esquerda, fornece ar que alimenta a vibração das palhetas livres, feitas em aço temperado.

Fig. 29: Acordeão com teclado de piano

Fig. 30: Acordeão com teclado de botões

O acordeão é apoiado no corpo do instrumentista através de correias ou alças que são colocadas nos ombros. A correia do lado direito fica um pouco mais folgada para permitir que o braço fique mais livre. A parte direita do instrumento apoia-se mais sobre a perna esquerda para que o fole e toda a parte esquerda do instrumento possam funcionar livremente. O fole é manuseado com o braço esquerdo.

2.1.1. A palheta

Sadie (1980) e Ulrich (1992) fazem uma descrição pormenorizada em relação aos vários mecanismos internos do instrumento e processo de produção do som. No acordeão, a palheta tem um papel fundamental. É um dispositivo de metal, cujas vibrações provocadas pela ação do fole produzem o som. A frequência sonora é definida pelo tamanho e pela massa da palheta, por isso cada uma tem um tamanho diferente das demais. Para afinar o instrumento é necessário limar a palheta em certos pontos para diminuir a massa ou aumentar a sua flexibilidade. Quando a afinação não é mais possível, a palheta é substituída.

As palhetas são colocadas aos pares em suportes metálicos e produzem uma só nota: uma a abrir o fole (ar aspirado) e outra a fechá-lo (ar pressionado). Cada palheta possui uma pequena tira de couro, que evita a passagem do ar pelo orifício da palheta que não é acionada (fig. 31). Os suportes de palhetas são depois fixados em blocos de madeira (fig. 32), também designados vozes, através de cera, parafusos ou pregos.

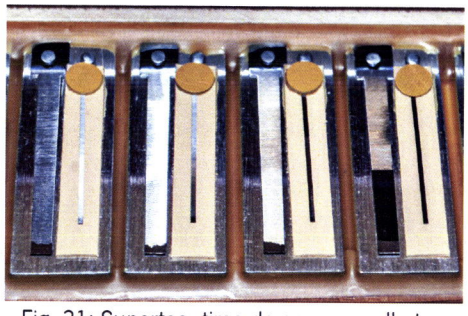


Fig. 31: Suportes, tiras de couro e palhetas

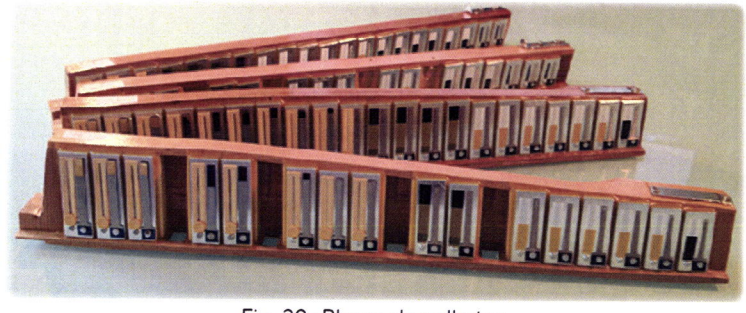


Fig. 32: Blocos de palhetas

Anzaghi (1951) descreve com detalhe visual as partes exteriores que integram o acordeão: correias ou alças de suporte, registos, teclados, caixas harmónicas, fole, botão de fecho do fole, botão regulador da correia para o manuseamento do fole e correia para o manuseamento do fole. Na descrição que se segue ao longo deste capítulo, será apenas apresentado o modelo de acordeão de concerto com convertor e com teclado de botões na mão direita.

2.1.2. Os teclados

Nos teclados, cada botão está ligado a uma vareta metálica e respetiva alavanca, cuja extremidade termina numa válvula que abre e fecha os orifícios correspondentes às palhetas. Ao pressionar um botão, a válvula correspondente é aberta, permitindo que o ar passe através da palheta e produza o som.

Nos modelos mais comuns de acordeão com convertor, o teclado da mão direita (fig. 33) possui 106 botões alinhados em cinco filas (as duas últimas filas são auxiliares) e o teclado da mão esquerda (fig. 34) possui 120 botões alinhados em seis filas. Um dos botões do teclado da mão esquerda não aciona qualquer palheta, permitindo abrir ou fechar o fole sem produção de qualquer nota musical.

Fig. 33: Mecanismo do teclado da mão direita

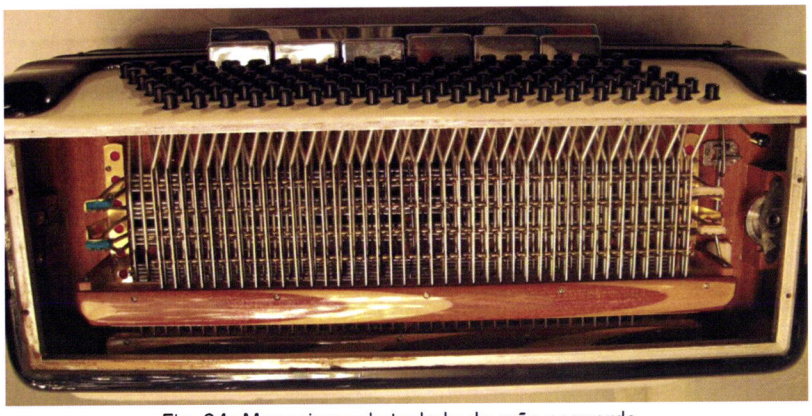


Fig. 34: Mecanismo do teclado da mão esquerda

Segundo Llanos & Alberdi (2002), o teclado da mão direita possui uma tessitura de cinco oitavas e uma 3ª menor (de Mi1 a Sol7), num total de 64 notas, enquanto o teclado com convertor da mão esquerda possui uma tessitura de quatro oitavas e uma 6ª maior (de Mi1 a Dó#6), num total de 58 notas. No entanto, instrumentos mais atuais com maior número de registos na mão esquerda podem abranger uma maior tessitura.

O teclado da mão direita está associado geralmente a quatro blocos de palhetas, também designados como vozes, cada um com a sua afinação, por forma a produzir diversos timbres. Um bloco assume a afinação base em uníssono (o usual no acordeão de concerto tem sido A=442hz), o segundo bloco é afinado uma oitava inferior, o terceiro bloco é afinado uma oitava superior e o quarto bloco (trémulo) é afinado ligeiramente acima da afinação base (Cole & Schwartz, 2012).

A caixa harmónica, que se encontra localizada entre o fole e o teclado (quer do lado direito, quer do lado esquerdo), tem como função permitir a receção e o controle do ar através do fole e a amplificação sonora das frequências. No acordeão de concerto, para conseguir um som mais cheio e profundo, dois dos quatro blocos de palhetas do teclado da mão direita são colocados em ângulo de 90° em relação aos restantes na caixa harmónica, criando-se uma espécie de câmara de ressonância, também designada por *cassotto* (Accordion reed ranks and switches, 2006).

2.1.3. Os registos

Os blocos de palhetas podem ser selecionados individualmente, ou combinados de diversa forma através do acionamento de registos que permitem alterar o timbre do som e que enriquecem a performance de um trecho musical. No acordeão de concerto com convertor existem geralmente 15 registos, cujas teclas de acionamento se situam junto ao teclado da mão direita (fig. 35). Para facilitar ou permitir a mudança de registos sem interromper a emissão de som, existem também 8 botões na parte superior do instrumento que são acionados com o queixo do instrumentista (fig. 36). Alguns destes botões de queixo têm múltiplas posições.

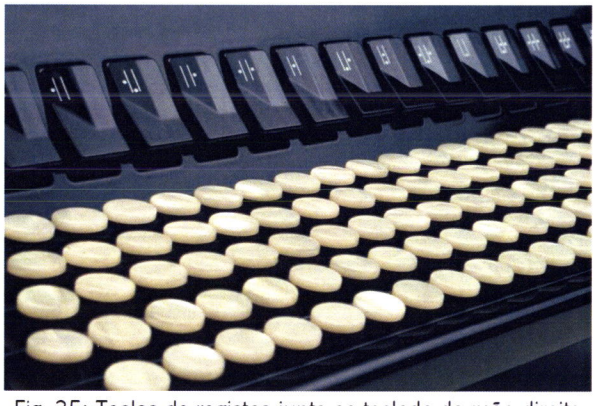


Fig. 35: Teclas de registos junto ao teclado da mão direita

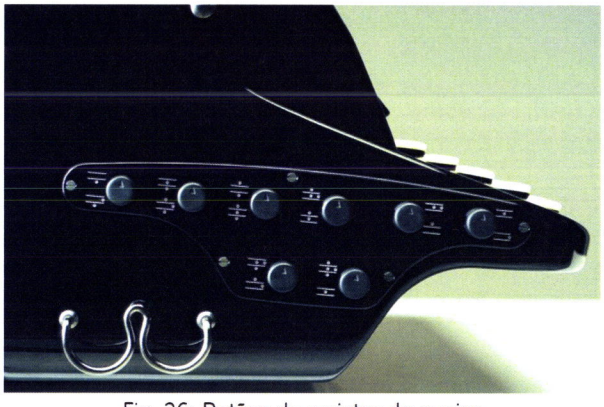


Fig. 36: Botões de registos de queixo

Cada seleção ou combinação de blocos de palhetas tem a sua própria notação e designação instrumental tendo em conta o timbre final produzido (fig. 37). Assim, por exemplo, no teclado da mão direita podem-se obter timbres de *piccolo* (bloco de palhetas com a 8ª superior) ou de *oboé* (bloco com a afinação de base e bloco com a 8ª superior). Segundo Draugsvoll & Højsgaard (2011), na combinação de registos de diferentes oitavas, é a oitava inferior que define o som obtido.

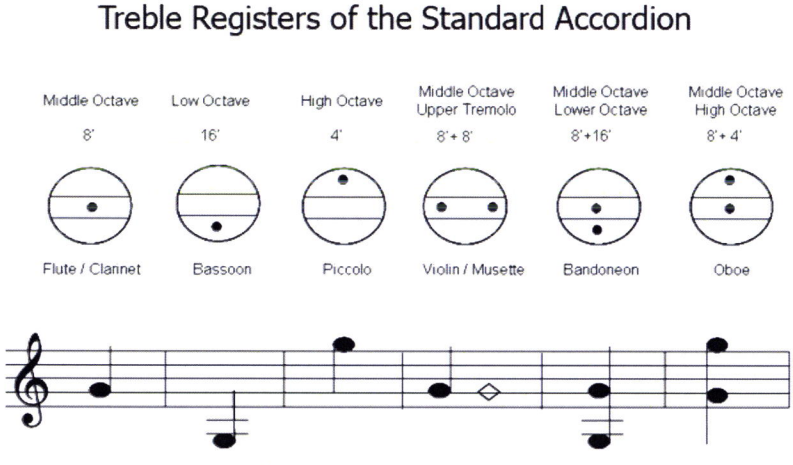


Fig. 37: Notação dos registos junto ao teclado da mão direita (exemplo)

O mecanismo dos baixos é constituído por uma grande quantidade de varetas de aço/titânio, correspondendo cada vareta a uma nota dos baixos. Cada vareta é atravessada por uma série de eixos, que realizam o movimento de abertura das válvulas. Os eixos das varetas são pressionados sobre alavancas fixadas por todo o sistema. Por sua vez, estas alavancas abrem o número necessário de válvulas para produzir o acorde. Os botões dos baixos e contrabaixos abrem uma só válvula, e portanto emitem uma só nota.

O teclado da mão esquerda está associado geralmente a cinco blocos de palhetas, ou vozes. Quatro blocos cobrem o conjunto de notas soltas e de acordes, enquanto o quinto bloco é afinado numa oitava superior ou inferior. Os blocos de palhetas podem ser selecionados individualmente, ou combinados de diversa forma através do acionamento de registos que alteram o timbre dos sons graves produzidos. Na parte esquerda do instrumento, junto ao mecanismo do convertor, estão geralmente situados 6 registos que permitem uma maior profundidade ou não do som obtido (fig. 38).

Nesta matéria, Tong (2014) refere que os registos não estão todos disponíveis na opção baixos soltos, nem na opção baixos standard. Cada seleção ou combinação de blocos de palhetas tem a sua própria notação e designação que se aproxima da linguagem vocal. Assim, podem-se obter timbres de soprano, alto, tenor e baixo em nuances mais ou menos suaves (fig. 39).

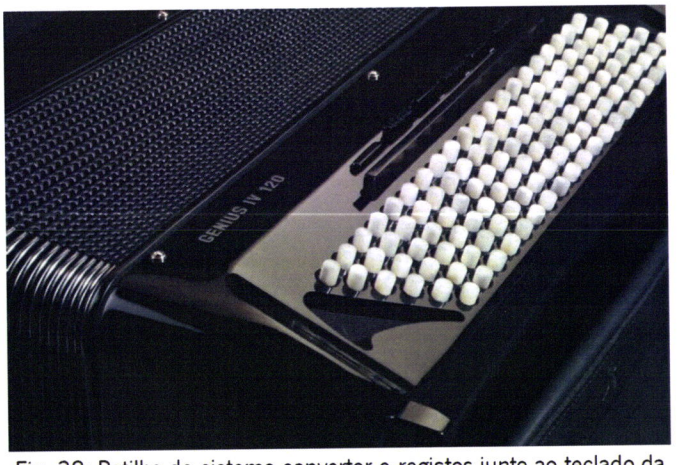


Fig. 38: Patilha do sistema convertor e registos junto ao teclado da mão esquerda

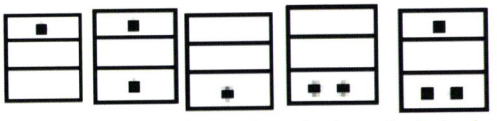


Fig. 39: Notação dos registos junto ao teclado da mão esquerda

2.1.4. O fole

A vibração das palhetas só é possível pela ação do fole, que representa o "pulmão" do acordeão e o meio para conseguir a expressividade musical. É feito de cartão, dobrado usualmente em 17 pregas, recoberto de tela e colado nos ângulos internos com couro brando. A extremidade de cada

prega está recoberta com uma pele fina e os ângulos externos são revestidos de metal. As molduras externas de madeira de ambos os lados permitem fixar o fole às caixas harmónicas por cavilhas ou por parafusos (fig. 40). Esta construção garante a resistência e qualidade do fole, sem perdas de ar (Anzaghi, 1951). A mão esquerda, que desliza entre a correia e a caixa harmónica, regula o movimento do fole.

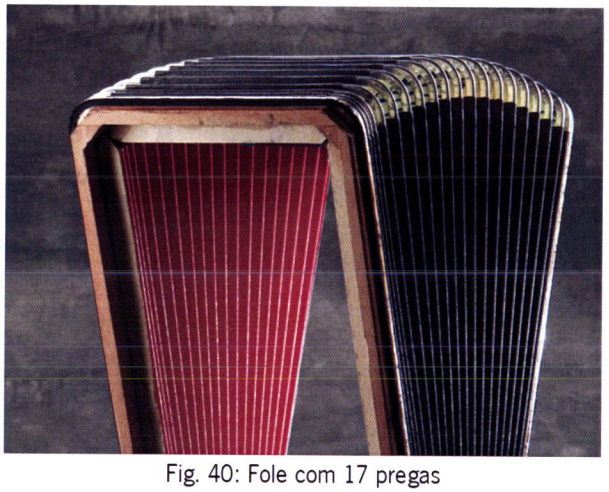


Fig. 40: Fole com 17 pregas

Apesar da existência de um único fole a ligar os dois teclados poder significar normalmente a produção de igual dinâmica na mão direita e na mão esquerda, a utilização adequada dos registos permite controlar e equilibrar um pouco a dinâmica nos dois teclados (Draugsvoll & Højsgaard, 2011).

2.2 O sistema convertor

Segundo Hermosa (2013), o sistema convertor foi inventado em 1959 por Vittorio Mancini em Castelfidardo (Itália). O sistema convertor consiste num mecanismo (fig. 41) acionado por uma patilha junto ao teclado da mão esquerda, que permite converter botões existentes, alternando entre acordes pré-definidos (baixos standard) e notas cromáticas (baixos soltos/cromáticos). Lindgren (2010) esclarece que a patilha redireciona o fluxo de ar dentro da caixa harmónica, através de placas deslizantes localizadas debaixo dos blocos de palhetas.

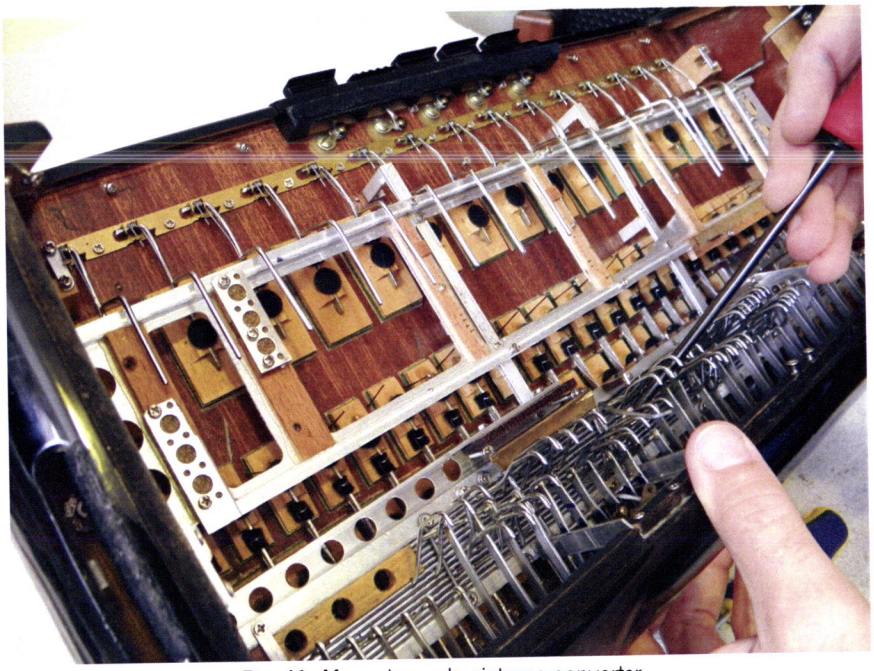


Fig. 41: Mecanismo do sistema convertor

No que diz respeito à textura, o acordeão com convertor pode produzir baixos standard ou baixos soltos. Os baixos standard permitem a harmonização de uma melodia e são constituídos por notas graves em duas filas de botões e por acordes pré-definidos nas restantes quatro filas, que podem ser acordes maiores, menores, de sétima da dominante e de sétima diminuta. No entanto, também é possível criar acordes acionando dois botões ao mesmo tempo, isto é, para criar um acorde Lá m sexta bastará juntar o botão que produz Dó M com o botão que produz Lá m. O resultado final será um acorde de Dó, Mi Sol, Lá, Dó, Mi.

Acionando-se a patilha do convertor para alternar para baixos soltos, as quatro filas de acordes transformam-se numa escala cromática. Nestas quatro filas, a última corresponde a uma fila auxiliar que repete a disposição de notas da primeira fila. Tal como refere Lindgren (2007), a disposição dos baixos soltos no teclado da mão esquerda torna-se assim um espelho da disposição do teclado na mão direita.

A disposição de notas nos teclados apresentada abaixo (fig. 42) corresponde ao sistema que é habitualmente usado na Europa (sistema C), em que as notas graves no teclado da mão esquerda estão nos botões superiores e o Dó central no teclado da mão direita situa-se na 1ª fila. Pelo contrário, na Rússia generalizou-se o sistema B, em que as notas graves no teclado da mão esquerda estão nos botões inferiores e o Dó central no teclado da mão direita situa-se na 3ª fila.

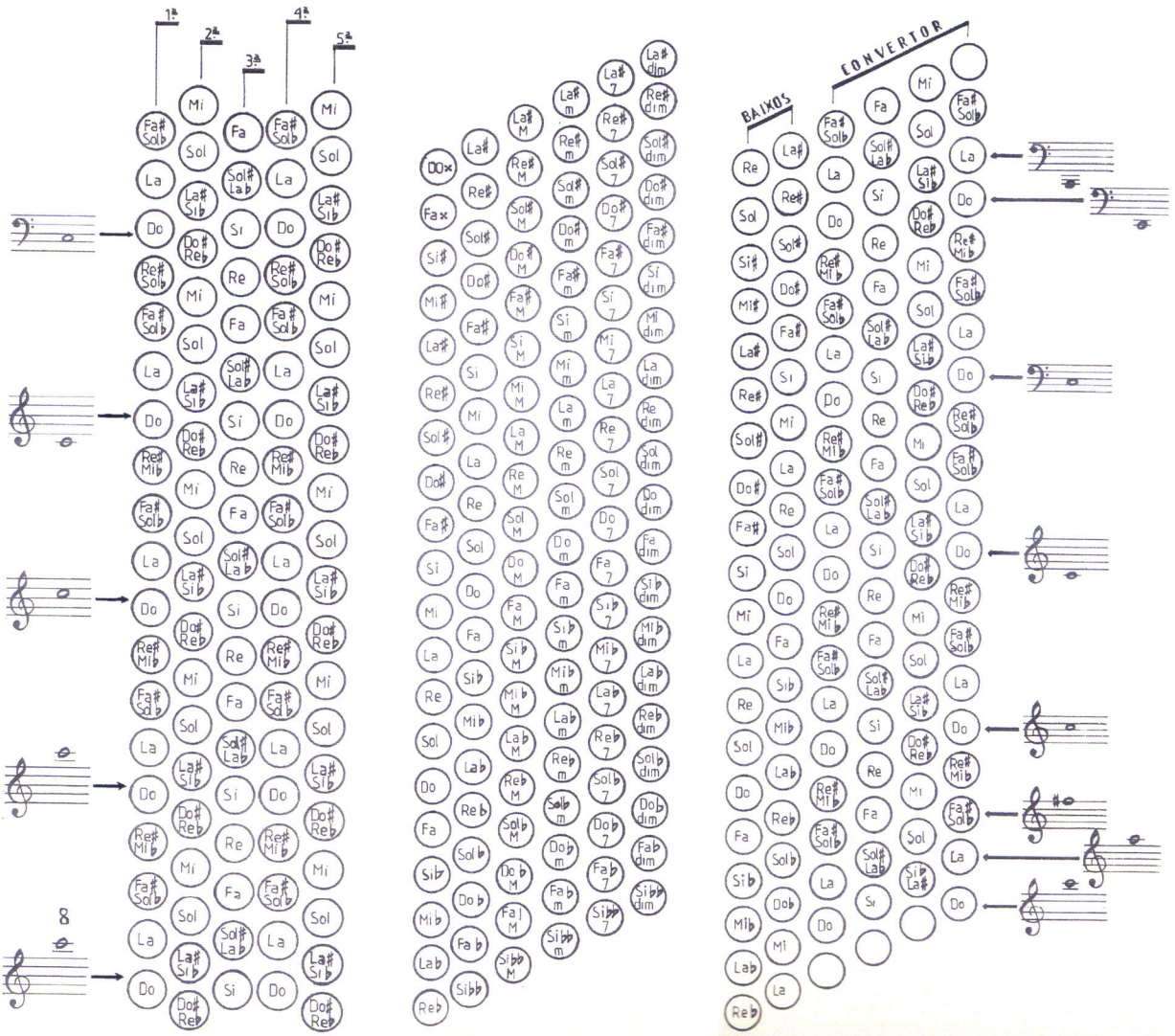


Fig. 42: Disposição do teclado da mão direita; disposição do teclado da mão esquerda com baixos standard e com baixos soltos (sistema convertor acionado)

O acordeão, com o sistema convertor, tornou-se um instrumento "multitímbrico e estereofónico; um instrumento com mais instrumentos lá dentro" (Freire, 2009).

2.2.1. As possibilidades do sistema convertor na execução

No que diz respeito ao uso do sistema convertor na execução, destaca-se a independência de mãos. Por exemplo, a melodia que é produzida no teclado do lado direito passa agora a ser possível também no teclado esquerdo, inclusivamente escolhendo a oitava apropriada na execução. A harmonia é construída e produzida nota a nota. Surge também a possibilidade de executar polifonia (várias vozes).

A conjunção das quatro filas de baixos soltos com as restantes duas filas de baixos permite alcançar intervalos sonoros alargados e também combinar sons muito agudos em simultâneo com sons muito graves, o que constitui uma característica única do acordeão com convertor.

Através do uso de registos e da articulação, torna-se possível destacar uma melodia realizada em qualquer teclado. Assim, no repertório podem passar a constar obras tais como: Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado de Johann Sebastian Bach ou os Prelúdios e Fugas de Dmitri Shostakovich, Sonatas de Domenico Scarlatti, peças adaptadas do repertório organístico e cravo (Jean Philippe Rameau, François Couperin, Dietrich Buxtheude, César Franck, entre outros, até às obras originais, escritas e pensadas para o próprio instrumento.

O executante, quando faz o estudo dos registos a usar na interpretação de uma peça, desempenha um certo papel de orquestrador. A escolha adequada dos registos é ainda mais relevante na execução de obras transcritas para acordeão e na execução de obras com ausência de notação de registos. Segundo Lips (2000), nesta matéria há uma aproximação com o trabalho de seleção de registos efetuado pelos organistas.

Segundo Dmitriev (2001), a dedilhação constitui um dos aspetos mais importantes a ter em conta pelo executante, pois permite uma maior facilidade, compreensão do texto e conforto na execução (fig. 43). Para o instrumentista, é necessário começar a trabalhar desde muito cedo os dedos 4 e 5 que correspondem fisicamente a dedos mais fracos em termos de pressão exercida. A ordem lógica e natural de execução deverá ser a dedilhação com os dedos 2, 3, 4, 5 ou vice-versa, evitando rotações na posição da mão e permitindo um maior conforto na execução. A reduzida distância entre botões nos teclados permite que dois ou mais botões possam ser pressionados em simultâneo.

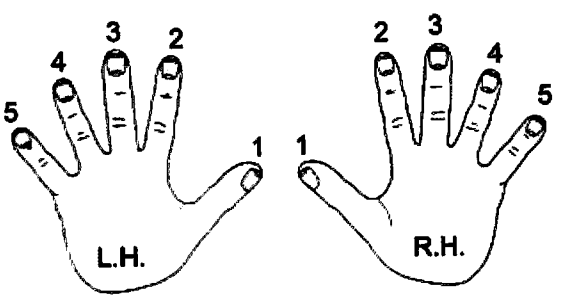


Fig. 43: Correspondência digital para a dedilhação no acordeão

Segundo Dmitriev (2001), no acordeão com convertor, as filas auxiliares, compostas por duas filas na mão direita e uma fila na mão esquerda, permitem várias opções de execução. Não é desejável

repetir o mesmo dedo em notas diferentes, no entanto, numa textura a várias vozes, por vezes o polegar assume essa função. A parte inicial da Sonata n.° 1 do compositor Anatoly Kusyakov (n. 1945) é disso um exemplo (fig. 44).

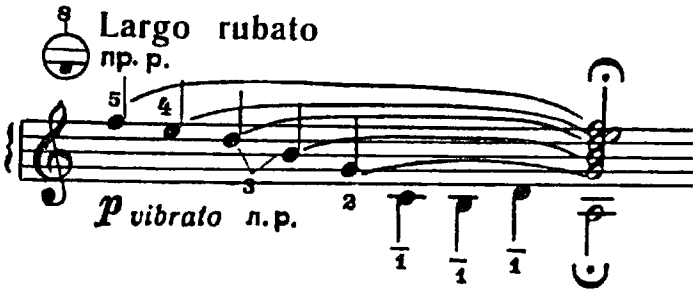


Fig. 44: Anatoli Kusyakov, Sonata n.° 1 (utilização do polegar)

2.2.2. As possibilidades do sistema convertor na interpretação

No acordeão com convertor a articulação é de extrema importância, pois permite, por exemplo, na escrita para várias vozes musicais, destacar a melodia principal, sustentar uma determinada frase no baixo ou criar um certo ambiente de preparação para o material seguinte. As articulações mais utilizadas são o *Legato*, o *Staccato* e o *Tenuto*. No entanto, existe dentro destas três articulações uma grande diversidade de outras articulações, como é o caso por exemplo do *legatíssimo*, do *pizzicato* e do *detaché* (destacado).

Na obra Fantasia 84 do compositor Jürgen Ganzer (n. 1950) é possível, através da combinação dos registos e da articulação *tenuta* em ambas as mãos, destacar a melodia principal realizada em *legato* (fig. 45).

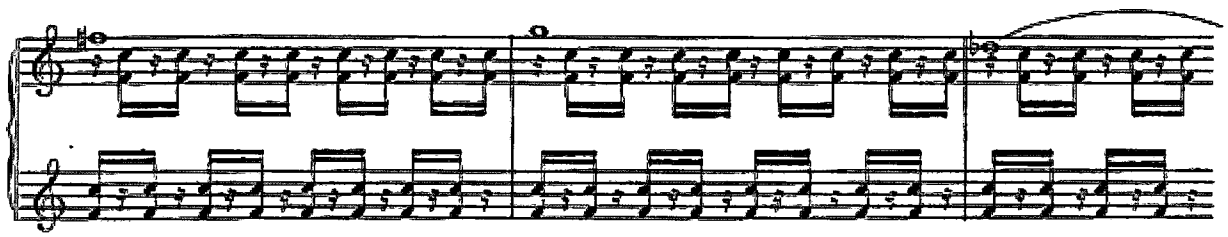


Fig. 45: Jürgen Ganzer, Fantasia 84 (destaque da melodia através da articulação)

Também nas Fugas do Cravo Bem Temperado de J. S. Bach (1685-1750) se torna evidente a importância da articulação utilizada no tema, contratema, resposta ou episódio.

Em relação ao uso da dinâmica, para Lips (2000), a dinâmica obtida no acordeão com convertor está diretamente associada à pressão exercida no fole. O controlo da pressão exercida pelo braço esquerdo permite obter sonoridades desde *ppp* até *fff*. Pela ação do fole e dos registos utilizados também é possível criar diferentes sonoridades, sobretudo crescendos e decrescendos.

Devido à limitação da extensão do fole (quer a abrir quer a fechar), torna-se necessário perceber o início, o meio e o fim da frase musical, por forma a evitar um indesejável movimento de viragem do fole a meio da frase. Para Leeuw (2001), um dos fatores importantes na execução musical do acordeão com convertor tem que ver com o equilíbrio entre a respiração do instrumentista e a viragem do fole, tanto a abrir como a fechar.

A acentuação poderá ser realizada através do movimento brusco do fole, da ação do corpo ou do impulso da mão ou da perna. A escrita para acordeão com convertor permite efetuar a acentuação através do impulso de uma mão enquanto a outra realiza um texto diferente. Cabe ao intérprete escolher a técnica mais eficaz para realizar a acentuação. Os símbolos frequentemente utilizados são:

> - acentuação com o fole

^ - acentuação com a mão

▼- acentuação com o dedo

≥ - ligeira acentuação

2.2.3. As possibilidades do sistema convertor na escrita contemporânea

Após uma compreensão dos mecanismos e dos aspetos ligados à performance, este ponto aborda algumas técnicas do acordeão com convertor utilizadas na composição contemporânea.

O *cluster*, enquanto aglomerado sonoro, é bastante utilizado na música contemporânea (fig. 46). No teclado de botões é possível executar este efeito abrangendo um grande número de notas devido à disposição do teclado. O *cluster* pode ser executado em ambos os teclados do acordeão. A forma de executar um *cluster* poderá ser com a mão fechada (grupo restrito de notas) ou com a mão aberta (número mais amplo de notas). Geralmente, vem notado na partitura a tessitura e o intervalo entre as notas no qual o cluster deve ser executado.

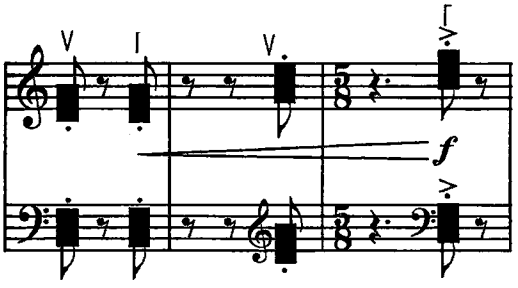


Fig. 46: Sofia Gubaidulina, Sonata *Et expecto* (execução de clusters)

O glissando é uma técnica bastante utilizada na escrita contemporânea para acordeão (fig. 47). No acordeão com teclado de botões, tendo em conta a disposição de notas, o glissando é executado por intervalos de terceira menor. Contudo, podem surgir outros tipos de glissando: cromático (deslizando os dedos 2, 3 e 4 em simultâneo nas três filas de botões), em acordes (deslizando dois ou mais dedos no mesmo intervalo), em *cluster* (deslizando o punho ou a mão), percutidos (deslizando as unhas apenas pelos botões). O glissando pode ser executado ascendentemente ou descendentemente e em ambos os teclados, embora no teclado do lado esquerdo, devido à posição da mão, não seja confortável realizar este efeito (Lips, 2000).

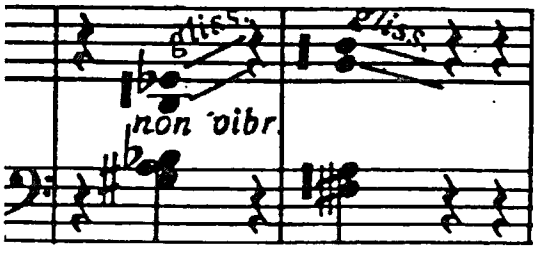


Fig. 47: Sofia Gubaidulina, *De Profundis* (execução de glissandos em clusters)

Segundo Lips (2000), todas as técnicas relacionadas com o fole derivam dos movimentos básicos de abrir e fechar o fole e suas diferentes combinações. O bellow shake é uma técnica utilizada no acordeão que se traduz num movimento rápido (abrir e fechar) e regular do fole. A articulação do fole deverá ter o mesmo som quer a abrir quer a fechar. Os movimentos deverão ser executados o mais relaxado possível. Existe diversa notação utilizada para o movimento de abrir e fechar do fole, sendo a mais comum a representada pelos seguintes sinais:

Para abrir V

Para fechar ⊓

Abaixo são apresentados vários exemplos de variantes da técnica de *bellow shake*.

1) Movimento normal V ⊓ (fig. 48)

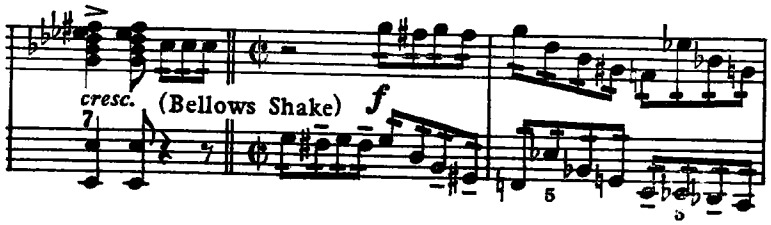


Fig. 48: Ole Schmidt, Toccata n. °1 op. 24 (escrita para *bellow shake*)

2) Movimento rápido sobre notas repetidas V ⊓ V ⊓ (fig. 49)

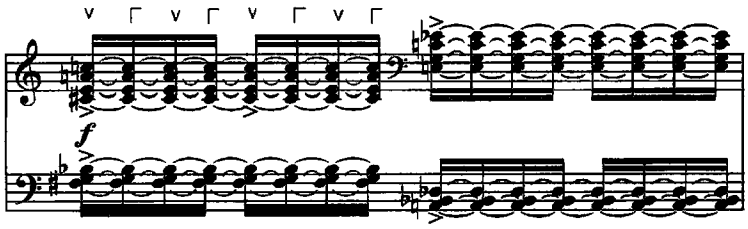


Fig. 49: Efrem Podgaits, Concerto n.° 2 *"Viva Voce"* (*bellow shake*)

3) *Triolet* (três impulsos - tercinas) – movimento normal de abrir e fechar o fole com ligeira acentuação no primeiro de cada três impulsos (fig. 50). O fole poderá continuar a abrir e fechar ou iniciar o primeiro impulso sempre da mesma forma (abrir o fole).

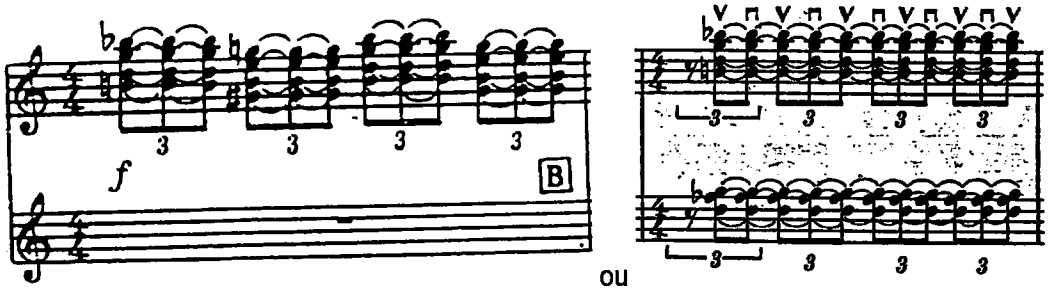


Fig. 50: Viktor Vlassov, Suite (*bellow shake* em tercinas)

4) Ricochete *triolet* – Este movimento consiste em três impulsos, sendo o terceiro impulso efetuado na parte superior do fole, isto é, abre, fecha e fecha na parte superior (fig. 51).

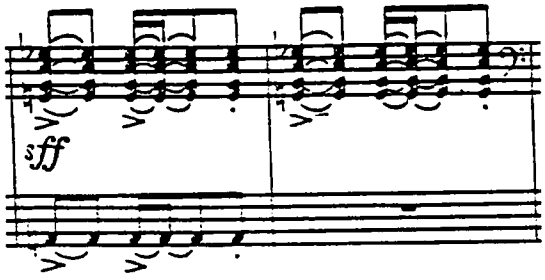


Fig. 51: Viatcheslav Semionov, Sonata n.° 1 (ricochete *triolet*)

5) Ricochete (4 semicolcheias) Semelhante ao Ricochete triolet mas com mais um quarto impulso, ou seja, abre, fecha, fecha em cima e deixa cair o fole. O próximo impulso será novamente de abertura do fole.

6) Ricochete com cinco figuras - Semelhante ao ricochete normal mas com mais um quinto impulso, isto é, abre, fecha, fecha atrás, fecha em cima e deixa cair o fole (fig. 52).

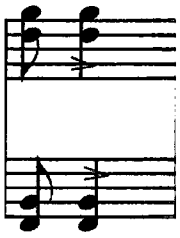


Fig. 52: Sofia Gubaidulina, *Et expecto* (ricochete com cinco impulsos)

Segundo Lips (2000), o fole do acordeão tem a mesma função que um arco de violino. Assim, estas várias técnicas de fole permitem grande expressividade na interpretação das obras.

A proximidade do fole e do instrumento em relação ao corpo do executante permite a realização de uma variedade de vibratos no acordeão. Este efeito consiste em fazer oscilar o som contínuo, aumentando também a expressividade na execução. Pode ser executado em dinâmicas (de *ppp* a *fff*), em crescendo ou diminuendo. Este aspeto técnico pode ser executado de diversas formas: em contacto com os botões, com as mãos ou com as pernas nos teclados, com as mãos abertas e a pequena distância dos teclados, entre outros. Segundo Lips (2000), a forma de execução depende da interpretação exigida, da competência técnica do executante ou das circunstâncias técnicas da obra ou do instrumento.

1) Oscilação de mão direita sobre o teclado (fig. 53)

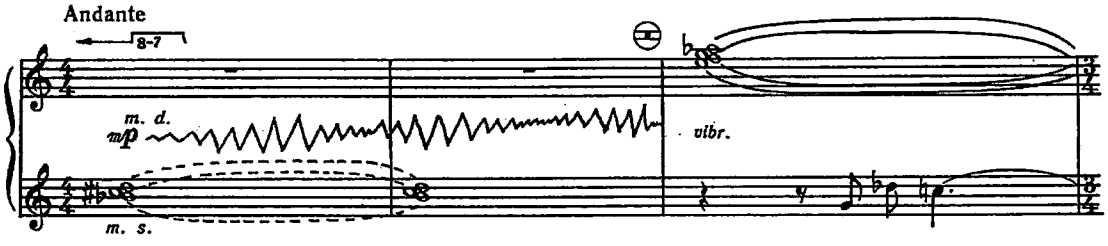


Fig. 53: Viktor Vlassov, Suite (vibrato com impulso da mão direita)

2) Oscilação de mão esquerda sobre o teclado (fig. 54)

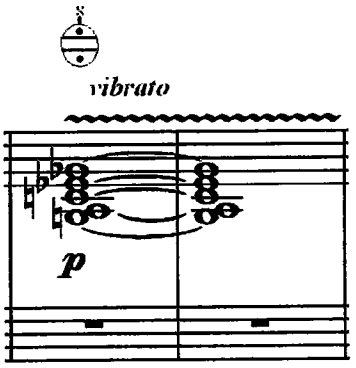


Fig. 54: Efrem Podgaits, Concerto n.° 2 *"Viva Voce"* (vibrato com impulso da mão esquerda)

3) Oscilação de ambas as mãos em contacto direto com a nota ou acorde que se executa (fig. 55)

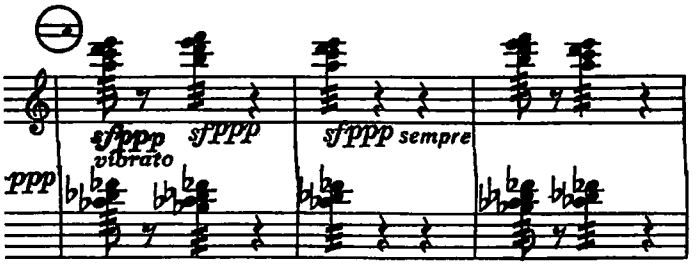


Fig. 55: Sofia Gubaidulina, *De Profundis* (vibrato com impulso de ambas as mãos)

4) Oscilação com o punho fechado na parte exterior do teclado - mão direita (fig. 56)

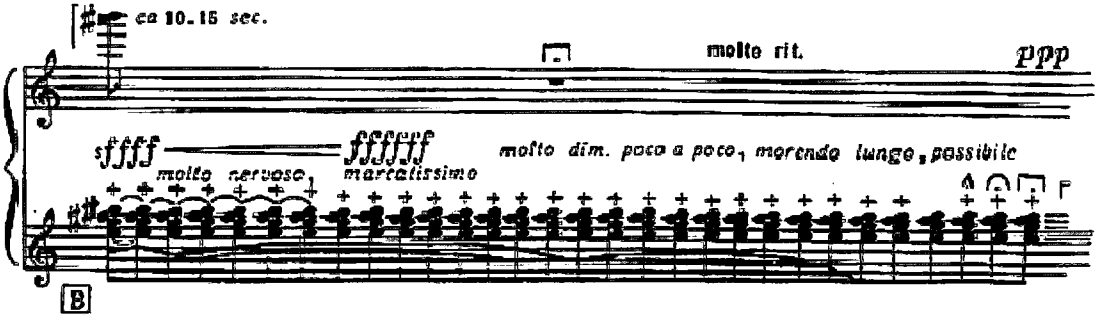


Fig. 56: Vladimir Zubitsky, Sonata n.° 2 (vibrato com o punho fechado na parte exterior do teclado - mão direita)

5) Oscilação da perna (fig. 57)

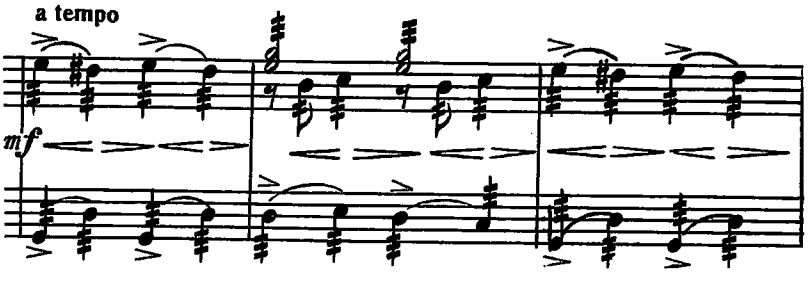


Fig. 57: Vladislav Zolotaryov, Children's Suite n.° 1 (vibrato com oscilação da perna)

O portamento constitui também uma técnica do acordeão com convertor utilizada na composição contemporânea. Este efeito permite baixar a frequência de qualquer nota e obtém-se premindo ligeiramente o botão, auxiliado por um movimento de fole (fig. 58). Pode ser efetuado com uma, duas ou três notas em simultâneo e, geralmente, é produzido pelo teclado da mão direita.

Segundo Lips (2000), a frequência da nota é modificada porque uma grande tensão no fole força uma grande quantidade de ar a entrar numa válvula apenas ligeiramente aberta, logo a palheta emite um som desafinado. Draugsvoll & Højsgaard (2011) acrescentam que é raro conseguir uma modificação superior a meio tom nos registos agudos e superior a um tom nos registos graves. Referem também que a execução do efeito se torna problemática acima da frequência do Ré2 no teclado da mão direita e do Dó1 no teclado da mão esquerda.

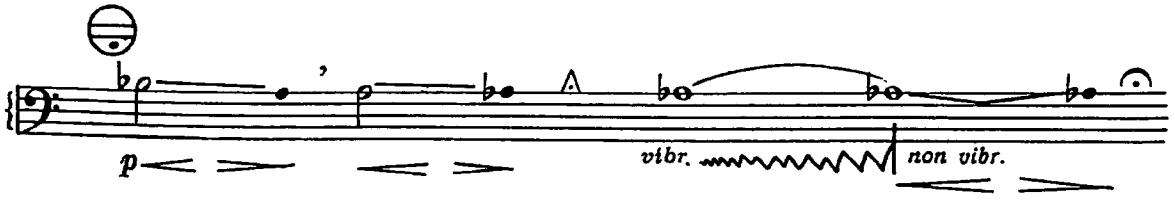


Fig. 58: Sofia Gubaidulina, *De Profundis* (portamento)

Algumas composições contemporâneas integram também efeitos de percussão. Em termos estéticos, estes efeitos enriquecem a performance e abrem novos caminhos na interpretação. Draugsvoll & Højsgaard (2011) agrupam estes efeitos em quatro tipos: ar sonoro, ruído de botões, batimento no fole e ruído de registos. Sendo o fole constituído por caixa oca em cartão, podem-se encontrar vários timbres explorando diferentes zonas do fole.

1) Pressionar o botão do ar – fole (fig. 59)

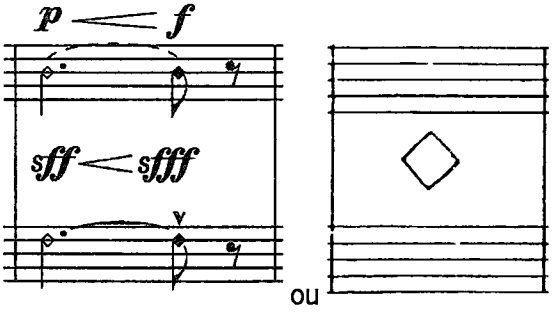


Fig. 59: Vladimir Zubitsky, Partita Concertante n.º 2 (efeito com a utilização do fole)

2) Raspar dedos no teclado (fig. 60)

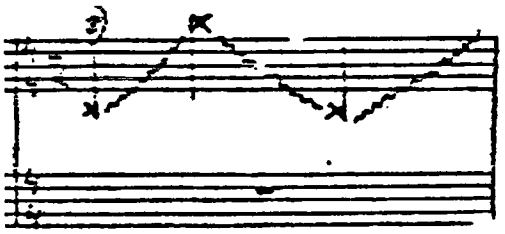


Fig. 60: Viktor Vlassov, Passos (deslizar dedos no teclado apenas com efeito percussivo)

3) Batimentos no fole (fig. 61)

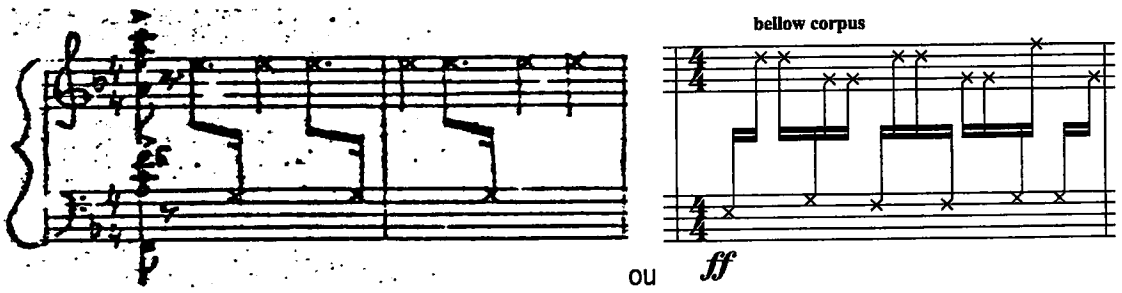


Fig. 61: Viktor Vlassov, Passos; e Vladimir Zubitsky, Partita Concertante n.º 2 (batimentos no fole)

4) Percutir os registos (fig. 62)

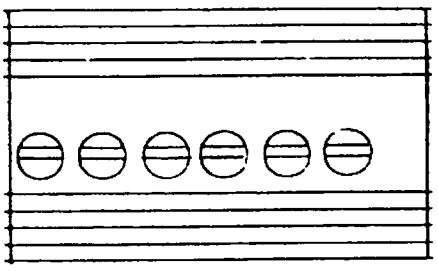


Fig. 62: Alexander Schurbin, Sonata n.º 2 (percutir os registos)

As várias combinações de registos, os tipos de articulação, as formas de acentuação e os efeitos produzidos num acordeão com convertor oferecem ao executante e aos compositores um leque bastante alargado de possibilidades expressivas, cada vez mais requisitadas na escrita contemporânea para o instrumento.

Tendo em conta a criatividade dos compositores, as características técnicas do acordeão com convertor e o elevado nível de execução dos intérpretes, naturalmente as possibilidades e os efeitos possíveis de realizar não se esgotam nos exemplos acima descritos. Nesta matéria, Draugsvoll & Højsgaard (2011) afirmam que novas e melhoradas técnicas estão constantemente em desenvolvimento.

No entanto, estes autores alertam também que a escrita original para acordeão carece de um grafismo próprio e também uniforme entre os compositores. Esta questão torna-se ainda mais premente no caso de notação de efeitos que são únicos do acordeão. A diferente notação na escrita para acordeão dificulta, por vezes, o fácil entendimento da partitura por parte do executante.

2.2.4. Limitações do acordeão com sistema convertor

Ao nível das limitações atuais do acordeão com sistema convertor, podemos apontar algumas características físicas do instrumento que condicionam a performance do instrumentista.

Uma das limitações do sistema convertor reside no ruído produzido pelo mecanismo que aciona o convertor, ou seja, um ruído quando a patilha é pressionada para baixo e outro quando a patilha é libertada. Apesar de ser conhecida e de estar descrita a melhor forma e o melhor momento na execução de uma peça para acionar o sistema convertor, tal como descreve Lips (2000), na maior parte das situações o ruído sobrepõe-se e perturba o material sonoro.

Outra limitação reside na dimensão e localização da patilha que aciona o convertor. A patilha é de grande dimensão (longitudinalmente corresponde quase a uma fila botões) e localiza-se junto à fila interior de botões do teclado da mão esquerda. Esta característica física exige uma maior amplitude de movimento por parte da mão esquerda para efetuar o seu acionamento, podendo esta deslocação prejudicar a execução, especialmente em passagens rápidas.

A atual construção do teclado da mão esquerda, em que os botões das seis filas se encontram no mesmo nível para serem pressionados, dificulta a utilização do polegar para além da primeira fila de botões. Apesar de já terem sido produzidas outras alternativas na disposição do teclado, como é o caso da invenção de Anders Grøthe com a primeira e a segunda fila rebaixadas (Farmen, 2009), ainda não foi encontrada a solução ideal que permita uma mais completa e independente utilização da mão esquerda no acordeão com convertor.

Tal como referem Draugsvoll & Højsgaard (2011), a mão esquerda encontra-se presa na correia para o manuseamento do fole, o que a torna menos ágil que a mão direita, em particular na execução de grandes intervalos e passagens virtuosísticas. O próprio grau de ajuste da correia para o

manuseamento do fole, necessário para uma adequada realização de movimentos de abertura e fecho do fole, impede a progressão dos dedos e da mão esquerda no teclado.

Segundo Draugsvoll & Højsgaard (2011), a existência de dois teclados controlados por um único fole condiciona a produção de diferentes dinâmicas em simultâneo na mão direita e na mão esquerda. Assim, há geralmente uma predominância dos sons graves. O equilíbrio sonoro entre os dois teclados apenas é parcialmente conseguido através de uma apropriada utilização de registos e exige do executante maior atenção na escolha de articulação e da acentuação.

As próprias características internas de construção do instrumento trazem limitações ao nível da produção sonora. A intensidade das dinâmicas difere consideravelmente em função do número de vozes (blocos de palhetas utilizados) ou combinações de vozes (registos) escolhidos. Assim, um registo que utilize quatro vozes produz o maior volume de fortíssimo e o inverso aplica-se a um registo que utilize apenas uma voz. Se o executante pretender alcançar o mesmo efeito, terá de aumentar adequadamente a pressão no fole (Lips, 2000).

Por outro lado, a localização de vários blocos de palhetas em caixas harmónicas que não possuem ressonância tem como consequência uma significativa perda de intensidade sonora, especialmente em grandes espaços de concerto (Draugsvoll & Højsgaard, 2011). Este condicionamento torna-se igualmente premente nas situações de execução de música de câmara com instrumentos mais sonoros ou de música orquestral, designadamente sinfónica.

Segundo Lips (2000), a intensidade sonora é naturalmente maior a abrir o fole do que a fechar, devido a uma maior pressão do ar que é aspirado. Esta limitação deve ser tida em conta pelo instrumentista na execução de articulações, acentuações ou efeitos sonoros.

Face ao exposto, ressalta que o mecanismo que aciona o sistema convertor, bem como a mecânica do atual acordeão, ainda poderão ser inovados e melhor adaptados às exigências do instrumentista.

3. A ESCRITA PARA ACORDEÃO COM CONVERTOR

3.1. A transcrição

No campo da transcrição existe um número infindável de obras que têm sido interpretadas no acordeão com convertor, como por exemplo obras para órgão (de J. S. Bach, Dietrich Buxtheude, Jean Philippe Rameau, François Couperin, César Franck), concertos para piano e para violino, andamentos de óperas, entre outras.

No que diz respeito à transcrição, todos os recursos possíveis de utilizar com o acordeão com convertor são imprescindíveis, não só para permitir tecnicamente a execução das obras, como também para enriquecer e aumentar a expressividade musical. Assim, o uso de bellow shake, a combinação de registos, a escolha de articulações e acentuações, os efeitos de percussão no fole ou nos teclados, devem ser alvo de um planeamento cuidado e de uma seleção criteriosa.

Tal como refere Lips (2000), o objetivo não deverá ser uma colagem à interpretação original nem a utilização de uma profusão de técnicas ou efeitos que distraiam os ouvintes. O acordeão não deverá almejar a imitação de outros instrumentos, mas antes a sua sonoridade individual deve ganhar o seu próprio espaço no mundo da música clássica. Neste aspeto, na interpretação de obras para órgão, sendo o acordeão um instrumento de porte de pequena dimensão, o seu volume sonoro naturalmente reduzido não poderá comparar-se à potência de um órgão de tubos.

Outra importante questão a ter em conta pelo executante tem a ver com a distribuição das várias melodias entre os dois teclados, particularmente na música polifónica contrapontística (de que são exemplo as fugas). Muitas vezes, existe dificuldade na escolha do teclado onde interpretar as vozes intermédias, isto é, pautas que vêm escritas na clave de Fá são, por vezes, executadas também no teclado da mão direita. Segundo Lips (2000), esta distribuição deverá ser ajustada ao longo da execução da peça, evitando sempre que possível o cruzamento de melodias entre teclados.

Na interpretação de obras transcritas para acordeão, por vezes a execução de alguns acordes escritos no acompanhamento presta-se mais ao uso do sistema standard (acordes pré-definidos). Neste contexto, também devem ser estudados os melhores momentos de acionamento do sistema convertor,

combinando a utilização dos baixos compostos com os baixos soltos, que poderão reforçar o texto musical.

Quanto à escolha mais adequada de registos, trata-se de tarefa fulcral na transcrição, por forma a ser alcançado o melhor equilíbrio sonoro ao longo de toda a peça e que mantenha audíveis as melodias principais. Neste aspeto, há que tomar especial cuidado com as linhas do baixo que, tocadas no acordeão, ganham por si uma natural profundidade sem necessidade, muitas das vezes, em registá-las ainda mais graves.

Na área da transcrição, foi e continua a ser fundamental o trabalho realizado por grandes intérpretes como Friedrich Lips, Mika Vayrynen e Claudio Jacomucci, entre outros, cujo trabalho de adaptação das obras clássicas para o acordeão tem permitido o desenvolvimento do instrumento a vários níveis, bem como o aumento do seu prestígio e até fascínio entre a classe erudita.

A transcrição de um variado reportório para o acordeão, com obras para órgão, concertos para piano e para violino, andamentos de óperas, etc., torna-se possível devido a vários fatores, nomeadamente:

- O sistema convertor possibilita o acesso aos baixos soltos, permitindo a independência de mãos e, assim, a execução de obras com maior número de vozes melódicas independentes.
- O teclado constituído por botões permite uma maior proximidade das notas musicais a executar, sendo possível executar três vozes melódicas simultaneamente no teclado da mão direita. Por vezes, o dedo polegar poderá executar duas ou três notas em simultâneo.
- Na interpretação de peças para órgão, a combinação do registo agudo com o registo grave permite uma sonoridade tímbrica semelhante ao órgão de tubos e a articulação entre este registo e os registos médios, ou por exemplo o registo grave executado numa oitava superior, permite uma maior clareza e definição no discurso podendo assim destacar-se qualquer voz melódica.
- No teclado da mão esquerda, a disposição dos baixos fundamentais concentrados em duas filas, em articulação com as quatro filas de notas soltas, permite por vezes a execução de notas graves (bordões) longas enquanto uma melodia ou contraponto decorre nas notas mais agudas no mesmo teclado. A profundidade das linhas de baixo assemelha-se à pedaleira no órgão e a combinação dos registos também é possível.

- A possibilidade de escolher vários tipos de articulação entre as vozes melódicas permite apresentar o discurso musical de uma forma mais percetível.
- A possibilidade de fazer crescendos e decrescendos pela ação do fole torna o discurso musical muito mais interessante.
- Por vezes, acordes escritos no acompanhamento poderão ser realizados em baixos pré-definidos (standard).
- A possibilidade de realizar a mudança de registos no queixo permite a continuação do discurso evitando paragens abruptas.

Os exemplos que se seguem não integram os recitais deste programa de doutoramento. No entanto, correspondem a obras famosas do reportório transcrito para acordeão que constituem um forte testemunho do trabalho de transcrição com uso do sistema convertor, para além de evidenciarem o percurso histórico de evolução do instrumento e da sua escrita.

Na ária em Ré maior BWV 1068 de J. S. Bach (1685-1750), a voz do contrabaixo poderá ser realizada com o sistema convertor acionado, permitindo a audição das oitavas numa tessitura de sons agudos / graves (fig. 63). Nesta peça, será também importante a escolha dos registos a utilizar e a nomenclatura B.B.. Às vozes superiores ficará destinada a melodia e respetivo contraponto.

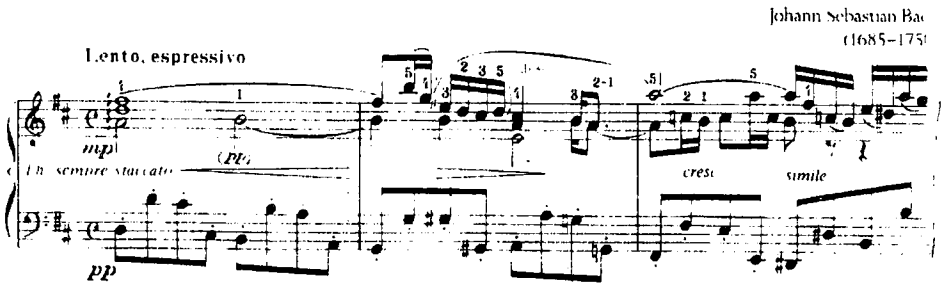


Fig. 63: Johann Sebastian Bach, Ária BWV 1068 (realização da linha inferior nos baixos soltos)

Nas sonatas de Domenico Scarlatti (1685-1757), será importante definir também o uso de registos, utilizando por vezes a ação do fole para contrastar as dinâmicas forte / piano. A distância entre sons agudos e graves no acompanhamento poderá ser resolvida utilizando os baixos soltos e, por vezes, a execução de acordes repetidos poderá ser efetuada nos baixos standard. Algum fraseado que aparece na melodia, repetindo em várias oitavas no sentido descendente, geralmente nos finais, poderá ser executado no teclado da mão direita, utilizando o registo bassoon (bloco de palhetas com a 8ª inferior).

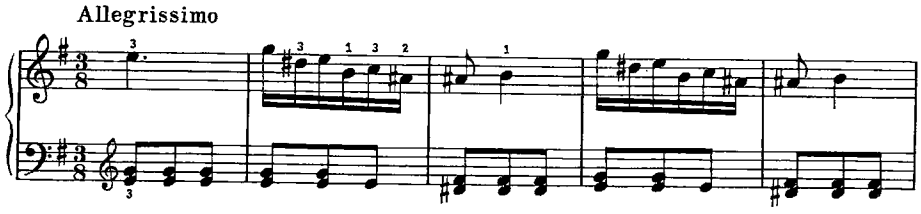


Fig. 64: Domenico Scarlatti, Sonata em Mi menor K 98 (articulação staccato na voz inferior)

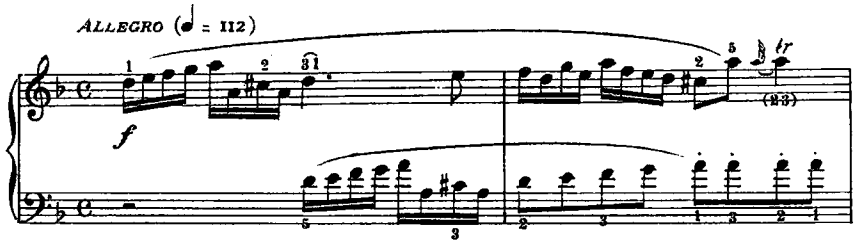


Fig. 65: Domenico Scarlatti, Sonata em Ré menor K1 (articulação legato na voz inferior)

Nos dois exemplos suprarreferidos, o primeiro apresenta a voz inferior como acompanhamento. A articulação neste teclado, deverá ser mais leve e staccatto para não sobressair em relação à melodia principal (fig. 64). No segundo exemplo, a voz superior assume um papel importante logo no início. Neste momento a articulação legato permitirá ouvir com clareza toda a exposição (fig. 65).

No andamento Allegro non molto (inverno – Op. 8, nº 4, RV 297) e também no andamento Presto (verão – Op. 8, nº 2, RV 315) das Quatro Estações de António Vivaldi (1678-1741), surge por vezes a necessidade de reforçar uma nota executada no teclado da mão esquerda, através dos baixos soltos acionados pelo convertor.

Por sua vez, a utilização do bellow shake nesta obra é essencial (fig. 66). A utilização de registos médios, tais como clarinete ou violino, é necessária para destacar uma melodia no teclado da mão esquerda.

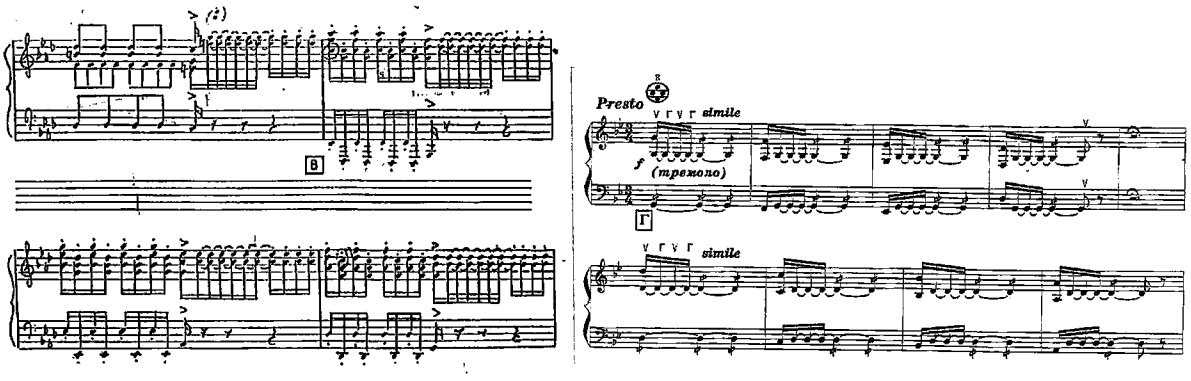


Fig. 66: António Vivaldi, As Quatro Estações (excertos do Allegro non molto – inverno, RV297 e do Presto – verão, RV315)

Na peça Astúrias de Isaac Albéniz (1860-1909), a utilização do sistema convertor logo no início possibilita o reforço da melodia implícita (fig. 67 e fig. 68). A utilização dos registos pela ordem violino/musette (registo médio) e a seguir master (registos médios, agudos e graves) permite um crescendo por via dos registos sem necessidade de imprimir maior pressão no fole. Esta técnica já vem sendo referida por Friedrich Lips (2000). Nos acordes arpejados, o reforço das linhas de baixo possibilita uma maior definição da tonalidade, para além do recurso aos baixos soltos evitar grandes deslocações da mão esquerda no teclado. Nesta peça, o uso do bellow shake é também uma constante (fig. 69).

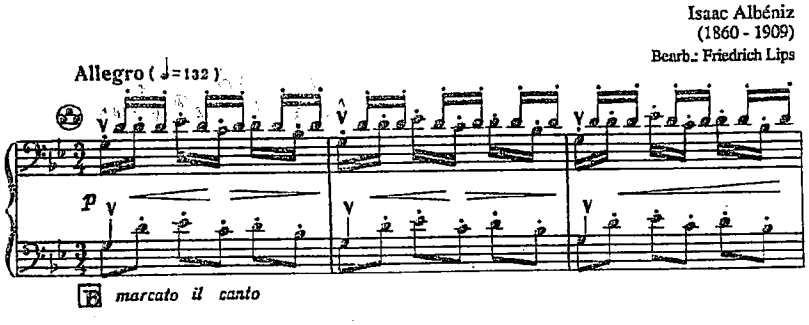


Fig. 67: Isaac Albéniz, Astúrias (exposição inicial, reforço do tema na voz inferior)

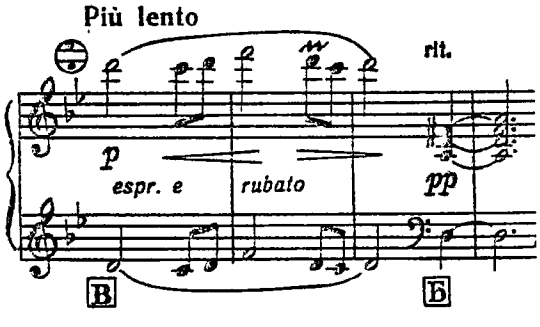


Fig. 68: Isaac Albéniz, Astúrias (reforço da linha melódica pela voz inferior nos baixos soltos)

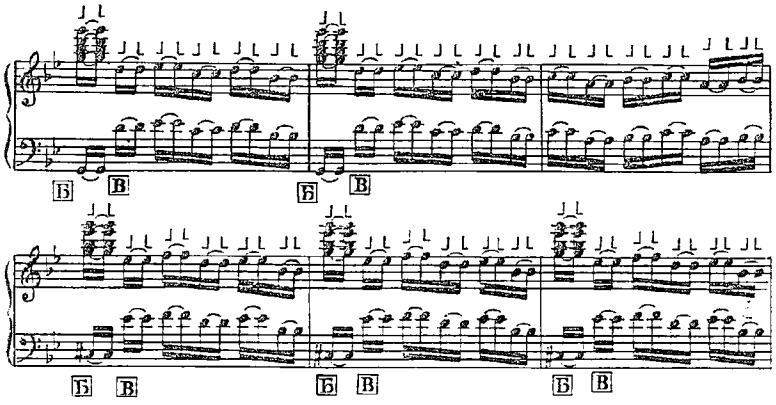


Fig. 69: Isaac Albéniz, Astúrias (bellow shake)

Na transcrição de Fígaro, da Ópera Barbeiro de Sevilha de Gioachino Rossini (1792-1868), o uso do bellow shake será um dos recursos possíveis a utilizar na sua execução (fig. 70). Ao longo da obra, a adequada combinação de registos constitui uma técnica indispensável a utilizar. Nas cadências, mostra-se apropriado o uso de registos tais como o *piccolo* e o *bassoon*, que permitem obter respetivamente sonoridades uma oitava acima e uma oitava abaixo da extensão do teclado (fig. 71). O uso do registo *master* nas sonoridades *tutti* permite um maior enchimento e reforço sonoro, assim como a utilização do registo violino nas cadências solistas permite uma maior definição e clareza do discurso.

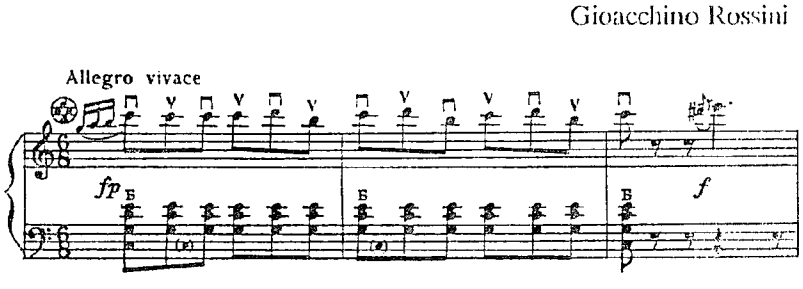


Fig. 70: Gioachino Rossini, Fígaro (bellow shake)

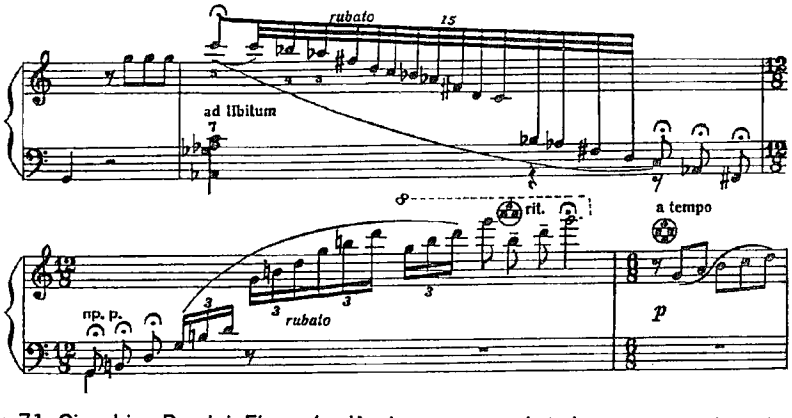


Fig. 71: Gioachino Rossini, Fígaro (cadências percorrendo toda a extensão do teclado)

Na peça A la turca K 331 de Mozart (1756-1791), a realização do acompanhamento poderá ser executada nos baixos standard, utilizando para o efeito os acordes pré-definidos (fig. 72). A utilização dos registos violino / clarinete também é fundamental para realçar o contraste entre as dinâmicas.

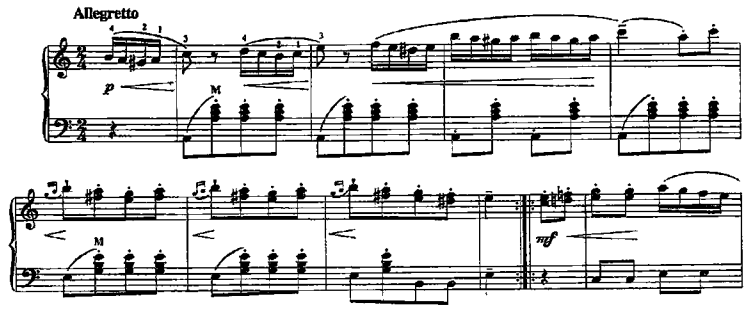


Fig. 72: Wolfang Amadeus Mozart, Alla Turca: Allegretto em Lá Maior, Sonata n.º 11, K 331 (recurso aos baixos standard)

No reportório transcrito para acordeão constam também reduções de partituras de orquestra de concertos, tais como os últimos andamentos do Concerto para piano e do Concerto para violino de Tchaikovsky, As Quatro Estações de Vivaldi, andamentos do Bailado Petrushka de Stravinsky (fig. 73) e também algumas obras de Luís de Pablo (fig. 74), Ligeti (fig. 75) e John Cage escritas para piano.

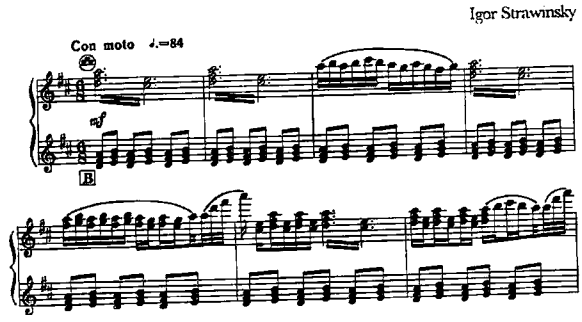


Fig. 73: Igor Stravinsky, Petrushka

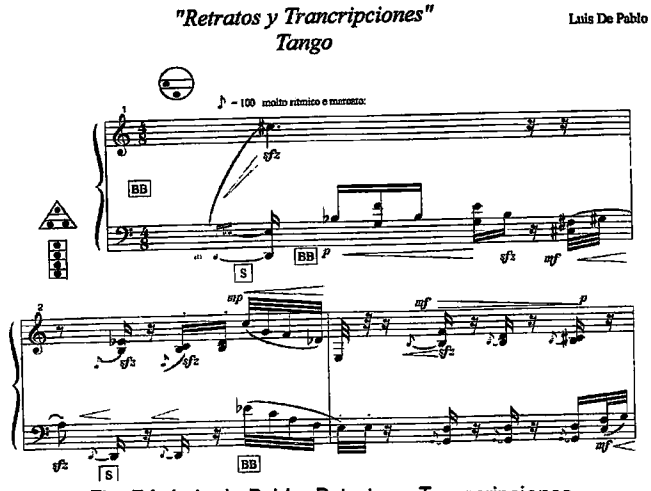


Fig. 74: Luis de Pablo, Retratos y Transcripciones

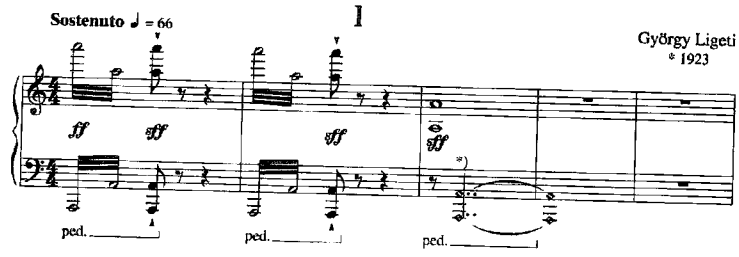


Fig. 75: György Ligeti, Musica Ricercata

No que diz respeito às peças transcritas para acordeão com convertor apresentadas nos recitais deste programa de doutoramento, estas foram constituídas por: Fantasia e Fuga em Sol menor BWV 542, Chaconne da segunda partita em Ré menor BWV 1004 e Passacaglia e Fuga em Dó Menor BWV 582, todas de Johann Sebastian Bach (1685-1750).

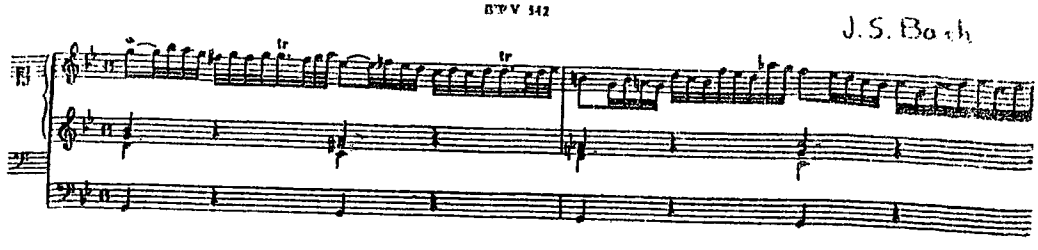


Fig. 76: Johann Sebastian Bach, Fantasia e Fuga em Sol menor BWV 542

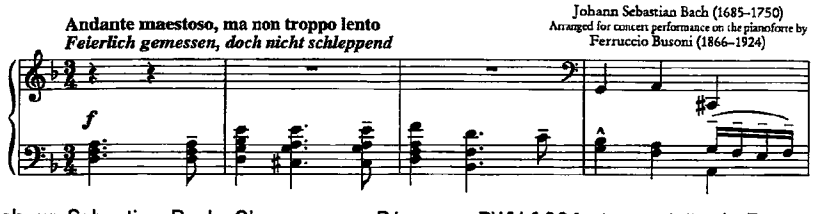


Fig. 77: Johann Sebastian Bach, Chaconne em Ré menor BWV 1004 - transcrição de Ferruccio Busoni

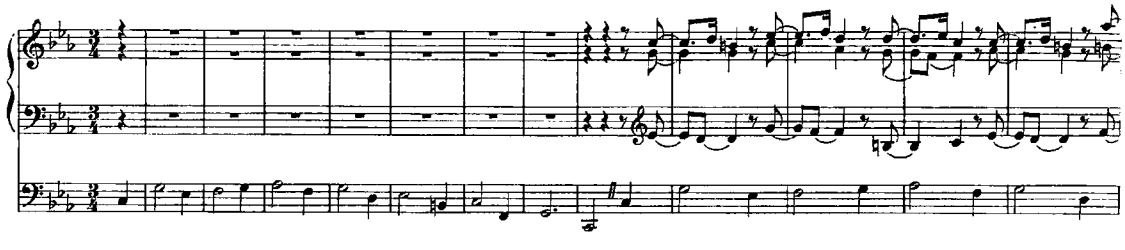


Fig. 78: Johann Sebastian Bach, Passacaglia e Fuga em Dó menor BWV 582

O trabalho de transcrição para acordeão corresponde muitas vezes a adaptações de transcrições já efetuadas da obra original para outros instrumentos, designadamente o piano. É o que sucede com a Chaconne em Ré menor BWV 1004 (fig. 77), onde a clave de Fá é realizada no teclado da mão direita e a clave de Sol é realizada no teclado da mão esquerda. Nas outras peças, a

transcrição partiu da obra original para órgão. Na Passacaglia e Fuga em Dó menor BWV 582 (fig. 78), a linha melódica da pauta intermédia é realizada no teclado da mão esquerda. Na Fantasia e Fuga em Sol menor BWV 542 (fig. 76), as linhas melódicas da pauta intermédia são realizadas ora no teclado da mão esquerda ora no teclado da mão direita, em função das tessituras.

O principal aspeto, na utilização do sistema convertor, a destacar nestas três obras é a possibilidade de articular as duas filas fixas de baixos graves com as quatro filas de baixos soltos. Esta possibilidade permite a execução de duas vozes em simultâneo no teclado da mão esquerda e a realização de acordes com 4 ou 5 notas no teclado da mão direita (fig. 79).

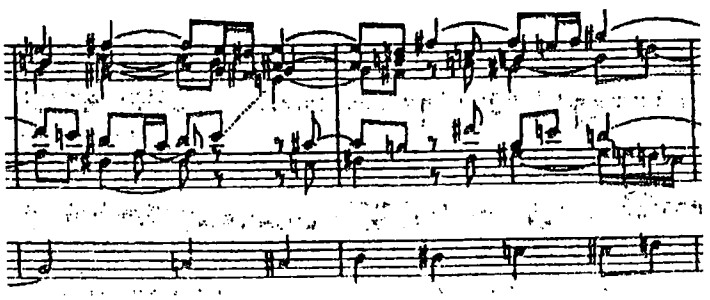


Fig. 79: Johann Sebastian Bach, Fantasia e Fuga em Sol menor BWV 542 (duas vozes inferiores na mão esquerda; restantes vozes na mão direita)

Regista-se também a possibilidade de realizar uma nota pedal enquanto as vozes agudas continuam a sua atividade, bem como executar e destacar em simultâneo a melodia no teclado da mão esquerda (fig. 80).

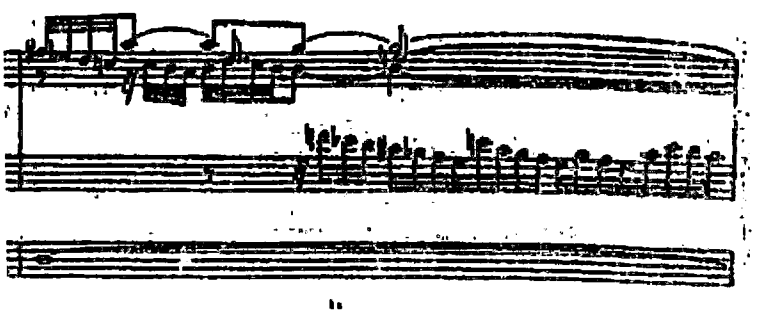


Fig. 80: Johann Sebastian Bach, Fantasia e Fuga em Sol menor BWV 542 (nota pedal)

O principal desafio neste tipo de obras consiste em adaptar para acordeão a escrita original, que corresponde a uma escrita para várias vozes e que recorre por vezes às notas pedais. As dificuldades mais evidentes consistem em escolher qual o teclado onde se pode executar determinado excerto, qual a dedilhação correta e qual a escolha de registos apropriados.

O acordeão com convertor é um instrumento adequado e capaz de executar este tipo específico de obras. As razões que sustentam a afirmação anterior são:

- A proximidade e disposição dos botões em ambos os teclados permite abranger duas oitavas com grande facilidade; por vezes, é possível executar trechos a 3 vozes no teclado da mão direita.
- A proximidade e disposição dos botões no teclado da mão esquerda permite combinar as duas filas fixas de baixos graves com as quatro filas de baixos soltos acionadas pelo sistema convertor.
- A possibilidade de utilizar registos com sonoridade tímbrica semelhante ao órgão e utilizar registos a uma só voz para equilibrar o discurso ou destacar uma melodia.
- A possibilidade de executar uma nota pedal, em simultâneo com notas mais agudas no mesmo teclado (esquerda).

Por outro lado, o resultado obtido na transcrição deste tipo de obras pode ficar de alguma forma diminuído pelos seguintes motivos:

- A articulação do fole pode prejudicar as melodias; é necessário escolher o local de viragem mais adequado para não cortar frases a meio.
- Certas melodias no teclado da mão esquerda não têm o mesmo peso sonoro do teclado na mão direita.
- A sonoridade poderosa de um órgão verdadeiro não é atingida no acordeão, obviamente.

Como se depreende, no campo da música transcrita a evolução das técnicas e efeitos do acordeão está em constante aperfeiçoamento. Não só porque na execução de determinada obra pode existir liberdade para o instrumentista selecionar os recursos disponíveis, mas também porque se mantêm em curso vários desenvolvimentos mecânicos no instrumento e porque as combinações de técnicas e efeitos são inúmeras.

3.2 A escrita original

No que respeita às composições originais para acordeão com convertor, este trabalho tem sido largamente desenvolvido desde a segunda metade do séc. XX. Compositores como Hugo Herrmann, Ole Schmidt, Fellice Fugazza e Bogdan Precz desempenharam um papel pioneiro na escrita para

acordeão. Alguns compositores, pelo facto de serem simultaneamente intérpretes de acordeão, conseguiram nas suas obras uma maior aproximação às reais possibilidades de execução do instrumento.

Em Portugal, Vitorino Matono foi um dos pioneiros na escrita para acordeão com convertor, sobretudo a partir da década de 1980. Muito antes deste período, um dos primeiros concertos para acordeão e orquestra (de câmara), "Symphonic Fantasy and Allegro" Op. 20, foi escrito em 1958 pelo compositor dinamarquês Ole Schmidt (1928-2010).

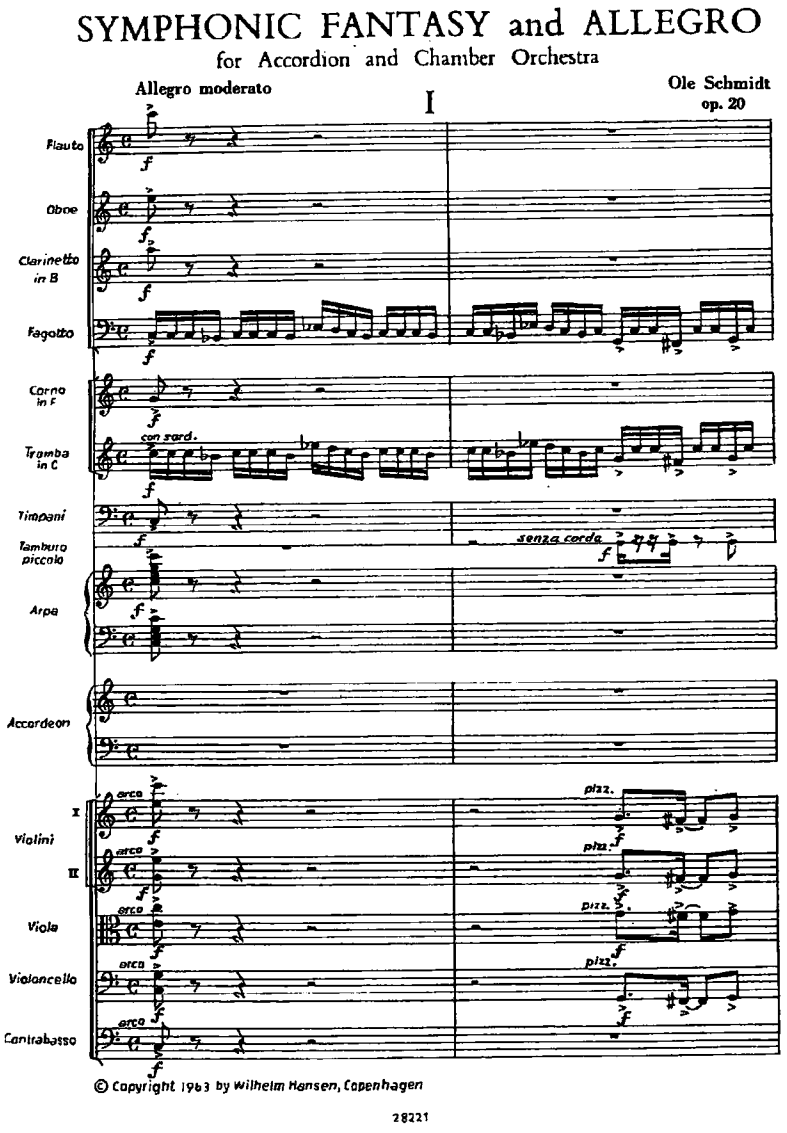


Fig. 81: Ole Schmidt, Symphonic Fantasy and Allegro Op. 20

Neste exemplo, a escrita para acordeão desenvolve-se numa pauta musical dupla com clave de Sol na 2ª linha e clave de Fá na 4ª linha. Contudo, após o aparecimento do sistema convertor, a escrita original para acordeão passou, também, a ser desenvolvida em ambas as pautas na clave de Sol.

Entretanto, no campo da música contemporânea surge cada vez mais o interesse em escrever originalmente para o acordeão, permitindo enriquecer o acervo de obras de referência para o instrumento. Nos nossos dias, vários compositores e também instituições de ensino (Conservatórios, Escolas Superiores e Universidades), por via de encomendas, começam a trabalhar na criação de reportório originalmente pensado para acordeão, no sentido de criar um programa atual e renovado que vá ao encontro das exigências do reportório moderno mas também das possibilidades sonoras do instrumento.

4. ANÁLISE INTERPRETATIVA DE SEIS OBRAS CONTEMPORÂNEAS

Analisar interpretativamente uma obra consiste em abordar a obra do ponto de vista do intérprete, isto é, encontrar um conjunto de medidas e processos que permitam ao intérprete conhecer profundamente a obra e aproximar-se da ideia original do compositor.

O termo análise interpretativa surge, nesta dissertação, como um testemunho vivo do ponto de vista do intérprete em relação às obras estudadas no que diz respeito à sua compreensão, à resolução de questões de performance, execução instrumental, definição da partitura em secções ou partes distintas que permitam a outros intérpretes e leitores também uma maior e melhor percepção e conhecimento das obras abordadas.

Não obstante, a importância de uma análise analítica (tratamento de séries, construção de acordes, elaboração de matrizes), tornou-se essencial identificar, numa primeira fase, algumas características gerais e essenciais do compositor e da obra e, posteriormente, uma definição esquemática e, mais tarde, expositiva da obra. Nesse sentido, foram criados alguns esquemas de relação entre secções e foram expostos formas de interpretar determinadas passagens. Por exemplo: bellow shake, utilização de registos, articulação do fole, realização de um acorde em stacato ou legato, como realizar diferentes articulações, questões de dinâmica, como solucionar a execução de efeitos (portamentos, clusters, glissandos), como fazer ouvir determinada frase musical no teclado da mão esquerda ou no teclado da mão direita, que registo utilizar ou que articulação utilizar nos diferentes teclados, como utilizar o convertor, reconhecimento das nomenclaturas, que dedilhações utilizar numa determinada passagem, que postura utilizar para obter determinada sonoridade, crescendo, decrescendo, acentuação, etc..

É de salientar que do ponto de vista interpretativo, isto é, para quem executa, as questões são obviamente diferentes do que para quem compõe ou para quem dirige. Neste campo, o conhecimento do instrumento e das técnicas e possibilidades a ele inerentes são, certamente, uma mais valia que tornam esta análise interpretativa um documento de extrema importância no trabalho de investigação.

No final de cada peça analisada, surgem algumas metodologias da aprendizagem que apresentam pistas para uma melhor execução e aprendizagem do material analisado.

A criação de um sistema convertor no acordeão, na segunda metade do século XX, tem suscitado o interesse de vários compositores de renome internacional, que começaram a escrever obras originais para o instrumento. Desde então, o relacionamento entre compositores e intérpretes de elevado nível técnico tem sido fundamental para o aprofundamento de uma escrita própria para o acordeão.

As obras selecionadas para os recitais do programa de Doutoramento abordam a escrita para o sistema convertor, utilizando técnicas e estéticas musicais diferentes, dos compositores Luciano Berio, Sofia Gubaidulina, Franco Donatoni, Edison Denisov, Mauricio Kagel e Magnus Lindberg.

4.1. Sequenza XIII (Chanson) (1995) – Luciano Berio (1925-2003)

4.1.1. Noções gerais sobre o compositor e a obra

As Sequenze, de Luciano Berio (fig. 82), traduzem-se numa série de obras para instrumentos solo que exploram novas possibilidades técnicas e sonoras dos instrumentos. Exploram o potencial idiomático dos instrumentos e exemplificam a abordagem de Luciano Berio à composição como um trabalho em curso, um processo sem fim de contributos e de elaboração (Centro Studi Luciano Berio, 2009). Gartmann (2007) conclui que se tratam de verdadeiros trabalhos de investigação musical e, por vezes, retratos dos seus intérpretes.

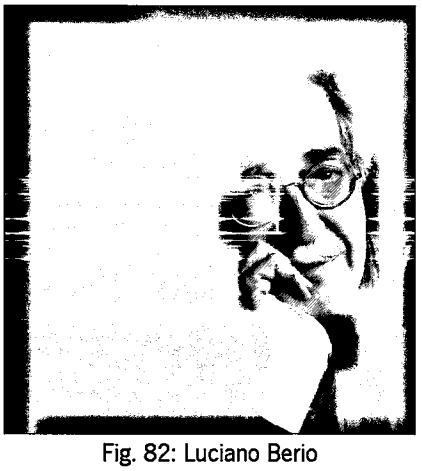


Fig. 82: Luciano Berio

Apresentam como ponto de partida o facto de serem construídas através de sequências dos campos harmónico e melódico. *"A linha melódica desta Chanson cruza massas de som, umas vezes densas, outras vezes rarefeitas; descreve desassossego inesperado. Este motivo essencial e remoto*

retorna aos seus lugares físicos, à memória do instrumento, avança as hipóteses polifónicas em que é primeiramente obscurecido e reemerge então para limpar as sombras, num rondó enigmático" (Delaney, 2002).

Escrita com e para o acordeonista Teodoro Anzellotti, a Sequenza XIII tem uma duração aproximada de 9'30" e, na edição de 1996 da Universal Edition, desenvolve-se em 39 sistemas (algumas secções divididas em compassos). Apesar de ser uma Chanson, cuja raiz de composição se encontra na vertente tradicional do acordeão, tal como descreve o compositor (Berio, 1996), a obra toma por vezes momentos de virtuosidade intensa com motivos rápidos e sequenciados que surgem em movimento contrário no campo harmónico e com desfasamento rítmico entre as vozes.

A Sequenza XIII (Chanson) aproxima-se de um rondó com variações, tal como sugere o autor (Berio, 1996). Segue uma estrutura de espiral: a meio do quarto sistema, retoma a estrutura do início seguindo por um caminho diferente (Bochmann, comunicação pessoal, 2010).

É composta por 10 entradas temáticas. As notas melódicas Mi-Si-Fá# estão na base do motivo principal e surgem ao longo da peça numa mesma ordem descendente que o ouvinte identifica e relaciona reminiscências do início. O motivo principal é constituído por um conjunto de 11 notas diferentes, destacando-se a ausência do Dó# que apenas surgirá na exposição final do tema (Gartmann, 2007).

Cada entrada temática nunca é apresentada da mesma maneira e está associada a um desenvolvimento que toma rumos diferentes e que desemboca novamente no motivo temático anteriormente exposto. Neste aspeto, Gartmann (2007) já havia notado que nenhuma duração de nota é repetida nas várias entradas temáticas. Na estrutura de espiral destaca-se também o importante impulso da linha do baixo, invariavelmente numa descida cromática de Solb/Fá# para Fá, no surgimento de 5 entradas temáticas.

A apresentação do material inicial surge por uma melodia que vai ficando cada vez mais densa (aumento de notas, acordes). Por sua vez, observa-se um aumento de amplitude, intensificação do ritmo, paragens (repousos) constantes nos acordes, por vezes culminados por vibratos, dinâmicas que crescem e desaparecem e tessitura cada vez mais ampla (3 oitavas).

4.1.2. Análise interpretativa da obra

Abaixo é apresentado um quadro sinóptico (fig. 83) das 10 entradas temáticas da Sequenza XIII (Chanson). Todas as entradas apresentam igual andamento (semínima = 66), registo (médio – clarinete), dinâmica ppp e articulação legato. Na estrutura da obra destaca-se também que as 10 entradas temáticas se podem dividir em variações longas (apresentação da totalidade do motivo inicial) e variações curtas, que se intercalam.

A (tema)	Sistema 1: O tema surge a 2 vozes, em intervalos de 4ª e de 5ª, numa sonoridade ppp. É apresentado num tempo lento de semínima = 66, molto tranquilo, legato. O final do tema é anunciado com um acorde homofónico que conclui em vibrato.
A1	Sistema 4: Preparação de Fá# para Fá na linha do baixo. Tema com variações na linha inferior (baixo praticamente reduzido a uma nota pedal Dó), na linha superior (pequena alteração rítmica e na duração de algumas notas) e no acorde de repouso (mais denso e com maior tensão provocada pelos meios tons).
A2 (variação curta)	Sistema 6: Passagem de Solb para Fá na voz inferior. Tema com variações na linha inferior (baixo elaborado sobre o intervalo Fá-Dó), na linha superior (a partir da 4ª nota registam-se alterações rítmicas e na ordem das notas em comparação com o tema inicial). Não existe acorde de repouso.
A3	Sistema 13: Na linha do baixo e na linha superior, as notas iniciais do tema são fugazes e a entrada do tema encontra-se desfasada. A linha do baixo apresenta variações no tempo das notas de base. Na linha superior as notas têm variações na duração e no ritmo. O acorde final de repouso é mais denso e com maior tensão provocada pelos meios tons.
A4 (variação curta)	Sistema 21: Declinação de Solb para Fá na linha do baixo. O tema é iniciado na linha do baixo e apresenta variações no ritmo e na duração das notas, com destaque para uma suspensão prolongada sobre a nota Dó. De uma forma desfasada, um trémulo inicia a exposição do tema na linha superior. Nesta linha, regista-se um repouso prolongado sobre a 2ª nota (Si) e variações na parte final do tema através de apogiatura e utilização de bellow shake no acorde.
A5 (variação curta)	Sistema 23: Apresentação das 3 notas iniciais do tema (Mi-Si-Fá#) na linha superior, terminando a última num vibrato. Em simultâneo, a linha do baixo foge ao tema e apresenta um contraponto inquietante.
A6	Sistema 25: Preparação de Solb para Fá na linha do baixo. Tema com variações na linha inferior, em particular o final que se apresenta numa descida cromática. Na linha superior, as variações prendem-se com uma pequena ornamentação no final. Não existe acorde de repouso.
A7 (variação curta)	Sistema 30: Passagem de Solb para Fá na voz inferior. Apresentação muito curta do tema e desfasada entre as linhas superior e inferior. A linha do baixo apenas retoma 2 notas e a linha superior as 3 primeiras notas do tema inicial.

A8	Sistema 32: Tema com variações na linha superior, ao nível de alterações rítmicas e, a partir da 6ª nota, na posição das notas em comparação com o tema inicial. Em simultâneo, a linha do baixo foge ao tema e é elaborada sobre o intervalo Ré-Fá menor. Não existe acorde de repouso.
A9	Sistema 38: O final da obra retorna ao ambiente inicial, ou seja, lontano, legato, dinâmica ppp. É um final inconclusivo e misterioso, terminando na 2ª nota (Si) da sequência de 3 notas iniciais (Mi-Si-Fá#). Apresenta variações rítmicas e na posição das notas. O baixo ostinato é constituído por uma célula de 5 acordes pré-definidos que se vão repetindo.

Fig. 83: Luciano Berio, Sequenza XIII (quadro esquemático)

Relativamente à duração das entradas temáticas, observa-se que são apresentadas alternadamente entre variações longas e curtas e em forma de espelho, de tal forma que o A4 e o A5 são variações curtas (c), o A3 e o A6 são variações longas (l), e assim sucessivamente (fig. 84).

sistema:	1	4	6	13	21	23	25	30	32	38
entrada temática:	A	A1(l)	A2(c)	A3(l)	A4(c)	A5(c)	A6(l)	A7(c)	A8(l)	A9

Fig. 84: Luciano Berio, Sequenza XIII (apresentação em espelho das entradas temáticas)

De seguida, é apresentada de forma mais detalhada a estrutura da Sequenza XIII (chanson) e destacados os recursos utilizados com o acordeão com sistema convertor.

Na Sequenza XIII (chanson), Luciano Berio apresenta um **motivo inicial** lírico, em andamento lento, fazendo lembrar uma canção (fig. 85). Pelo uso dos registos adequados e numa articulação legato com sonoridade ppp, o intérprete atinge o ambiente lontano, lento e legato pretendido na introdução.

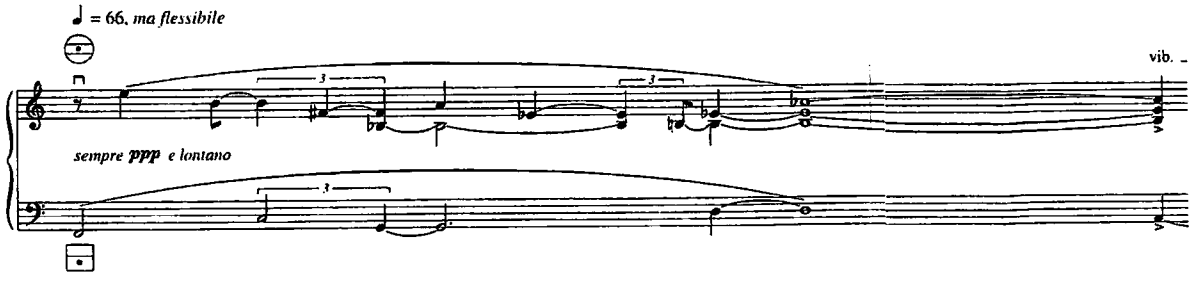


Fig. 85: Luciano Berio, Sequenza XIII (motivo inicial – tema A)

A voz superior apresenta uma evolução em torno de intervalos de 4ª no sentido descendente e em movimento contrário em relação à voz inferior. A nota Mi inicial que entra no tempo fraco será uma constante em toda a peça. O baixo inicial evolui por intervalos de 5ª perfeita (Fá-Dó, Sol-Ré), completando o ciclo (Lá-Mi, Si) no início do sistema 2.

Após um sustentado Lá no baixo e uma pequena inflexão de meio-tom para Láb, inicia-se o desenvolvimento. Aqui, é apresentada uma estrutura polifónica (acordes) e todos os acordes prolongados são concluídos com vibratos (fig. 86). A dinâmica é contrastante e acompanha de uma forma natural a conclusão das pequenas frases, fechando-as em ppp. A apresentação do tema A e seu desenvolvimento dura 3 sistemas e meio.

A meio do segundo sistema, aproximamo-nos de uma estrutura cada vez mais densa do material apresentado. A linha do baixo retoma intervalos de 5ª e, por sua vez, aparece um estreitamento da parte rítmica numa espécie de aceleramento do texto.

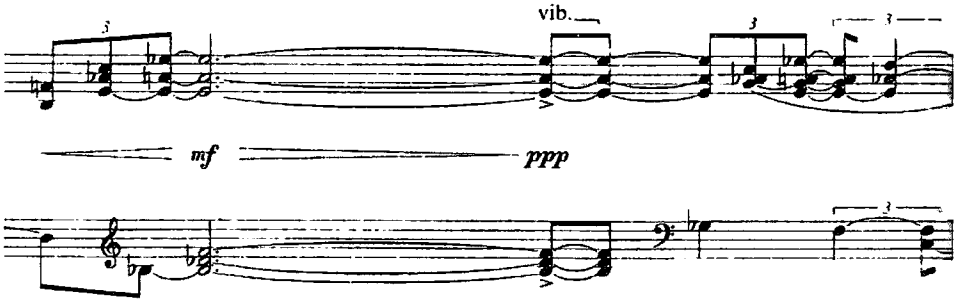


Fig. 86: Luciano Berio, Sequenza XIII (excerto do desenvolvimento após o tema A)

No terceiro sistema assiste-se a uma intensificação sonora do material, que prossegue até ao Fá# na linha do baixo. Numa espécie de cromatismo, a inflexão para Fá natural irá dar origem, no sistema 4, à reexposição do tema inicial com variações. A apresentação do **tema A1** termina com um acorde de repouso denso, que se assemelha a um cluster (fig. 87).

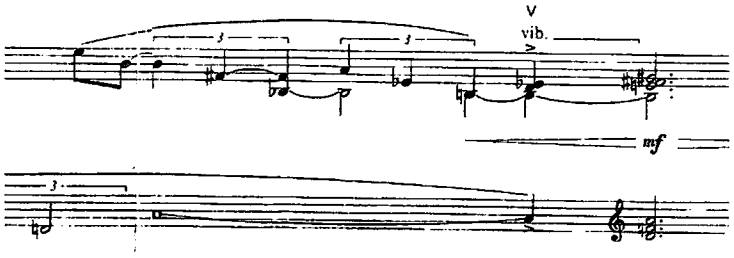


Fig. 87: Luciano Berio, Sequenza XIII (tema A1)

De seguida, na linha do baixo, o repouso na nota Sib com inflexão para a nota Lá faz a transição para um aceleramento do discurso. O desenvolvimento após o tema A1 apresenta um ritmo mais agitado e também grandes contrastes na dinâmica e no andamento, este último muitas vezes de forma súbita (fig. 88). De alguma forma, o compositor volta a pegar no material já apresentado, agora acelerando o ritmo (as figuras rítmicas passam de semibreves, mínimas e semínimas para colcheias e semicolcheias). A apresentação do tema A1 e seu desenvolvimento dura 2 sistemas e meio.

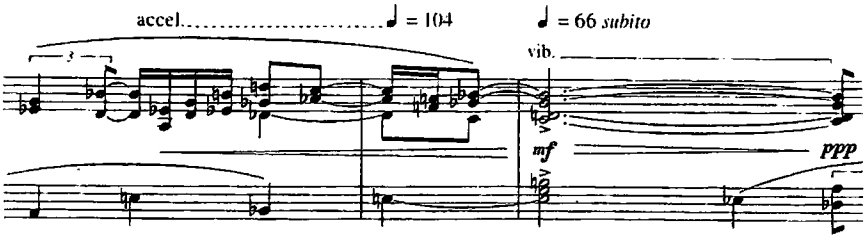


Fig. 88: Luciano Berio, Sequenza XIII (excerto do desenvolvimento após o tema A1)

O tema inicial volta a aparecer no sistema 6, novamente preparado por uma inflexão de Solb para Fá na linha do baixo. Numa versão curta, o **tema A2** (fig. 89) faz a transição para a parte virtuosística e também para a primeira utilização do sistema convertor (mudança de baixos soltos para baixos standard, indicada pela notação MII).

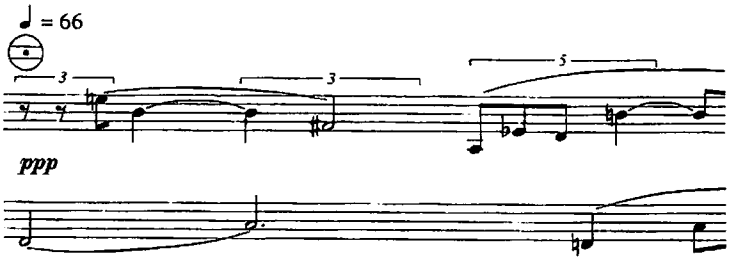


Fig. 89: Luciano Berio, Sequenza XIII (tema A2)

No desenvolvimento após o tema A2, o ritmo começa a estreitar-se, surge um curto cruzamento de vozes, é exigida a utilização de acordes pré-definidos na mão esquerda e da técnica do bellow shake (em longas notas de repouso) e regista-se uma sensação de aceleração provocada pelas fusas. A apresentação do tema A2 e seu desenvolvimento dura 7 sistemas e meio.

Na mudança para os baixos standard, acordes de sétima são alternados com acordes menores e, por vezes, maiores. Nesta parte, surgem diversas sequências homorrítmicas de fusas em tempos rápidos, pelo que a sincronização entre os dois teclados e a precisão rítmica são fundamentais para uma maior clareza na exposição (fig. 90). Estes motivos são intercalados por um prolongado intervalo Lá-Sol, que é realizado em bellow shake numa tentativa de manter o ritmo acelerado (fig. 91).

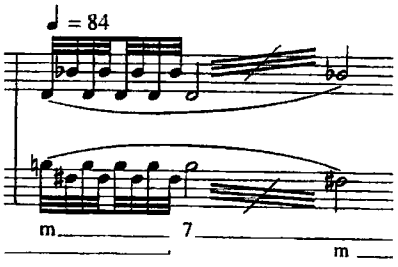


Fig. 90: Luciano Berio, Sequenza XIII (excerto do desenvolvimento após tema A2)

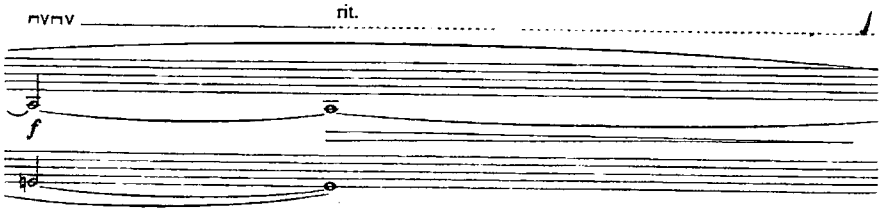


Fig. 91: Luciano Berio, Sequenza XIII (bellow shake)

Em seguida, a estrutura avança para uma tessitura aguda. A chegada ao Sib agudo vai elevar a exposição para um ambiente tridimensional, caracterizado pela simultaneidade e continuidade melódica da nota aguda, do motivo sequencial na voz intermédia e do motivo melódico realizado nos acordes pré-definidos na voz grave (fig. 92). Este plano irá culminar num baixo ostinato.

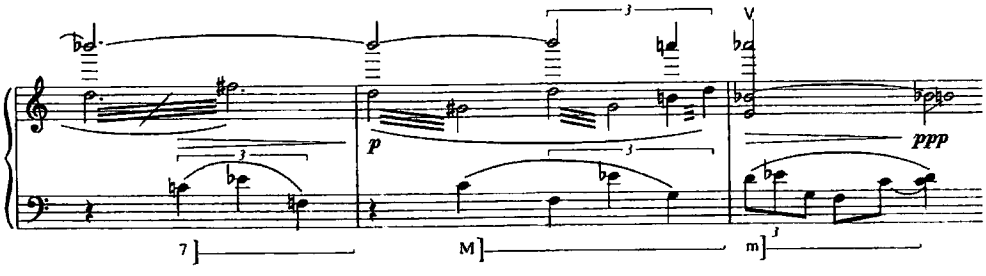


Fig. 92: Luciano Berio, Sequenza XIII (ambiente tridimensional)

Surge então um momento de virtuosismo que, em andamento acelerado, coloca as linhas superior e inferior em contraponto e em movimento contrário (fig. 93). O compositor recorre aqui à mudança do convertor para baixos soltos (notação MIII) na tentativa de uma maior clareza no discurso mas também de resolução de questões relacionadas com a tessitura.

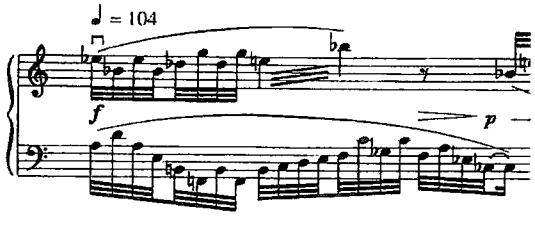


Fig. 93: Luciano Berio, Sequenza XIII (contraponto entre as vozes com recurso ao sistema convertor)

No sistema 13, o tema é retomado, embora de forma desfasada entre as duas linhas de música e com as notas iniciais ocultas pelos ornamentos. O **tema A3** regressa ao ambiente calmo e tranquilo da Chanson através de um registo médio (fig. 94).

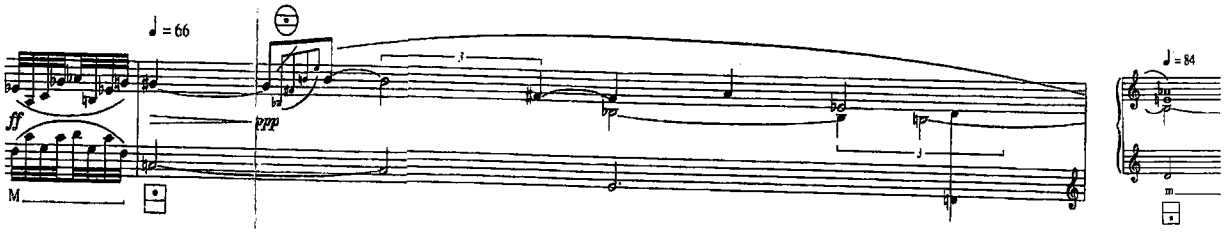


Fig. 94: Luciano Berio, Sequenza XIII (tema A3)

No desenvolvimento, a quase totalidade da linha do baixo é apresentada em acordes pré-definidos na mão esquerda e também com sequências de acordes repetidos prolongadamente. Na linha superior, destaque para os movimentos de terceiras em escalas ascendentes e descendentes. Surgem vários trémulos em ambos os teclados, ostinatos, jogos rítmicos (diversos motivos a partir de um pequeno grupo de notas), clusters com intervalo definido, dinâmicas radicais (pp, F, silêncio, fff). O tempo passa de semínima = 66 a semínima = 84. Quase todo o desenvolvimento é executado numa tessitura de reduzida amplitude e num ritmo bastante agitado, intercalado com momentos inesperados e repentinos de repouso prolongado (fig. 95). A apresentação do tema A3 e seu desenvolvimento dura 8 sistemas e meio.

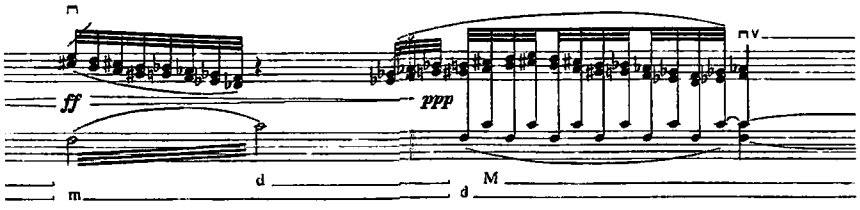


Fig. 95: Luciano Berio, Sequenza XIII (excerto do desenvolvimento após tema A3)

Um baixo ostinato irá dar origem a uma espécie de jogo rítmico entre os acordes pré-definidos (Láb menor e Sib diminuto), enquanto a voz superior articula o seu discurso em accelerando e em torno de movimentos cíclicos que produzem pequenas escalas. Estas escalas serão, mais tarde, dobradas por intervalos de terceira em movimentos frenéticos ascendentes e descendentes sempre em legato. Por vezes, há um repouso em acordes sonoros ou em momentos de silêncio, antes de serem retomadas novas escalas em terceiras (fig. 96).

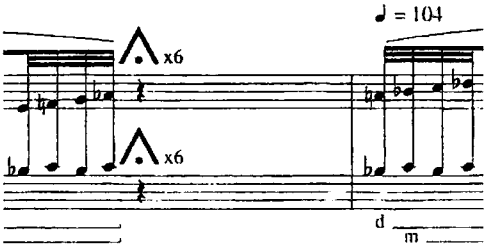


Fig. 96: Luciano Berio, Sequenza XIII (repouso prolongado)

A mudança do convertor para baixos soltos (notação MIII) traz um novo momento virtuosístico, através da execução de um baixo ostinato em movimento rápido em contraponto com a voz superior, que aparece em acordes e clusters com intervalo definido (fig. 97).

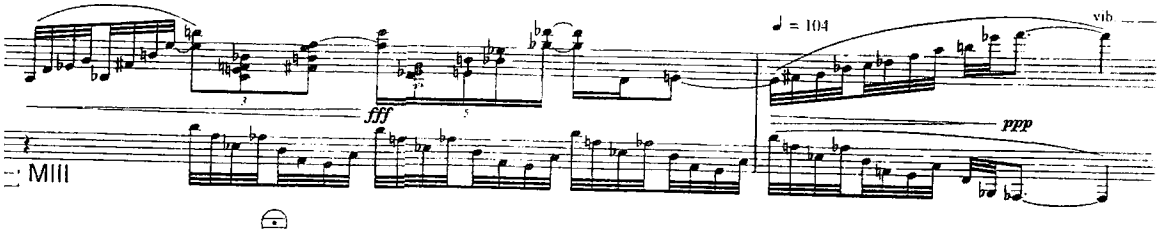


Fig. 97: Luciano Berio, Sequenza XIII (baixo ostinato em contraponto com acordes e clusters na voz superior)

Em seguida assiste-se a um retomar da acalmia inicial da obra, embora com certos laivos de agitação. No sistema 21, há um regresso ao motivo inicial, preparado por uma descida cromática de Solb para Fá na linha do baixo. O **tema A4** é apresentado pela linha do baixo e, de forma desfasada, pela linha superior. Constitui uma variação curta, onde se destaca o trémulo na linha superior e o repouso prolongado das vozes no intervalo Si-Dó (fig. 98).

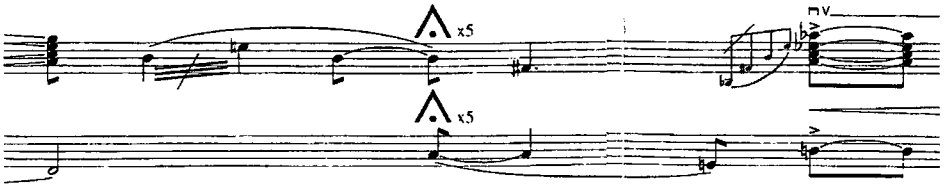


Fig. 98: Luciano Berio, Sequenza XIII (tema A4)

A dinâmica em crescendo no final do tema faz a passagem para o desenvolvimento, que corresponde ao clímax da obra. Num discurso agitado (semínima = 84), em sonoridade fff e notas rápidas (fusas), várias figurações na forma de arpejos apresentam informação de continuidade que se cruza pelos dois teclados (fig. 99). Este diálogo acentuado entre as vozes é caracterizado por uma forte complementaridade. A apresentação do tema A4 e seu desenvolvimento dura 2 sistemas e meio.

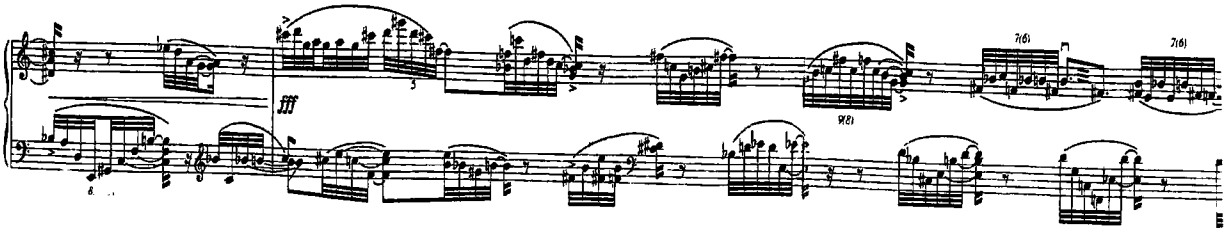


Fig. 99: Luciano Berio, Sequenza XIII (excerto do desenvolvimento após tema A4 - clímax da obra)

Por forma a destacar o clímax da obra e equilibrar a sonoridade entre os dois teclados, o compositor opta pelo registo master na linha do baixo e pelo registo de oboé (adiciona uma 8ª superior) na linha aguda.

No sistema 23, o contraponto apresentado na linha do baixo mantém-se inalterado mas a voz superior regressa novamente às origens, apresentando as 3 notas iniciais do tema. O **tema A5** é uma variação curta (fig. 100).

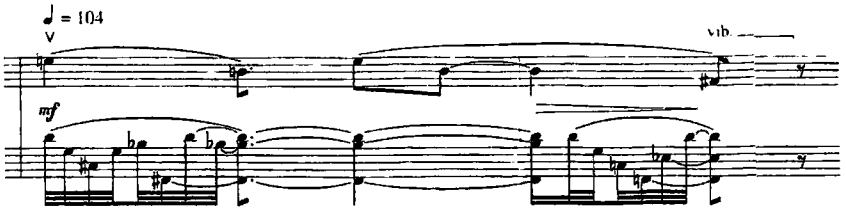


Fig. 100: Luciano Berio, Sequenza XIII (tema A5)

Após a apresentação do clímax na secção anterior, um curto desenvolvimento alterna momentos de silêncio com clusters e acordes que se repetem espaçadamente como imitação. O jogo sonoro entre os acordes da voz inferior e o cluster da voz superior, com notas acentuadas ou tocadas em staccato, a par da alternância de dinâmica forte e piano, revela a intenção de eco (fig. 101). A apresentação do tema A5 e seu desenvolvimento dura 2 sistemas.

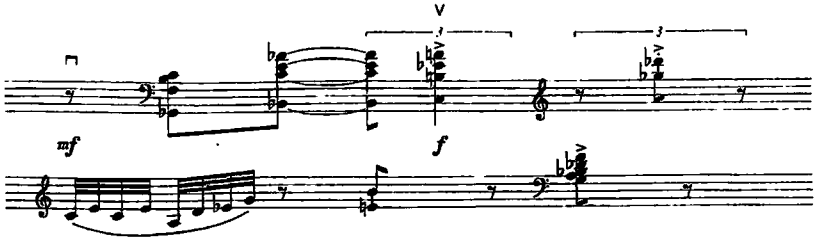


Fig. 101: Luciano Berio, Sequenza XIII (excerto do desenvolvimento após tema A5)

No final do desenvolvimento regista-se novamente uma inflexão de Solb para Fá na linha do baixo, com a consequente aparição do **tema A6** no sistema 25 (fig. 102). As variações cromáticas e ornamentais completam a exposição deste tema.

Fig. 102: Luciano Berio, Sequenza XIII (tema A6)

O desenvolvimento que se segue é ritmicamente desconcertado e num contraponto mais estreito e contínuo sem grandes períodos de respiração. Em grandes contrastes de andamento (66, 84, 92, 104) e de dinâmicas (de ppp até fff), por vezes de forma súbita, o desenvolvimento volta a recorrer a trémulos em ambos os teclados e ao uso de acordes pré-definidos. A apresentação do tema A6 e seu desenvolvimento dura 5 sistemas e meio.

Assiste-se a um enfoque constante sobre motivos expostos anteriormente (no desenvolvimento após o tema A2), que surgem agora numa espécie de reavivar da memória do ouvinte para a sua existência. A voz inferior assume por vezes a preponderância face à voz superior, que incidirá o seu discurso musical sobre pequenos motivos colmatados por trémulos. Motivos sequenciais em movimento rápido aparecem também na voz superior, em contraponto com a voz inferior (fig. 103). Neste ponto, o acionamento do convertor para os baixos soltos contribui para uma maior distinção entre a tessitura aguda e grave e permite também uma maior perceção do discurso melódico.

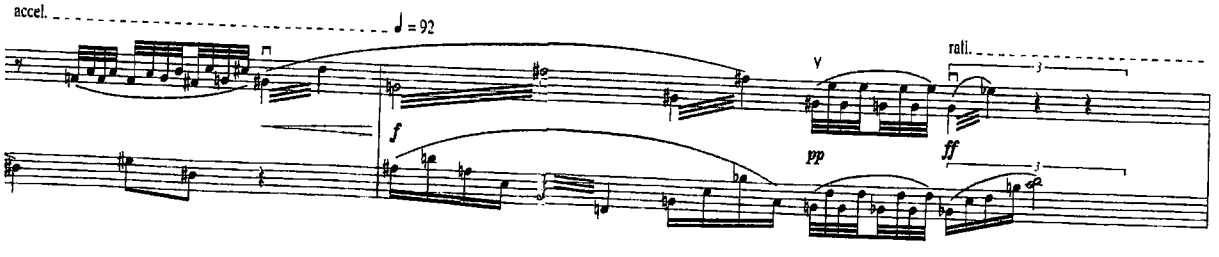


Fig. 103: Luciano Berio, Sequenza XIII (excerto do desenvolvimento após tema A6)

Em seguida, o discurso acelera, invertem-se os papéis entre as vozes e a linha inferior com os baixos standard acionados apresenta um curto período de acompanhamento da linha superior.

As notas finais do desenvolvimento preparam a apresentação novamente do tema: as notas Mi-Si na voz superior são acompanhadas pela nota Solb na voz inferior, que irá declinar para Fá. Numa versão curta e desfasada em relação ao tema inicial, no sistema 30 é agora apresentado o **tema A7** (fig. 104).

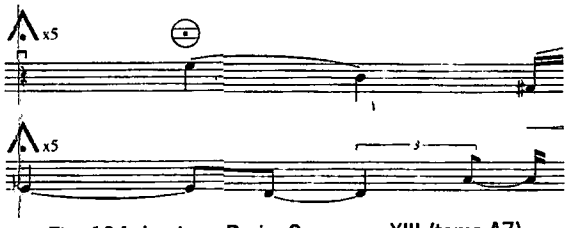


Fig. 104: Luciano Berio, Sequenza XIII (tema A7)

No desenvolvimento, é apresentada uma estrutura polifónica (acordes) e é exigido o recurso alternado entre acordes pré-definidos e baixos soltos (fig. 105). O andamento acelera até semínima = 112 e são apresentados vários jogos rítmicos em tercinas entre os dois teclados, combinando diferentes ritmos em simultâneo. A linha do baixo concentra-se no desenho de acordes pré-definidos Ré menor e Fá menor. A apresentação do tema A7 e seu desenvolvimento dura 2 sistemas.

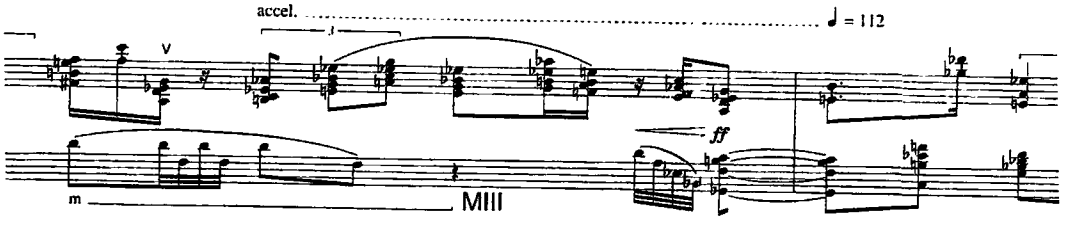


Fig. 105: Luciano Berio, Sequenza XIII (excerto do desenvolvimento após tema A7)

O compositor volta a utilizar material exposto em secções anteriores (no desenvolvimento após o tema A2), mas agora de uma forma mais densa. A sequência de acordes intensifica-se, surgindo, por vezes, alguns clusters no discurso.

No sistema 32, o jogo rítmico na voz inferior com os acordes pré-definidos Ré menor e Fá menor mantém-se e faz contraponto com o tema inicial na voz superior, apresentado em notas longas (fig. 106). O **tema A8** irá repousar no intervalo de nona (Sol-Láb) sustentado pela nota Ré no baixo.

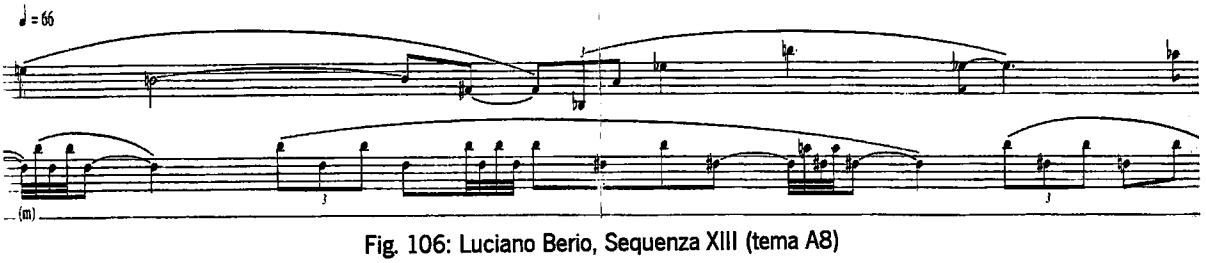


Fig. 106: Luciano Berio, Sequenza XIII (tema A8)

No desenvolvimento mantém-se a alternância entre baixos soltos e standard, o material é apresentado com grande amplitude na tessitura (através do uso dos registos e da grande extensão dos teclados), é intercalado o repouso em notas prolongadas e a agitação rítmica vai-se extinguindo progressivamente (fig. 107). O final do desenvolvimento é marcado por um trilo combinado com um ostinato. A apresentação do tema A8 e seu desenvolvimento dura 6 sistemas e meio.

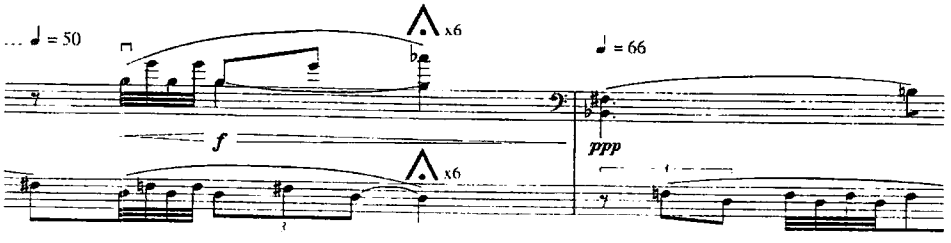


Fig. 107: Luciano Berio, Sequenza XIII (excerto do desenvolvimento após tema A8)

O jogo rítmico na voz inferior é retomado, com os acordes pré-definidos Ré menor e Fá menor e oscilando também com Fá menor e Lá menor. Em simultâneo, a voz superior desdobra-se no motivo inicial, apresentando agora as primeiras quatro notas (Mi, Si, Fá#, Sib) numa espécie de final que se adivinha pela dinâmica em crescendo e pela abertura do registo médio no instrumento. O início do tema começa a aparecer mais amiúde, numa espécie de stretto a uma voz que nos remete para o final da obra.

Os últimos dois sistemas apresentam um derradeiro regresso às origens. Um baixo ostinato de 5 acordes pré-definidos, reconhecido de secções anteriores (no desenvolvimento após o tema A2), é alimentado numa espécie de coda por pequenos resquícios do tema inicial na voz superior (Mi, Si). O **tema A9** surge no sistema 38 (fig. 108).

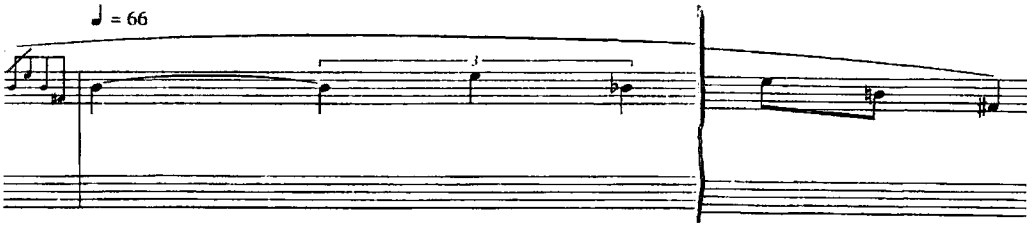


Fig. 108: Luciano Berio, Sequenza XIII (tema A9)

O motivo final, em ppp e num repouso prolongado sobre a nota Si na voz superior (2ª nota do motivo Mi-Si-Fá#), deixa-nos um final inconclusivo e misterioso (fig. 109). Deixa em aberto algo que poderá ficar na cabeça do ouvinte em constante ebulição, numa espécie de destino incerto.

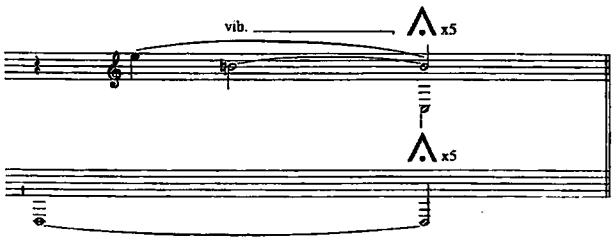


Fig. 109: Luciano Berio, Sequenza XIII (exposição final)

De seguida, é apresentada uma análise sobre alguns aspetos que se destacam na Sequenza XIII (Chanson) ao nível da utilização de vários recursos disponíveis no acordeão com sistema convertor.

4.1.3. O ponto de vista do intérprete

Do ponto de vista do intérprete e da utilização do acordeão com convertor, é de realçar a constante transição / alternância entre os baixos standard e baixos soltos pela ação do convertor. Para o efeito, o compositor utilizou a notação MII - baixos standard (fig. 110) e MIII - baixos soltos (fig. 111). Talvez dos compositores em estudo neste capítulo do programa de Doutoramento, Luciano Berio seja o compositor que realiza a melhor simbiose entre estes dois sistemas. A combinação de acordes maiores, menores, de sétima da dominante e diminutos, pré-estabelecidos, proporcionam momentos de grande riqueza sonora, criando um efeito de massa densa e que na velocidade pretendida só são possíveis de realizar nos baixos standard. Por sua vez, o sistema de baixos soltos confere uma maior nitidez no discurso, permitindo também percorrer várias oitavas no teclado da mão esquerda. A utilização destes dois sistemas tem associada, no contexto da obra, a passagem do acordeão da música tradicional para a música erudita.

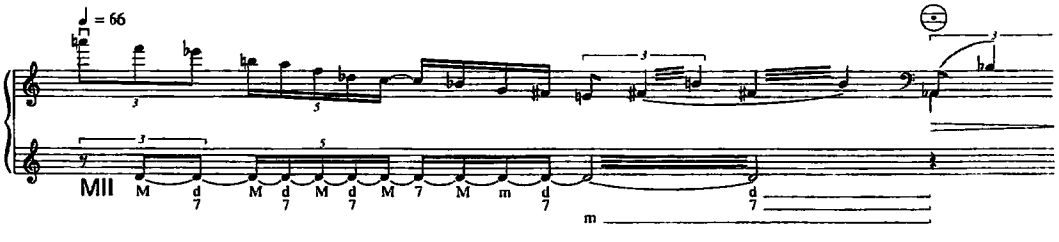


Fig. 110: Luciano Berio, Sequenza XIII (recurso aos baixos standard)

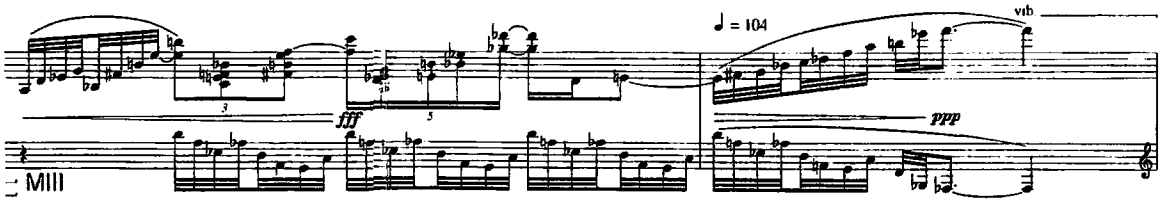


Fig. 111: Luciano Berio, Sequenza XIII (recurso aos baixos soltos)

No que diz respeito ao uso de registos, Luciano Berio utiliza na voz superior apenas os registos médios (clarinete, violino) na expectativa de obter uma linguagem clara e transmitir tranquilidade na exposição. Recorre pontualmente à junção do registo agudo (oboé) por forma a obter algum brilho no discurso. O recurso isolado ao registo de trémulo/musette perto do final da obra, em simultâneo com a utilização de baixos standard, parece intencional por parte do compositor que pretenderá recordar a raiz popular do instrumento. Gartmann (2007) refere que, apesar de toda a complexidade, o ritmo presente na obra é mais reminiscente das pulsações da música ligeira e que os sistemas finais da peça criam uma síntese dos dois mundos musicais do acordeão (ligeiro e erudito).

Quanto à linha do baixo, geralmente surge através de um registo a uma voz, sendo utilizado o registo master apenas no auge da obra (sistema 21), não só para dar corpo sonoro a esta secção mas também para tornar o discurso perfeitamente percetível e audível em relação ao material exposto na voz superior.

Gartmann (2007) refere que a obra apresenta intervalos harmónicos e acordes que apenas são possíveis de executar no acordeão, pois no teclado da mão direita é exequível realizar até três oitavas (fig. 112).

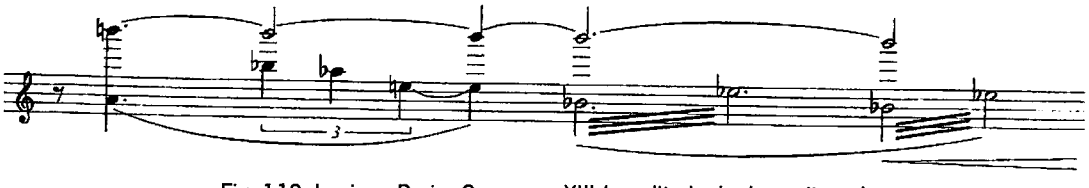


Fig. 112: Luciano Berio, Sequenza XIII (amplitude de duas oitavas)

4.2. De Profundis (1978) – Sofia Gubaidulina (n. 1931)

4.2.1. Noções gerais sobre o compositor e a obra

De Profundis foi a primeira peça escrita por Sofia Gubaidulina (fig. 113) para acordeão, em colaboração com o acordeonista Friedrich Lips, que participou também na sua redação e arranjo, designadamente ao nível dos efeitos sonoros no instrumento (Boosey & Hawkes, 2014).

está presente o crescimento a partir das profundezas. O lado mais escuro é representado pelo registo mais grave e o divino pelo registo mais agudo. A peça apresenta um acentuado contraste entre os efeitos aplicados e a melodia do salmo que vai aparecendo ao longo da obra (Kholopova, 1992).

4.2.2. Análise interpretativa da obra

Abaixo é apresentado um quadro esquemático da estrutura da obra De Profundis (fig. 114). A sua forma geral pode ser condensada em três elementos principais (Kholopova, 1992):

- o sofrimento humano nas profundezas (A), descrito quase sempre por cromatismos;
- sons corais que simbolizam esperança na saída do abismo (B1), confiança em momentos melhores (B2) e misericórdia pelo mal praticado (B3);
- e a subida das profundezas até à luz (C).

Introdução	Compasso1: Dá-nos a imagem de apresentação das profundezas, recorrendo aos sons mais graves do teclado da mão direita, num registo médio/grave, em bellow shake. O início surge por um acorde dissonante, em intervalos de segunda menor encadeados. Duração de 12 sistemas
A	Compasso 1: Expansão cromática que procura representar a primeira tentativa de subida das profundezas. Duração de 14 compassos
B1	Compasso 15: Tema coral num registo brilhante (médio/agudo) realizado no teclado da mão esquerda (acordes em bloco de duração longa e sonoridades maiores), enquanto o teclado da mão direita realiza pequenas deambulações. Descreve a esperança na saída das profundezas. Duração de 28 compassos
A'	Compasso 43: Descida cromática espaçada por acordes simultâneos nos dois teclados, concluídos em vibrato. Sonoridade ppp com ligeiros sforzandos, num registo a uma voz. Movimentos em glissando fazem o regresso à tessitura e registo grave. Provoca a imagem de um lamento. Duração de 23 compassos
A''	Compasso 66: Registo master, glissandos e clusters em sentido ascendente, jogo rítmico e articulação legato / staccato com reminiscências à secção A. Pretende descrever a segunda tentativa de subida das profundezas. Duração de 27 compassos.
B2	Compasso 93: Num andamento mais rápido e numa dinâmica f em crescendo, o tema coral é apresentado na mão direita enquanto a mão esquerda realiza células cromáticas em movimento contrário. Dá-nos a imagem de um momento de confiança. Duração de 7 compassos.
A''	Compasso 100: Continuidade em relação a secção A'' anterior, mas agora com maior amplitude nos intervalos que concluem os glissandos. Transmite uma terceira tentativa de subida das profundezas. Duração de 6 compassos.

Fig. 113: Sofia Gubaidulina

A peça retrata o instrumento nas suas capacidades máximas, quer sonoras, de efeitos, tímbricas e interpretativas. A compositora recorre a vários efeitos, tais como o bellow shake, o portamento, que consiste em desafinar uma nota até um tom abaixo do real, e dá especial ênfase aos glissandos/cluster e à utilização do ar que entra e sai do fole como efeito sonoro.

O pensamento religioso, no contexto da ortodoxia russa, está patente em todas as obras de Sofia Gubaidulina (Picón, 2005). A compositora aplica na sua música uma espécie de Impressionismo religioso, recorrendo a motivos da música russa ortodoxa baseado em vocalizos cromáticos e associando as sonoridades graves ao poder das trevas, inquietação interior, angústia e estabelecendo um fim último para o ser humano que é a busca da luz, tranquilidade, confiança, paz.

De Profundis tem uma duração aproximada de 11' e, na edição de 1982 da editora Musikverlag Hans Sikorski, possui 212 compassos (algumas partes com efeitos são executadas em tempo livre, sem indicação de compasso).

Nesta peça, a religião é transmitida através da música por meio de paletes sonoras que se associam a imagens / intenções de ilustrar algo através da música expressa. De Profundis inspira-se no Salmo 130 da Bíblia "Do fundo do abismo, clamo a vós, Senhor", que permanece simbolicamente presente ao longo da obra (Kholopova, 1992).

"Descreve a viagem espiritual da alma humana desde os pontos mais escuros e profundos do desespero, lutando para encontrar a luz e a esperança" (Picón, 2005).

A obra cria uma imagem do sofrimento humano e retrata uma esperança que nasce no meio da dor. A parte coral da peça reflete conceitos de esperança, confiança e misericórdia. Em toda a peça

está presente o crescimento a partir das profundezas. O lado mais escuro é representado pelo registo mais grave e o divino pelo registo mais agudo. A peça apresenta um acentuado contraste entre os efeitos aplicados e a melodia do salmo que vai aparecendo ao longo da obra (Kholopova, 1992).

4.2.2. Análise interpretativa da obra

Abaixo é apresentado um quadro esquemático da estrutura da obra De Profundis (fig. 114). A sua forma geral pode ser condensada em três elementos principais (Kholopova, 1992):

- o sofrimento humano nas profundezas (A), descrito quase sempre por cromatismos;
- sons corais que simbolizam esperança na saída do abismo (B1), confiança em momentos melhores (B2) e misericórdia pelo mal praticado (B3);
- e a subida das profundezas até à luz (C).

Introdução	Compasso1: Dá-nos a imagem de apresentação das profundezas, recorrendo aos sons mais graves do teclado da mão direita, num registo médio/grave, em bellow shake. O início surge por um acorde dissonante, em intervalos de segunda menor encadeados. Duração de 12 sistemas
A	Compasso 1: Expansão cromática que procura representar a primeira tentativa de subida das profundezas. Duração de 14 compassos
B1	Compasso 15: Tema coral num registo brilhante (médio/agudo) realizado no teclado da mão esquerda (acordes em bloco de duração longa e sonoridades maiores), enquanto o teclado da mão direita realiza pequenas deambulações. Descreve a esperança na saída das profundezas. Duração de 28 compassos
A'	Compasso 43: Descida cromática espaçada por acordes simultâneos nos dois teclados, concluídos em vibrato. Sonoridade ppp com ligeiros sforzandos, num registo a uma voz. Movimentos em glissando fazem o regresso à tessitura e registo grave. Provoca a imagem de um lamento. Duração de 23 compassos
A''	Compasso 66: Registo master, glissandos e clusters em sentido ascendente, jogo rítmico e articulação legato / staccato com reminiscências à secção A. Pretende descrever a segunda tentativa de subida das profundezas. Duração de 27 compassos.
B2	Compasso 93: Num andamento mais rápido e numa dinâmica f em crescendo, o tema coral é apresentado na mão direita enquanto a mão esquerda realiza células cromáticas em movimento contrário. Dá-nos a imagem de um momento de confiança. Duração de 7 compassos.
A''	Compasso 100: Continuidade em relação a secção A'' anterior, mas agora com maior amplitude nos intervalos que concluem os glissandos. Transmite uma terceira tentativa de subida das profundezas. Duração de 6 compassos.

B1'	Compasso 106: Em sonoridade ff e num registo médio agudo, é apresentado um motivo ascendente em forma de cânon que repete material já apresentado em B1. Faz recordar a esperança na saída das profundezas. Duração de 8 compassos.
A'''	Compasso 114: Sempre realizado em trilo, desfasamento rítmico entre os teclados, com cromatismos melódicos e harmónicos em oscilação e crescendo, em tessitura e dinâmica (fff). Provoca a imagem de agitação interior. Duração de 8 compassos.
A''	Compasso 122: Jogo rítmico de clusters entre os dois teclados, baseado na exposição final da secção A''. Sempre em sonoridade fff, o caos agudiza-se com a progressão na tessitura e a adição de bellow shake no final. Pretende representar uma tentativa desesperada de subida do abismo. Duração de 4 sistemas.
B3	Compasso 123: Textura harmónica em fff. Regresso ao tema coral na mão direita, acompanhado de sequências cromáticas em sentido ascendente na mão esquerda. Culmina num cluster em ambos os teclados em sonoridade extrema (ffff) e em movimento ondulatório descendente, seguido de repouso. Descreve o pedido de misericórdia, o clamor e o suspiro. Duração de 27 compassos.
A'	Compasso 149: Os portamentos e os vibratos, numa dinâmica muito contrastante (de ppp a ff) e pela ação de um registo grave, introduzem um acorde prolongado de meios tons que se extingue gradualmente nota a nota. Provoca a imagem de um lamento. Duração de 2 sistemas e meio.
C	Compasso 150: A textura passa a uma voz, com início na tessitura grave. O crescendo de dinâmica até fff e a abertura de tessitura pretendem representar uma longa caminhada até à luz. Duração de 30 compassos.
C'	Compasso 180: Num registo mais agudo, são realizados trémulos em sonoridade p e numa textura densa. A alternância entre acordes consonantes e clusters vai-se expandindo em tessitura e conclui num acorde maior (Mi-Sol#-Si) com um jogo de mudança sequencial de registos agudos/graves. Descreve a derradeira subida cromática para a luz. Duração de 13 compassos.
Final	Compasso 193: Em sonoridade piano, o acorde maior (Mi-Sol#-Si) da secção anterior inicia a exposição do tema coral na mão direita e mantém-se como acorde pedal na mão esquerda até ao final da obra. Numa espécie de coda, são retomados elementos da secção B1 e atingidos os sons mais agudos no teclado da mão direita. Dá-nos a imagem da luz. Duração de 20 compassos.

Fig. 114: Sofia Gubaidulina, De Profundis (quadro esquemático)

Relativamente à apresentação dos elementos principais, observa-se que o tema coral (B) surge de forma intercalada com o tema do sofrimento humano nas profundezas (A), que ocupa grande parte da obra. A alternância com a subida até à luz (C) apenas surge no final da obra. O padrão de apresentação dos elementos principais é representado na figura abaixo (fig. 115).

compasso:	1	15	43	66	93	100	106	114	122	123	149	150
elemento:	A	B	A	A	B	A	B	A	A	B	A	C

Fig. 115: Sofia Gubaidulina, De Profundis (apresentação dos elementos principais)

De seguida, é apresentada de forma mais detalhada a estrutura da obra De Profundis e destacados os recursos utilizados com o acordeão com sistema convertor.

A **introdução** surge por um acorde com dois intervalos de 2ª menor encadeados, em tessitura grave (as notas mais graves do teclado da mão direita), criando um ambiente escuro (Mi-Fá e Sol-Láb). Numa sonoridade pp e registo médio grave, é executado em bellow shake em tempo ad libitum (fig. 116). Nesta imagem do abismo, o motivo inicial vai-se tornando mais agitado e cada nova expansão é realizada numa tessitura progressivamente mais aguda, mas regressando sempre ao acorde inicial. Existem momentos de repouso entre cada nova exposição do motivo inicial.

Fig. 116: Sofia Gubaidulina, De Profundis (motivo inicial em bellow shake e num registo grave)

No acorde inicial (dois intervalos de 2ª menor encadeados), as notas graves Mi e Fá serão mantidas numa espécie de bordão, enquanto a 2ª menor superior do acorde vai aumentando progressivamente por meios tons até ser atingida a distância de 5ª perfeita, regressando ao primeiro acorde (fig. 117).

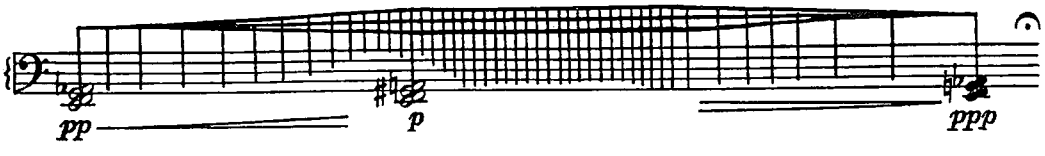


Fig. 117: Sofia Gubaidulina, De Profundis (desenvolvimento do motivo inicial)

De seguida, um cluster executado no intervalo inicial Mi-Láb é expandido em glissando com movimentos ascendentes / descendentes até à região aguda, interrompido por um sforzando em sonoridade fortíssimo e súbita mudança de teclado com exposição do motivo inicial em cluster na mão esquerda, em dinâmica ppp (fig. 118).

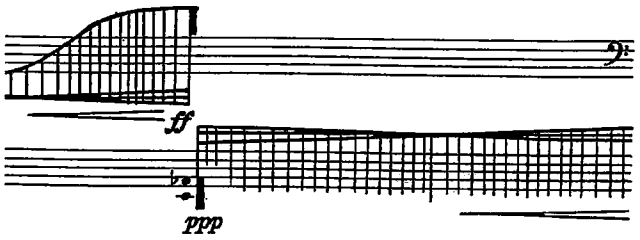


Fig. 118: Sofia Gubaidulina, De Profundis (sforzando e mudança de teclado)

O cluster efetuado na mão esquerda vai-se extinguindo e, no sistema 4 da página 3, surge um intervalo de 3ª maior (Mi, Sol#) que vai ser expandido cromaticamente numa direção claramente definida para o registo agudo (fig. 119). Nesta exposição do **elemento A**, que pretende representar a primeira tentativa de sair do abismo, o caos será criado pelas sonoridades dissonantes complementadas pelos clusters, executados em movimento ascendente no teclado da mão esquerda.

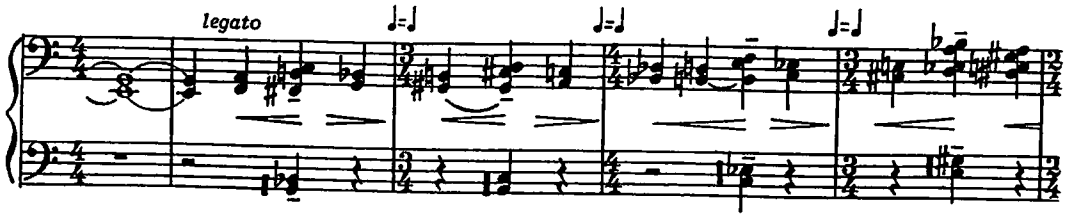


Fig. 119: Sofia Gubaidulina, De Profundis (elemento A - motivo expandido cromaticamente)

Esta sonoridade dissonante resolverá numa sonoridade de acordes maiores, dando origem ao coral executado por notas longas no teclado da mão esquerda, em ondulações cromáticas. Esta aparição do **elemento B1** evoca a esperança na saída do abismo e é executada num registo brilhante (médio/agudo). Os acordes que constituem o coral serão sustentados por deambulações ascendentes e descendentes em direção a uma tessitura cada vez mais aguda (fig. 120).

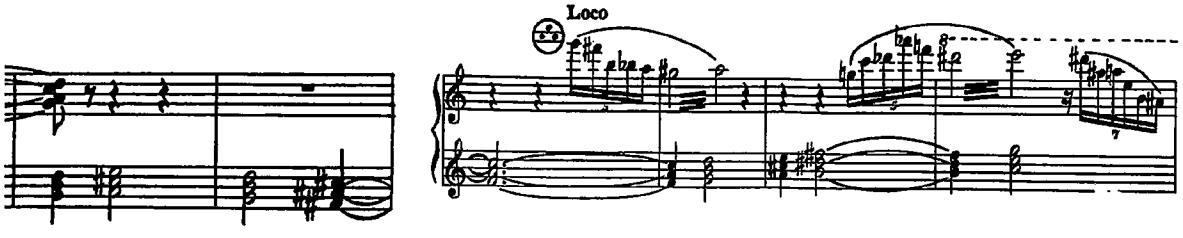


Fig. 120: Sofia Gubaidulina, De Profundis (elemento B1 - tema do coral na voz inferior)

A construção em vibrato que se segue corresponde à apresentação do **elemento A'** (variação do elemento A) e reproduz um lamento (fig. 121). Nesta descida cromática, os acordes simultâneos são realizados numa sonoridade ppp com ligeiros sforzandos. Segue-se um rodopio de clusters em glissando, primeiro assumidamente numa direção ascendente e depois descendente. O regresso à tessitura grave é acompanhado de uma mudança de registo.

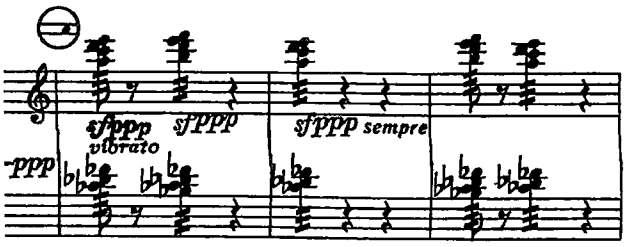


Fig. 121: Sofia Gubaidulina, De Profundis (elemento A' - vibratos)

Intervalos de 5ª diminuta (trítono) realizados em vibrato concluem o elemento A'. Estes intervalos são deslocados por glissandos para uma 2ª menor abaixo e, na conclusão, para intervalos cada vez mais amplos (fig. 122).

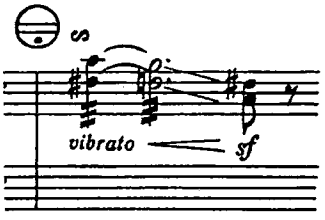


Fig. 122: Sofia Gubaidulina, De Profundis (elemento A' - vibrato)

Em registo master (todas as vozes do instrumento acionadas), o bloco seguinte corresponde ao **elemento A''** (elemento A com variações) e dá-nos a imagem da segunda tentativa de saída do abismo. Clusters executados no teclado da mão direita são expandidos em movimentos cromáticos ascendentes e enfatizados em sforzando, sempre em direção a um registo mais agudo (fig. 123). Segue-se uma alteração para registo médio/grave, com movimentos contrários realizados pelas duas mãos (fig. 124) e complementados com a introdução de trilos na mão esquerda em movimento cromático ascendente.

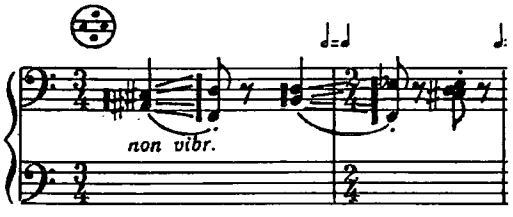


Fig. 123: Sofia Gubaidulina, De Profundis (elemento A'' - expansão dos cluster)

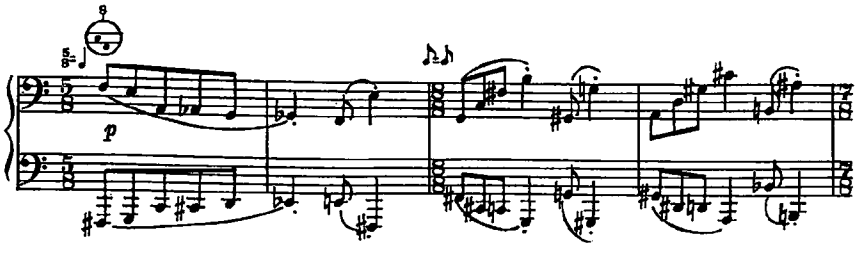


Fig. 124: Sofia Gubaidulina, De Profundis (elemento A'' - movimento contrário das vozes)

A obra regressa a um tema coral **(elemento B2)**, que descreve um momento de confiança em momentos melhores. O motivo cromático descendente (Fá, Mi, Ré#) é apresentado em contraponto com deambulações cromáticas realizadas em quintinas de semicolcheias, apresentando um motivo que é repetido, embora com durações rítmicas inconstantes (fig. 125).

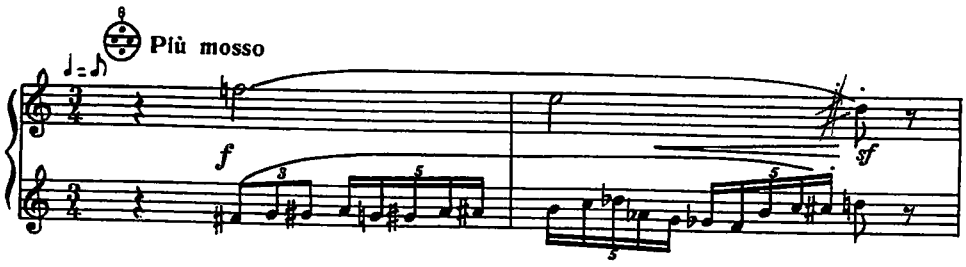


Fig. 125: Sofia Gubaidulina, De Profundis (elemento B2 – tema coral)

A secção A'' anterior é neste momento repetida, mas com maior amplitude nos intervalos que concluem os glissandos. Este **elemento A''** evoca a terceira tentativa de subida das profundezas. O ambiente provocado pelo intervalo de 2ª menor (Ré#, Mi) e clusters ascendentes cria um estado de tensão (fig. 126).

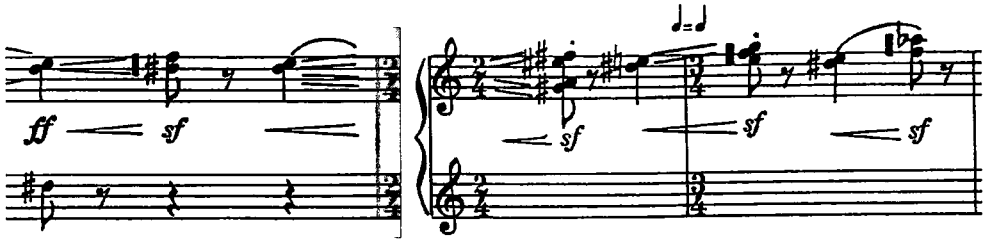


Fig. 126: Sofia Gubaidulina, De Profundis (elemento A'')

O motivo canónico (fig. 127) surge num impulso ascendente, sendo as notas consecutivamente apoiadas por passagens cromáticas (Ré, Mib, Sib, Si, Dó, Dó#, Ré). Este **elemento B1'** repete material já apresentado em B1 e procura representar a esperança na saída do abismo.

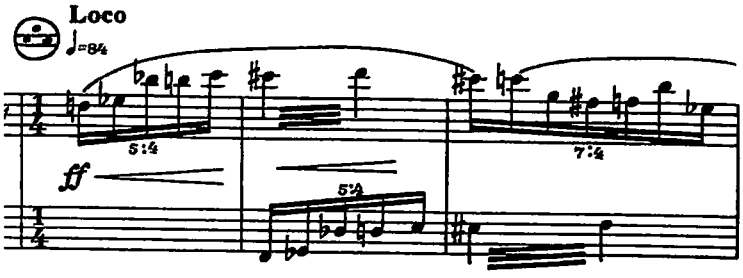


Fig. 127: Sofia Gubaidulina, De Profundis (elemento B1' - cânon)

Em seguida, trilos desconcertantes aparecem de forma a culminar o cânon anteriormente apresentado, ou seja, motivos cromáticos surgem agora em simultâneo e à distância de uma 8ª entre os teclados (fig. 128). Este bloco, intenso de cromatismos, corresponde ao **elemento A'''** e transmite agitação interior. Num crescendo de tessitura, o discurso aumenta até à sonoridade fff.

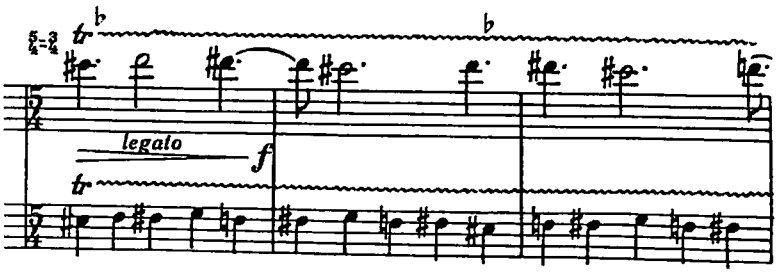


Fig. 128: Sofia Gubaidulina, De Profundis (elemento A''' - trilos desconcertantes)

Uma curta secção apresenta um jogo rítmico de clusters entre os dois teclados (fig. 129). Neste ponto de grande tensão, realizado em fff, o regresso ao **elemento A''** (à exposição final da secção A'') procura descrever uma tentativa desesperada de subida das profundezas. Regista-se uma progressão na tessitura e o recurso a um cluster realizado em bellow shake no final, que fará a transição para uma nova secção.

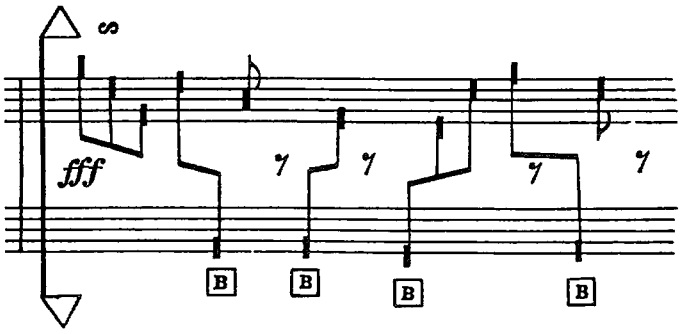


Fig. 129: Sofia Gubaidulina, De Profundis (elemento A'' - jogo rítmico pela ação dos clusters)

O **elemento B3** dá-nos a imagem de um pedido de misericórdia pelo mal praticado, concluído num grito de agonia (clamor ao Senhor) e num suspiro de exaustão. Acordes maiores são apresentados em movimentos cromáticos ascendentes e descendentes em tempo irregular, em contraponto com um motivo que se expande (teclado da mão esquerda), em sonoridade fff (fig. 130). Este motivo irá desembocar no clímax da obra: um cluster em ambas as extremidades dos teclados agudo e grave, em sonoridade ffff (fig. 131). Ambas as mãos aparecem em contraste pela ação dos clusters apresentados em movimento contrário. A respiração é logo de seguida posta em evidência pela ação do fole (fig. 132).

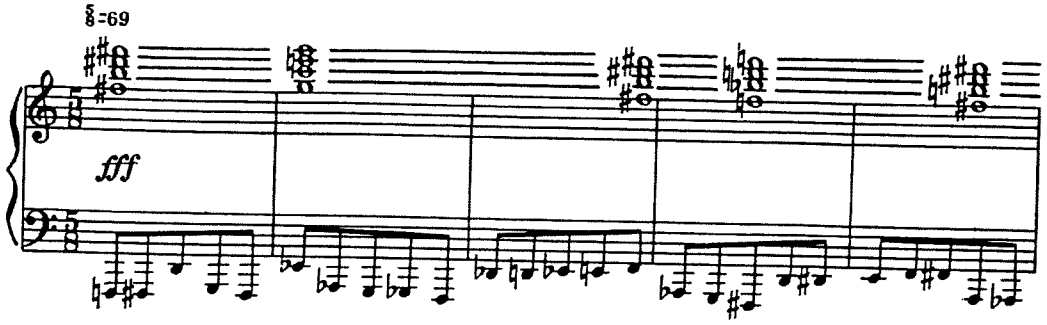


Fig. 130: Sofia Gubaidulina, De Profundis (elemento B3 - acordes cromáticos em sonoridade fff)

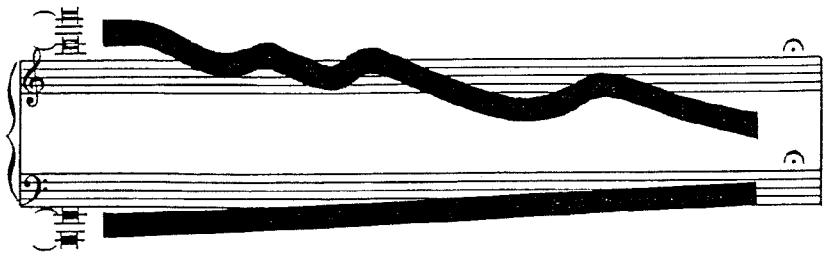


Fig. 131: Sofia Gubaidulina, De Profundis (elemento B3 - cluster em glissando e em movimento contrário)

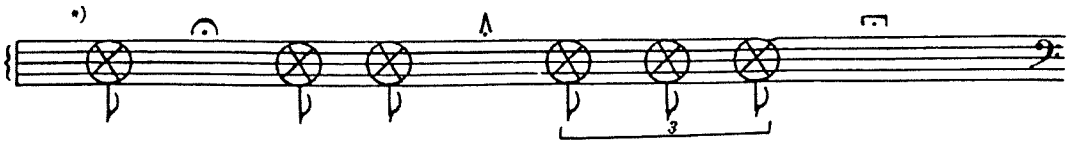


Fig. 132: Sofia Gubaidulina, De Profundis (elemento B3 - efeito pelo movimento do fole)

O **elemento A'** é de seguida retomado, pretendendo representar um lamento. Um motivo cromático é salientado pelo recurso a um efeito possível no acordeão, denominado por portamento, que consiste em desafinar uma nota até à extensão máxima de um tom descendente pela ação do fole e equilíbrio do botão acionado (fig. 133). Surge então um ambiente a uma voz que se desloca até às profundezas, num registo que roça a nota mais grave produzida no acordeão (Mi1).

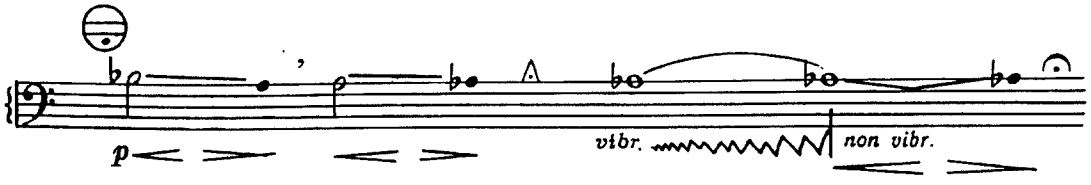


Fig. 133: Sofia Gubaidulina, De Profundis (elemento A' - portamento)

Um motivo melódico, a uma voz, iniciado na tessitura grave é depois expandido e desenvolvido em direção a uma tessitura aguda, sendo relevante o movimento cromático utilizado (fig. 134). Trata-se da apresentação do **elemento C**, que descreve uma longa caminhada até à luz, em articulação legato, num crescendo de dinâmica até fff e de abertura de tessitura (fig. 135).

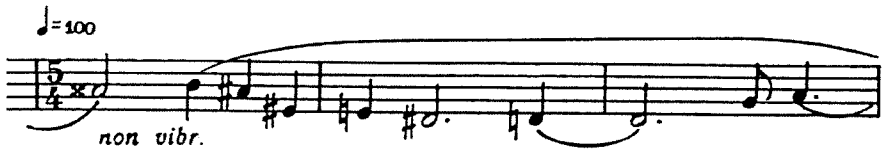


Fig. 134: Sofia Gubaidulina, De Profundis (elemento C - motivo melódico iniciando na tessitura grave)

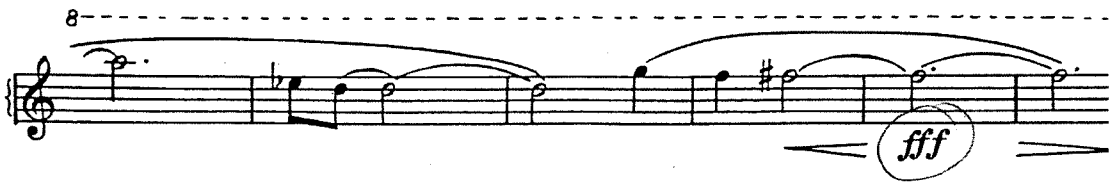


Fig. 135: Sofia Gubaidulina, De Profundis (elemento C – conclusão do motivo melódico)

O material que se segue começa com um acorde maior (teclado da mão direita) e sucessivos acordes realizados em trémulo, em contraponto com um cluster em glissando que se vai expandir na mão esquerda no sentido ascendente (fig. 136). Seguidamente, a progressão de acordes consonantes alternada com clusters vai-se expandindo em tessitura e conclui num acorde maior (Mi-Sol#-Si). Este contraste culmina num registo agudo, sendo a mudança de sonoridade intensificada por um jogo de registos master e musette (fig. 137). Esta secção corresponde ao **elemento C'** e transmite a derradeira subida cromática para a luz, com repouso no topo.

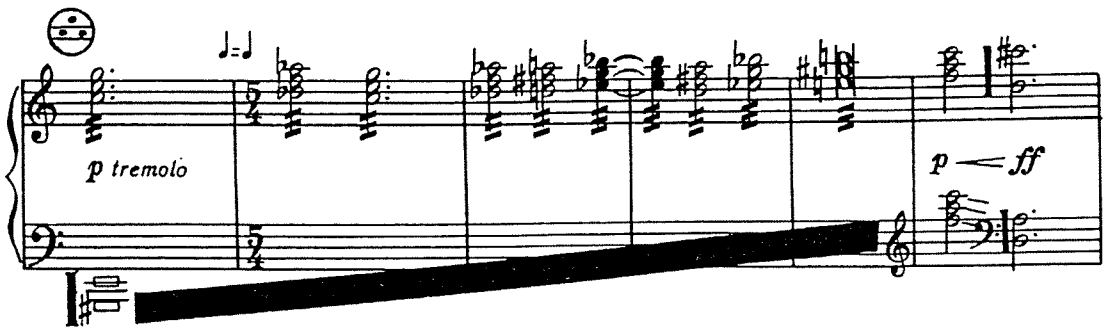


Fig. 136: Sofia Gubaidulina, De Profundis (elemento C' - expansão cromática em contraponto com cluster)

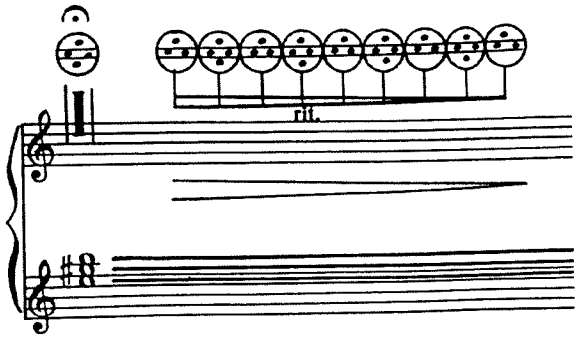


Fig. 137: Sofia Gubaidulina, De Profundis (elemento C' - jogo de timbres pela ação dos registos)

Seguidamente, é apresentada uma reexposição do coral, que retoma o anterior acorde de Mi maior (fig. 138). Este **final** que se aproxima retoma elementos da secção B1 e atinge os sons mais agudos no teclado da mão direita. Dá-nos a imagem da luz.

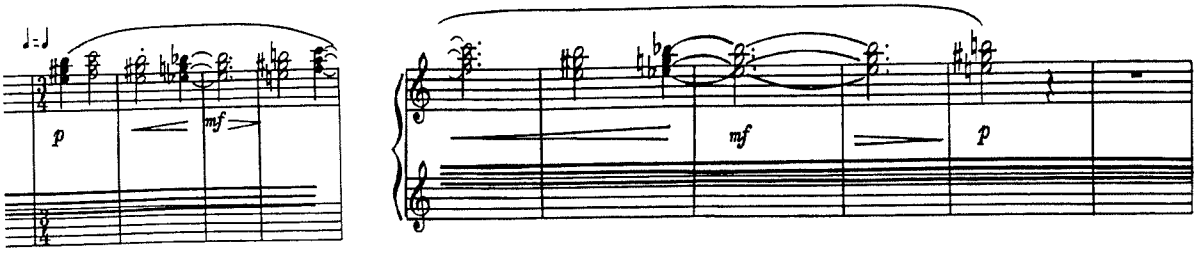


Fig. 138: Sofia Gubaidulina, De Profundis (final - reexposição do coral)

A peça termina em ppp, com o acorde de Mi maior na voz inferior como bordão, realizado em simultâneo com motivos brilhantes na voz superior que descem e sobem e concluem em trémulos com as notas Fá#7 e Sol7 (fig. 139).

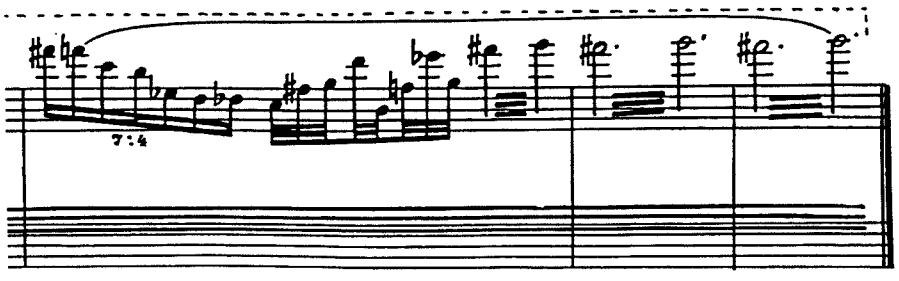


Fig. 139: Sofia Gubaidulina, De Profundis (final - exposição final e repouso na tessitura aguda)

De seguida, é apresentada uma análise sobre alguns aspetos que se destacam na obra De Profundis ao nível da utilização de vários recursos disponíveis no acordeão com sistema convertor.

4.2.3. O ponto de vista do intérprete

Do ponto de vista do intérprete e da utilização do acordeão com convertor, é de referir que Sofia Gubaidulina escreve apenas para baixos soltos e retrata o teclado da mão esquerda de uma forma semelhante, em termos de importância, ao teclado da mão direita. A notação utilizada para a mão esquerda é a notação utilizada na escrita russa para bayan (acordeão cromático de botões).

B – designação para os baixos soltos
Б – designação para as duas filas fixas de baixos

A escrita de Sofia Gubaidulina foi concebida originalmente para acordeão de botões com convertor. Uma característica que retrata este ponto é o facto de surgirem na obra De Profundis alguns acordes e tessituras que não são possíveis realizar em acordeão com teclado de piano (fig. 140).

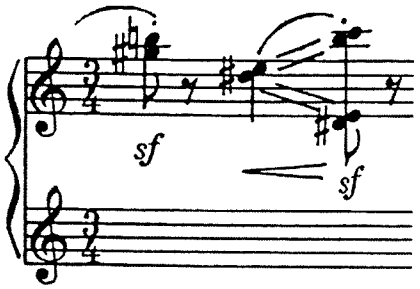


Fig. 140: Sofia Gubaidulina, De Profundis (intervalo de 15.ª realizado no teclado de botões da mão direita)

No que diz respeito ao uso de registos, a compositora procura utilizar grande parte da palete disponível. Nesta peça em particular, surge com grande frequência o registo bassoon (grave), o registo musette para vozes agudas (com a utilização do piccolo) e o registo master quando é necessário criar sonoridades fortes em momentos mais intensos.

Ao nível de efeitos, Sofia Gubaidulina surge como uma compositora inovadora para a sua época. Nesta peça foram exploradas ao limite várias possibilidades de efeitos (vibratos, clusters, glissandos, bellow shake, portamentos, efeitos com o botão do ar). Todos estes efeitos pretendem ser intencionais, retratando simbolicamente sentimentos, comportamentos ou emoções da alma humana num contexto religioso.

Em relação às dinâmicas utilizadas, a compositora aproveitou eficazmente a sensibilidade do fole para atingir sonoridades ppp, ffff, crescendos, decrescendos e sforzandos, muitas vezes combinados de forma súbita.

"Do you know why I love this monster [accordion] so much? - It breathes!" (Gubaidulina). Este aspeto do instrumento tem sido usado em todas as obras de Sofia Gubaidulina para acordeão (Williams, 2004).

4.3. Feria IV (1997) – Franco Donatoni (1927-2000)

4.3.1. Noções gerais sobre o compositor e a obra

As técnicas de composição de Donatoni (fig. 141) questionam o Número na sua abstractividade e fascínio, considerado como um reservatório de potencialidade, tão poderoso quanto imaterial (Ircam-Centre Pompidou, 2012). Quando deveria acontecer uma operação de retrocesso, o desenvolvimento consegue de alguma forma criar ramificações artificiais (Delaney, 2002).

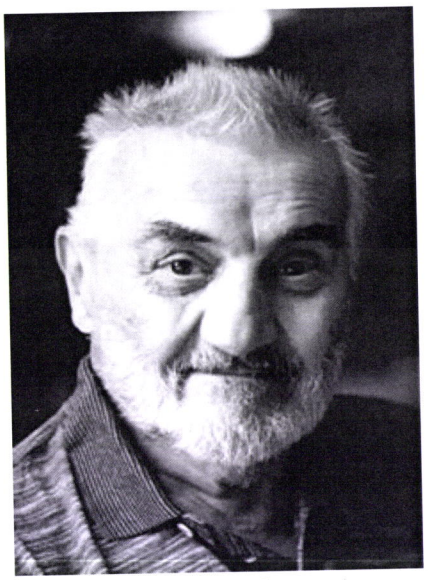


Fig. 141: Franco Donatoni

As suas obras frequentemente contêm suportes numerológicos e utiliza os números (distância dos intervalos, comprimentos rítmicos, tempos de pausa) como parte do seu método de composição (Levine, n.d.).

"Donatoni's 'radically different approach' was nothing else than bricolage. Bricolage, *by definition, is something made or put together using whatever materials happen to be available"* (Oramo, 2013). Segundo Wright (2000), o compositor abraçou a ideia de que o material detalhado poderia ser de tal forma reformulado que nunca se esgotaria.

Feria IV é uma obra que se divide em duas peças, a primeira num tempo moderado e inalterável (sempre semínima = 63), a segunda num tempo mais lento mas acelerando progressivamente até ao final (semínima = 49/60). Dedicada ao acordeonista Claudio Jacomucci, a obra tem uma duração total aproximada de 11' e, na edição de 1997 da Universal Music Publishing Ricordi, desenvolve-se em 120 sistemas de música (20 páginas). A peça I é composta de 66 sistemas de música (11 páginas) e a peça II contém 54 sistemas de música (9 páginas).

A obra de Franco Donatoni é claramente reescrita por secções. Na peça I, a segunda secção é baseada na primeira: o último acorde da primeira página é igual ao primeiro; a segunda página começa com arpejos que se derivam dos acordes da primeira página (começando pelo segundo), completando o total-cromático com as restantes notas da escala cromática (Bochmann, comunicação pessoal, 2010).

Observando a textura e articulação, verifica-se que a peça I é composta por três secções, algumas com variantes, que se vão intercalando. Os acordes em bloco da secção A surgem recorrentemente e representam o ponto mais alto da peça (página 7), com recurso isolado à acentuação e ao registo master.

A dinâmica sobe por todos os graus de pp a ff, descendo depois gradualmente até à sonoridade pianíssimo. Este percurso ascendente e descendente de dinâmicas é acompanhado, respetivamente, pela utilização de registos mais e menos agudos e também por registos mais e menos sonoros (adição ou subtração de vozes).

4.3.2. Análise interpretativa da obra

Abaixo é apresentada esquematicamente a estrutura geral da peça I (fig. 142). Cada apresentação de secção representa o aparecimento de novo material ou de uma diferente combinação de material já apresentado, numa 'bricolage' de textura, dinâmica, articulação e registos.

Peça I

Secção	Duração	Textura	Dinâmica	Articulação	Registos
A	6 sistemas; 1 página	Acordes em bloco	pp	staccato	Médio (clarinete); baixo 1 voz
B	16 sistemas; 2,5 páginas	Arpejos ascendentes	p	legato	Médio (clarinete); baixo 1 voz

B'	5 sistemas; 0,5 páginas	Contraponto (melodia e acompanhamento)	mp	Legato mão direita, tenuto mão esquerda	Médio (violino); baixo 2 vozes
A	5 sistemas; 1 página	Acordes em bloco	mf	tenuto	Médio/agudo (oboé); baixo 3 vozes
B	6 sistemas; 1 página	(quase) homorritmia em movimento paralelo e descendente	f	legato	Médio/agudo (oboé); baixo 3 vozes
A	6 sistemas; 1 página	Acordes em bloco	ff	acentuação	Master; baixo 3 vozes
C	15 sistemas; 2,5 páginas	Diálogo; trilos e apogiaturas/figurações rápidas	f	legato	Médio (violino); baixo 3 vozes
C'	4 sistemas; 0,5 páginas	Contraponto (apogiaturas); Acordes em bloco	mp Acordes em bloco p	staccato	Médio (clarinete); baixo 1 voz
B	5 sistemas; 1 página	Monodia descendente mão direita	pp	legato	Grave (bassoon)

Fig. 142: Franco Donatoni, Feria IV, peça I (quadro esquemático)

A componente duração tem grande importância na peça I, de tal forma que se pode encontrar uma relação numérica na duração dos sistemas de música que expõem as secções. A diferença no número de sistemas entre a 1ª e a 2ª exposição corresponde logo a seguir ao somatório dos sistemas da 3ª e da 4ª exposição. Após uma paragem de seis sistemas no meio da peça, esta relação repete-se mais adiante (fig. 143).

secção:	A	B	B'	A	B	A	C	C'	B
nº sistemas:	6	16	5	5	6	6	15	4	5
	(≠10)		(∑10)			(≠9)		(∑9)	

Fig. 143: Franco Donatoni, Feria IV (duração dos sistemas de música e relação numérica)

Por outro lado, se atendermos à componente duração mas na ótica do número de páginas que expõem as secções, encontramos relação numérica que revela a forma de espelho entre os números 1 e 3, sendo o ponto de viragem o meio da peça na página 6, num total de 11 páginas (fig. 144).

1(A) 3(B) (2,5B+0,5B') 1(A) 1(B) 1(A) 3(C) (2,5C+0,5C') 1(B)

Fig. 144: Franco Donatoni, Feria IV (duração das páginas e relação numérica em forma de espelho)

Na peça II, de certa forma Franco Donatoni reformula material apresentado na peça I e usa também a técnica do detalhe de material, criando assim novos motivos. A dinâmica está em lugar de destaque, alternando ciclicamente entre ff e pp. A articulação apresenta a forma de estafeta, em que cada exposição de uma secção dá o mote para a articulação da secção seguinte (legato+tenuto → tenuto; legato+staccato → staccato; staccato+legato → legato). Abaixo é apresentada esquematicamente a estrutura geral da peça II (fig. 145).

Peça II

Secção	Duração / Andamento	Textura	Dinâmica	Articulação	Registos
A	12 sistemas; 2 páginas; semínima = 49	Arpejos em movimento ondulatório mais nota longa	ff	Legato mão direita, tenuto mão esquerda	Agudo/grave (órgão); baixo 3 vozes
B	9 sistemas; 1,5 páginas; semínima = 49	Textura harmónica na mão esquerda; trilos na mão direita	pp	tenuto	Agudo (piccolo); baixo 2 vozes
C	15 sistemas; 2,5 páginas; semínima = 58	Arpejos descendentes; pequenos interlúdios	ff Interlúdios pp	Legato Interlúdios staccato	Médio/agudo (Oboé); baixo 3 vozes Interlúdios médio (clarinete)
D	6 sistemas; 1 página; semínima = 58	Acordes em bloco (jogo rítmico)	ff	Staccato, acentuação	Master; baixo 3 vozes
E	6 sistemas; 1 página; o mais rápido possível	Apogiaturas mão direita; clusters mão esquerda	pp Clusters ff	Staccato, legato no final	Agudo (piccolo); baixo 1 voz
B	6 sistemas; 1 página; semínima = 60	Homofonia; trilos na mão direita	ff	legato	master; baixo 3 vozes

Fig. 145: Franco Donatoni, Feria IV, peça II (quadro esquemático)

As componentes duração e andamento têm grande importância na peça II. Observando o número de sistemas de música em cada diferente andamento, pode-se encontrar uma relação numérica com os números 1 e 2, quer na ordem '21' quer na ordem '12'. Após dois conjuntos de 21 sistemas em andamento crescente, os últimos 12 sistemas apresentam um andamento rápido sem referência seguido da pulsação base semínima=60 (fig. 146).

secção:	(A+B)(♩=49)	(C+D)(♩=58)	(E+B)(o mais rápido possível;♩=60)
nº sistemas:	21	21	12

Fig. 146: Franco Donatoni, Feria IV (duração dos sistemas de música e relação numérica)

De seguida, é apresentada de forma mais detalhada a estrutura de cada peça da obra Feria IV e destacados os recursos utilizados com o acordeão com sistema convertor.

A peça I começa com blocos de acordes em pianíssimo e staccato que alternam com momentos de silêncio, assemelhando-se à técnica de pintura conhecida como pontilhismo (fig. 147). Nesta **secção A**, o acorde inicial vai desembocar em si próprio, esgotando pelo meio todas as notas possíveis da escala cromática. O tempo semínima=63 define um andamento lento e os registos (médio / uma voz no baixo) equivalem a uma sonoridade clara e limpa. Os tempos de silêncio estão organizados em durações diferentes, gerando algum suspense no desenrolar do texto musical (característica do pontilhismo)

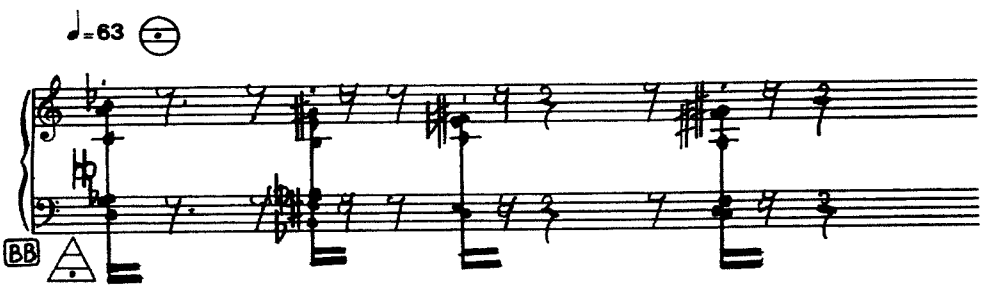


Fig. 147: Franco Donatoni, Feria IV, peça I (exposição inicial – secção A)

A página 2 inicia uma nova secção completamente diferente da anterior em termos de execução (**secção B**). Surgem agora ramificações dos acordes anteriormente apresentados, numa espécie de arpejos ascendentes apresentados através de fusas com o total de doze notas cromáticas (fig. 148). Do ponto de vista do intérprete, para uma execução virtuosa, clara e convincente é necessária a perfeita articulação entre as duas mãos, evitando o corte a meio do texto e retratando uma linha contínua. O silêncio existente entre cada apresentação da série dodecafónica é fundamental para expor a informação seguinte.

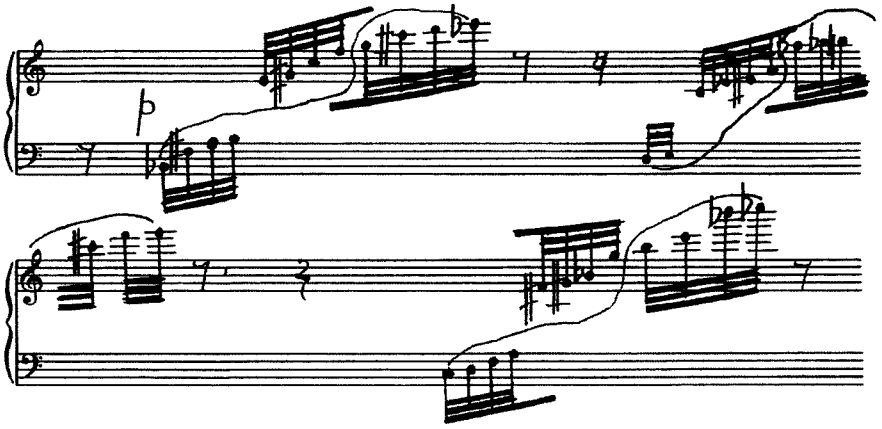


Fig. 148: Franco Donatoni, Feria IV, peça I (secção B)

Na página 4 surge uma apresentação diferente, embora continuando com o movimento rítmico atrás exposto (fusas). Nesta **secção B'**, a linha do baixo constitui o fio condutor, realizando um percurso melódico em contraponto com a voz superior (fig. 149).

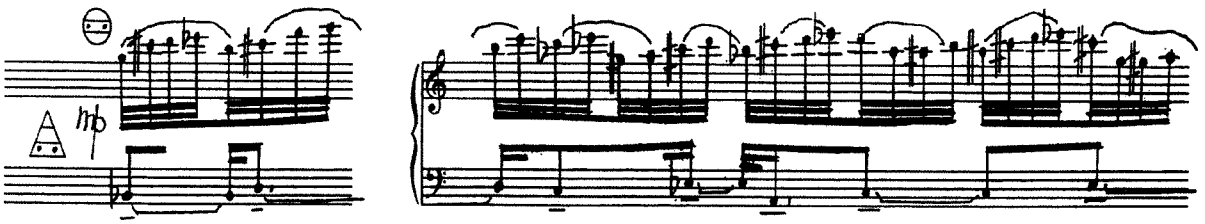


Fig. 149: Franco Donatoni, Feria IV, peça I (secção B')

Na página 5, assistimos à reexposição de blocos de acordes, num percurso que se assemelha ritmicamente, intercalados irregularmente por pequenas apogiaturas breves, evitando um percurso rotineiro (fig. 150). Trata-se novamente da **secção A**, embora com modificações na forma e no conteúdo musical.

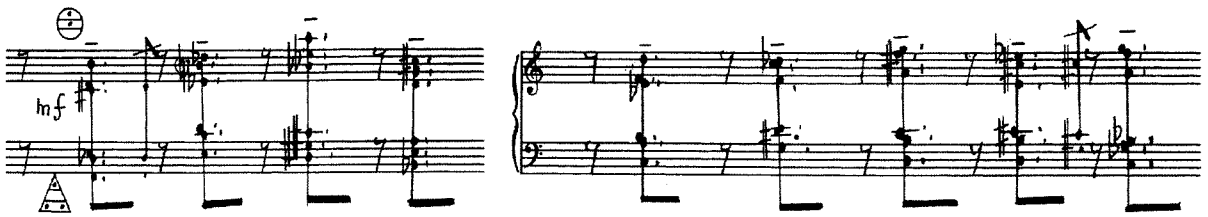


Fig. 150: Franco Donatoni, Feria IV, peça I (secção A)

Na página 6 surge novamente a **secção B**, com uma apresentação semelhante ritmicamente à página 2 mas em movimento descendente. A linha melódica é apoiada em contraponto paralelo por uma linha de baixo e toda a secção é (quase) homorrítmica e executada na dinâmica forte (fig. 151).

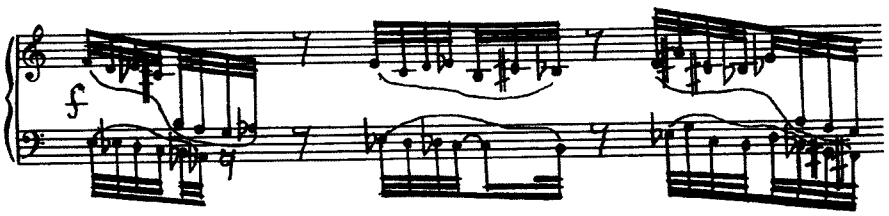


Fig. 151: Franco Donatoni, Feria IV, peça I (secção B)

Em seguida é retomada a **secção A**, agora numa fusão entre o material inicial e o material da página 5. Em registo master e sonoridade ff, na página 7 são apresentados acordes sustentados e acordes de curta duração que desaparecem no vazio (silêncio), integrando uma estrutura cada vez mais densa e carregada (fig. 152). Este momento corresponde ao clímax da peça.

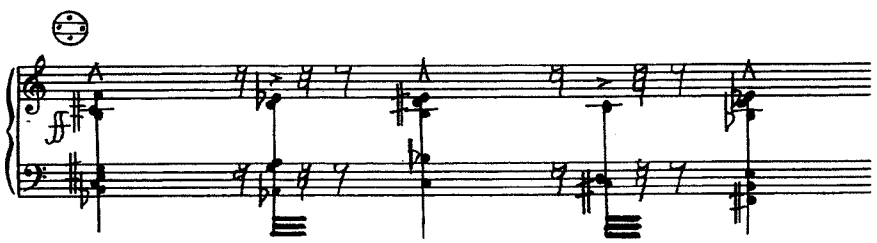


Fig. 152: Franco Donatoni, Feria IV, peça I (secção A)

A **secção C** surge na página 8. É caracterizada por trilos que percorrem um sentido ascendente e que são culminados por apogiaturas (fig. 153). Neste diálogo entre os dois teclados são por vezes apresentadas figurações rápidas com os 12 tons cromáticos. Na linha superior, a melodia Sol, Sib, Mi-Fá#, Sol vai-se destacando em vários momentos. A meio da página 9, o compositor parece reinventar a exposição da página 8, acrescentando notas às figurações rápidas, eliminando os trilos e consolidando a melodia na linha superior já apresentada pelas apogiaturas.

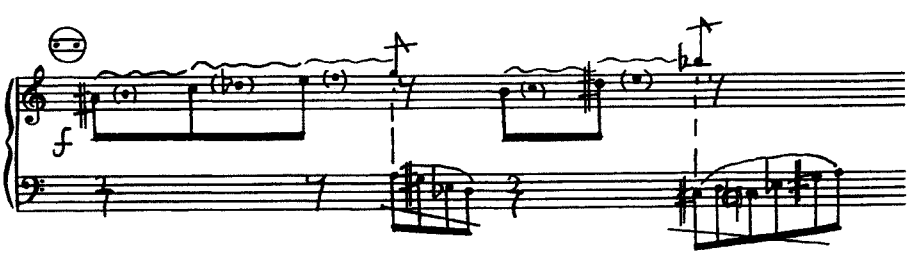


Fig. 153: Franco Donatoni, Feria IV, peça I (secção C)

Segue-se o confronto entre as duas vozes na página 10. Trata-se da **secção C'**, com similitudes com a secção C anterior. A melodia superior Sol, Sib, Mi, Fá#, Sol é recombinada, primeiro num jogo rítmico e depois em blocos de acordes (fig. 154). Apesar das semelhanças destes últimos com a secção A, o material temático pertence à secção C.

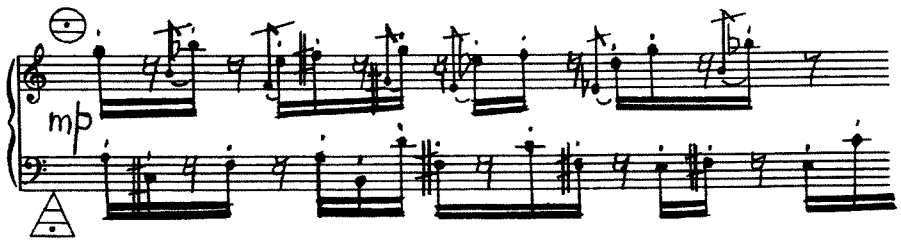


Fig. 154: Franco Donatoni, Feria IV, peça I (secção C')

A secção final surge na página 11, numa espécie de improviso em movimento rápido, num discurso melódico e fluído, da tessitura aguda para a grave (fig. 155). Esta **secção B** recombina material anteriormente apresentado e realiza agora uma monodia descendente, sempre no teclado da mão direita. Este impulso final irá desembocar e repousar num Fá# grave que será suspenso numa duração de aproximadamente 5 segundos em dinâmica decrescendo, em *fade out* (fig. 156)

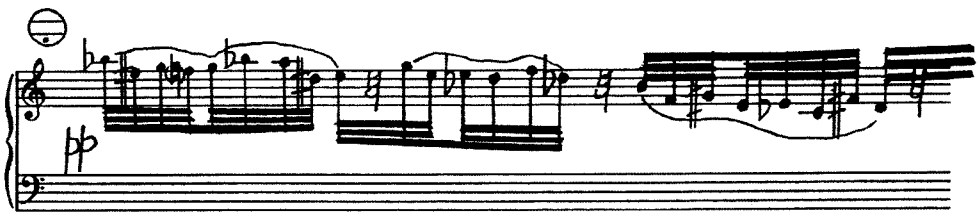


Fig. 155: Franco Donatoni, Feria IV, peça I (exposição final – secção B)

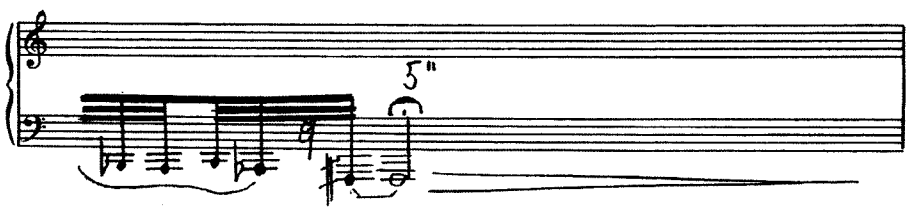


Fig. 156: Franco Donatoni, Feria IV, peça I (exposição final – secção B)

A peça II da obra Feria IV começa em fortíssimo, em oposição ao início da peça I. Num tempo de semínima = 49, a **secção A** apresenta um discurso com semelhanças ao anteriormente apresentado. As seis notas dos 23 acordes em bloco da secção A da peça I são agora anunciadas em 23 linhas melódicas realizadas no teclado da mão direita (fig. 157). As frases começam no sentido ascendente em movimento rápido, mas voltam a descer e repousam numa nota longa, num fio contínuo em termos de espectro sonoro. As notas Ré, Sol, Láb, Dó, Lá, Sib iniciam a exposição.

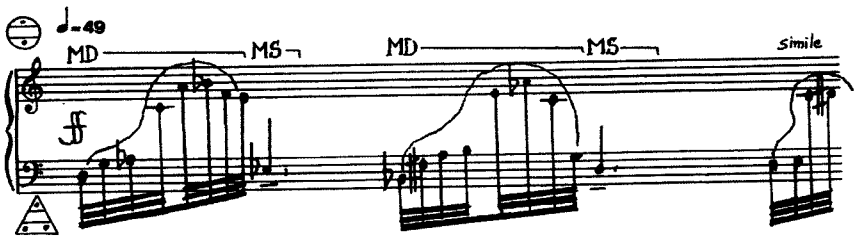


Fig. 157: Franco Donatoni, Feria IV, peça II (exposição inicial – secção A)

Contrastando na dinâmica e nos registos utilizados, na página 14 surgem trilos apoiados em contraponto por acordes longos e em tenuto no teclado da mão esquerda (fig. 158). Esta **secção B** apresenta semelhanças com a secção C da peça I.

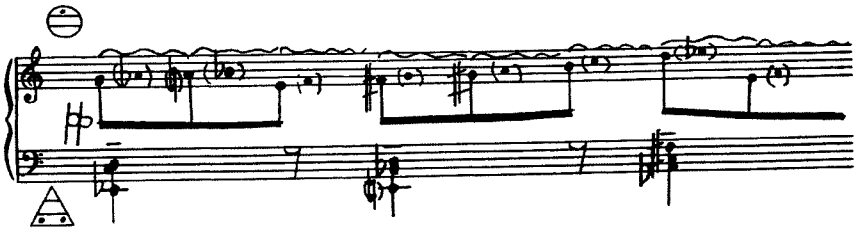


Fig. 158: Franco Donatoni, Feria IV, peça II (secção B)

Uma mudança de andamento para semínima = 58 na página 15 introduz a **secção C**, que recombina material apresentado na secção B da peça I. O discurso é rápido (fusas) e realizado em sentido descendente, onde a perfeita articulação entre as duas mãos do intérprete é fundamental (fig. 159). Por vezes, o discurso é interrompido por pequenas apresentações de notas repetidas que profetizam uma nova secção vindoura (fig. 160).

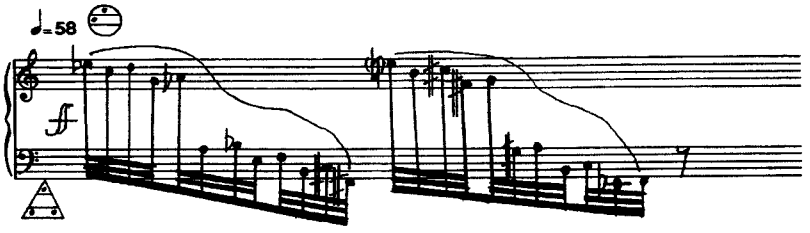


Fig. 159: Franco Donatoni, Feria IV, peça II (secção C)

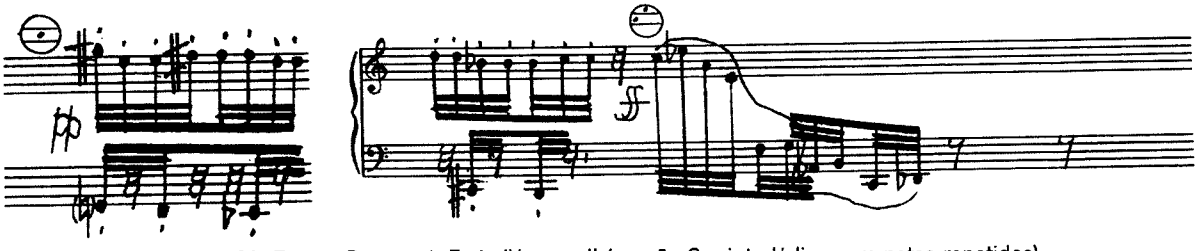


Fig. 160: Franco Donatoni, Feria IV, peça II (secção C – interlúdios com notas repetidas)

Na página 18, dá-se um regresso aos acordes em bloco (fig. 161), algo reminiscente com a exposição inicial da peça I. Esta **secção D** é agora executada num jogo rítmico. Embora não esteja indicada na edição de 1997 da Universal Music Publishing Ricordi, as possibilidades do acordeão com convertor permitem a realização desta secção em bellow shake, tal como se confirma na interpretação do acordeonista Claudio Jacomucci a quem a obra foi dedicada. Em sonoridade fortíssimo e registo master, neste momento de clímax da peça os acordes são intercalados pontualmente por glissandos que culminam no vazio (silêncio).

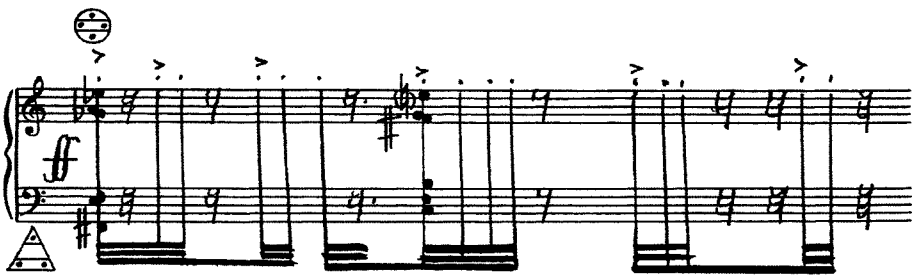


Fig. 161: Franco Donatoni, Feria IV, peça II (secção D – execução em bellow shake)

A página 19 abre espaço à virtuosidade do intérprete. A **secção E** corresponde ao detalhe dos interlúdios da secção C anterior, criando agora novos motivos a partir das notas repetidas. No andamento mais rápido possível de executar, desenvolve-se em dinâmica pp e num registo agudo, exigindo ao intérprete algum cuidado no que se refere à dedilhação aplicada. Nesta secção, os movimentos rápidos são alternados por clusters em glissando descendente efetuados no teclado da mão esquerda (fig. 162).

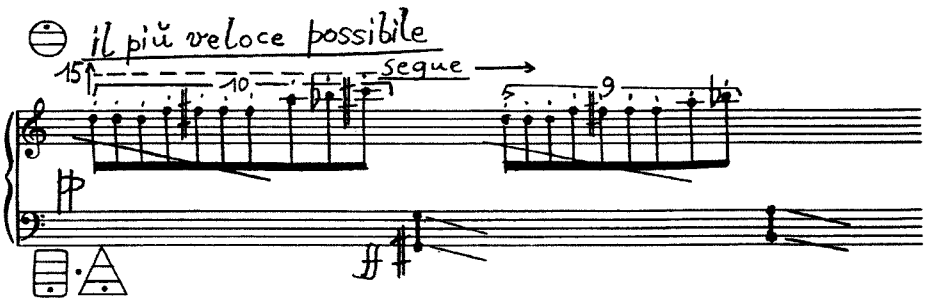


Fig. 162: Franco Donatoni, Feria IV, peça II (secção E)

Uma mudança de tempo para semínima = 60 marca um momento de transição para uma nova secção. As duas mãos começam a realizar clusters em glissando alternadamente numa súbita dinâmica em fortíssimo (fig. 163). Em contraste, no final da página 19 é apresentada uma frase melódica em sonoridade pianíssimo, num registo grave na mão esquerda (fig. 164).

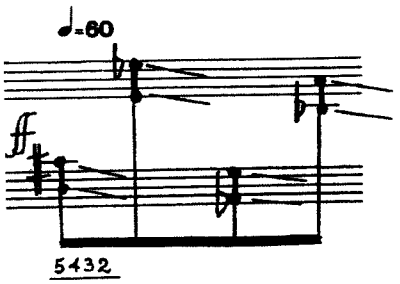


Fig. 163: Franco Donatoni, Feria IV, peça II (secção E - clusters alternados)

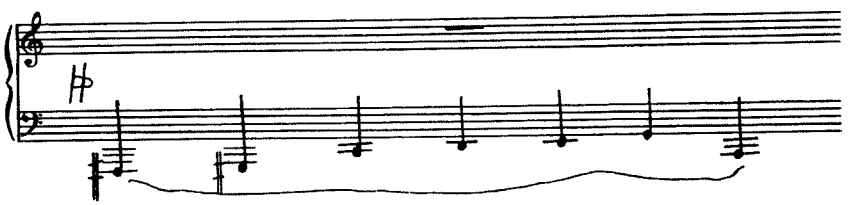


Fig. 164: Franco Donatoni, Feria IV, peça II (secção E - frase melódica no registo grave)

A página 20 começa por fazer um regresso a material já exposto na secção B anterior. Nesta **secção B**, os trilos são agora confrontados em contraponto com blocos de notas que aparecem em movimento contrário à sua direção (fig. 165).

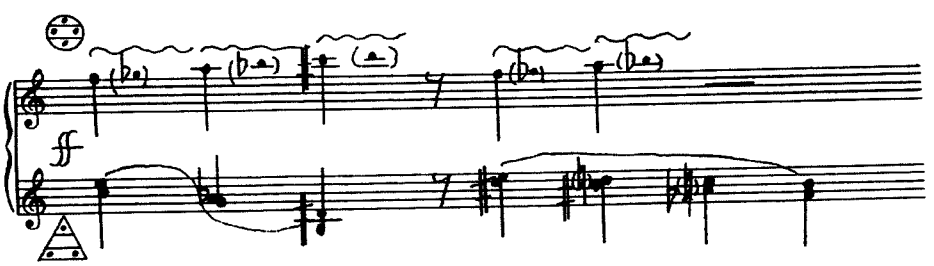


Fig. 165: Franco Donatoni, Feria IV, peça II (secção B – trilos)

Esta última exposição vai descendo de registo, ficando cada vez mais grave e terminando em confronto entre as duas linhas, isto é, a mão direita com um acorde realizado em glissando no sentido ascendente e a mão esquerda com uma frase melódica no sentido descendente, em sonoridade ff.

O acorde final retoma as quatro notas iniciais (Ré, Sol, Láb, Dó#) da peça I e da peça II, sendo a última nota alterada (fig. 166). Tendo em conta que o compositor considera as suas obras como parte de um trabalho maior e que na sua metodologia de transformação frequentemente reutiliza material de uma obra para outra, aquela nota final alterada poderá constituir o elo de ligação para um novo motivo em outra composição de Franco Donatoni (Oron, 2011).

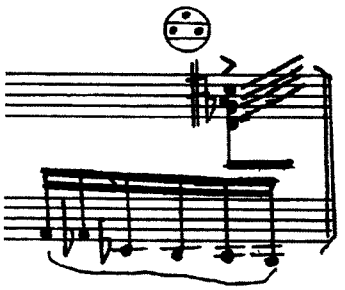


Fig. 166: Franco Donatoni, Feria IV, peça II (secção B – exposição final)

De seguida, é apresentada uma análise sobre alguns aspetos que se destacam na Feria IV ao nível da utilização de vários recursos disponíveis no acordeão com sistema convertor.

4.3.3. O ponto de vista do intérprete

Do ponto de vista do intérprete e da utilização do acordeão com convertor, Franco Donatoni utiliza apenas a escrita para baixos soltos. No entanto, recorre por vezes na peça II às duas filas fixas de baixos (com a notação S), tendo em conta a proximidade das notas aqui disponíveis em relação aos baixos soltos realizados nesses momentos (fig. 167).

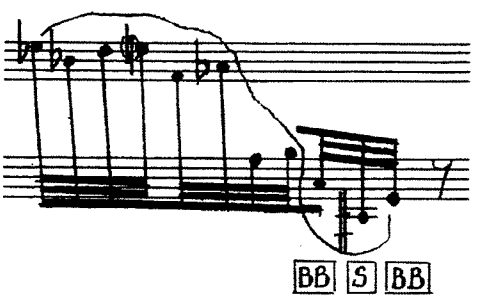


Fig. 167: Franco Donatoni, Feria IV, peça II (recurso às duas filas fixas de baixos)

Os efeitos utilizados nesta obra são clusters e glissandos, sendo de realçar que para estes últimos é especificamente indicada a dedilhação a aplicar.

A escrita clara e precisa requer do intérprete um perfeito balanço em termos de execução entre os teclados, sobretudo nas secções de confronto, diálogo entre as vozes. Neste campo, a escolha de registos é criteriosamente indicada, no sentido de procurar também esse equilíbrio.

Nesta obra, o teclado da mão direita e o teclado da mão esquerda complementam-se (motivos melódicos têm início num teclado e são concluídos no outro) e todas as questões de articulação, dinâmicas, andamento e registos são rigorosamente definidas.

Em termos de tessitura, Donatoni percorre quase toda a tessitura possível, por vezes através também de uma utilização selecionada dos registos piccolo (oitava aguda) e bassoon (oitava grave).

4.4. Des ténèbres à la lumiére (1995) – Edison Denisov (1929-1996)

4.4.1. Noções gerais sobre o compositor e a obra

Tendo sido estudante universitário de Matemática numa fase inicial, Edison Denisov (fig. 168) sempre declarou a influência da matemática nas suas obras. A pintura e a natureza também foram importantes fontes para a sua inspiração (Gérard Billaudot Éditeur, 2014). Imbuído de uma profunda espiritualidade, a sua música é marcada por uma incessante busca pela beleza (Centre de documentacion de la musique contemporaine, 2009). Nas palavras do compositor, *"I love to write quiet, beautiful music"* (Boosey & Hawkes, 2014).

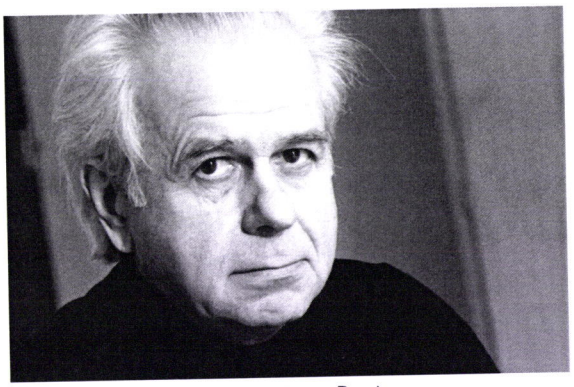


Fig. 168: Edison Denisov

Esta inspiração do compositor em grandes temas ligados à existência e à religião, onde as suas obras exprimem simbolismo através da melodia, da harmonia, do ritmo e dos timbres, é especialmente evidente a partir de 1990 (Ircam-Centre Pompidou, 1998).

Os títulos das obras de Denisov revelam muitas vezes cores impressionistas (Oron, 2006). O próprio compositor, em entrevista com Bruce Duffie em 1991, defende que a música deve trazer a luz às pessoas, salvando-as, agindo sobre a alma. Os conceitos de beleza, de bondade e de luz cruzam as suas obras, característica que marcou Denisov como 'o compositor da luz'.

O seu estilo de composição é refinado, ricamente detalhado e elaborado, ao mesmo tempo romântico e melancólico, criando texturas cromáticas elaboradas e micropolifonia (Centre de

documentacion de la musique contemporaine, 2011). Nas palavras do compositor, *"The most important element of my music is its lyricism. I find serialist procedures very promising, but in my work I strive for synthesis and use tonality, modality, aleatory and other expressive media"* (Sikorski, n.d.).

Em 1987, Edison Denisov compôs uma Fantasia para temas de canções soviéticas dos anos trinta, para acordeão, piano e percussão. O acordeonista Friedrich Lips estreou a peça, mas aguardava a promessa de uma obra a solo desde 1973. Como forma de se redimir, Denisov escreveu mais tarde, já em Paris e pouco tempo antes de falecer, a peça "Des ténèbres à la lumière" (Lips, 2009). Escrita para o acordeonista Friedrich Lips, a obra tem uma duração aproximada de 15' e, na edição de 1996 de J. Hamelle & Cie Éditeurs, desenvolve-se em 111 compassos.

Enquanto que na maioria das obras o percurso do "caos à luz" é marcado por lutas e por obstáculos, algo diferente aparece na obra de Denisov: a paz marca a música do princípio ao fim. O compositor quer apresentar a inspiração do intelecto, a calma contemplação de uma pessoa de idade avançada. As sombras de *p* e de *pp* dominam a obra; o *dolce*, o *dolcissimo* e o *espressivo* são característicos. Os ritmos complicados (9/8, 11/9, 5/4, etc.) não despertam nenhum passo caótico, pelo contrário, inspiram mesmo um mundo bem equilibrado de pensamentos. De tempos a tempos, bonitos harmónicos criam ressonâncias de extrema riqueza sonora (Lips, 1996).

O título da peça "Das trevas à luz" retrata a passagem de ambientes escuros, relacionados com o profano e com as trevas, para ambientes de pureza, iluminados e com brilho. Na música, estes ambientes são personificados pela tessitura dos sons, ou seja, sons graves associados a ambientes tenebrosos e sons agudos relacionados com ambientes luminosos, próximo do divino (Kouprovskaia-Bruggeman, 2011).

Em Des ténèbres à la lumière, Edison Denisov parece contrastar texturas diferentes: melodia (no baixo) com acompanhamento ornamentado por cima; contraponto muito livre em que as linhas melódicas são ritmicamente bastante livres, o que dificulta a sua notação quando há duas linhas sobrepostas, dando ritmos muito complicados mas que deveriam soar muito simples e fluidos; momentos de homofonia (Bochmann, comunicação pessoal, 2010).

Segundo Lips (2009), cada compasso apresenta as suas dificuldades rítmicas. O lento desenvolvimento da peça é baseado nas nuances de piano e pianíssimo, que criam a imagem de uma

luz que continua brilhando. Denisov (1995) esclareceu que todos os ritmos conflituantes não são matemáticos, mas antes sublinham a liberdade e independência de linhas polifónicas. Até certo ponto, constituem uma 'improvisação'.

4.4.2. Análise interpretativa da obra

Observando a textura, verifica-se que a obra é composta por três diferentes secções e outra que combina aquelas três. Por outro lado, ao longo da obra as secções A, B e C vão também sofrendo influências mútuas. A dinâmica concentra-se em volumes reduzidos, embora surja por três vezes a sonoridade forte, a segunda das quais representa o ponto mais alto da peça (compasso 66). A articulação legato, sempre presente, unifica o material desenvolvido em ambos os teclados. Abaixo é apresentado um quadro esquemático da estrutura da obra Des ténèbres à la lumière (fig. 169).

A	Num andamento *tranquillo, poco rubato* e em dinâmica *p*, é apresentada uma textura polifónica a 2 e, por vezes, 3 vozes. A voz inferior surge primeiro, em movimento ascendente e contrário à voz superior. Duração de 6 compassos.
B	Compasso 7: Textura homofónica e polifónica a 4 vozes, em dinâmica pp e numa tessitura plana. Predominância de tercinas. Duração de 1 compasso e ½.
C	Compasso 8 (meio): Imitação canónica com trilos, dinâmica p. Duração de 2 compassos e ½.
A	Compasso 11: Regresso ao primeiro motivo, mas agora em movimento paralelo das vozes e numa textura polifónica por vezes a 4 vozes. Duração de 6 compassos e ½.
C	Compasso 17 (meio): Em dinâmica forte é retomada a imitação canónica com trilos. No compasso 20, em dinâmica pp e textura a 2 vozes, a imitação canónica utiliza elementos da secção A. Duração de 4 compassos e ½.
B	Compasso 22: Retorno à homofonia a 4 vozes com predominância de tercinas, mas aqui em movimento descendente. A secção é concluída por uma melodia acompanhada, na transição entre os compassos 23 e 24. Duração de 2 compassos e ½.
A	Compasso 24 (meio): Reaparição da secção A, com elementos rítmicos novos. Realizada em dinâmica pp e numa tessitura plana, culmina com acordes maiores. Duração de 11 compassos e ½.
C	Compasso 36: Novamente a imitação canónica com trilos, em dinâmica pp e num andamento um pouco mais agitado. Duração de 3 compassos.
D	Compasso 39: Regresso ao andamento inicial. Secção com influências das secções A (estética), B (material – tercinas) e C (construção). A textura alarga-se (até 6 vozes) e a tessitura média desce até à nota mais grave do teclado da mão esquerda (Mi1). Duração de 11 compassos e ½.

B	Compasso 50 (meio): Retorno da homofonia a 4 vozes, em dinâmica pp. Duração de 4 compassos e ½.
C	Compasso 54 (meio): Num andamento um pouco mais agitado, regressa a imitação canónica em dinâmica pp, mas agora sem trilos. Duração de 5 compassos e ½.
D	Compasso 60: Voltando ao primeiro andamento, esta secção combina predominantemente influências das secções A (textura inicial) e C (cânon e trilos). Com uma polifonia máxima de 3 vozes, começa do registo médio para o agudo em crescendo. Após algumas hesitações, volta a subir na tessitura até atingir o pico no compasso 66 em sonoridade forte. Novas oscilações deslocam a tessitura para o registo grave, antes de ascender novamente ao registo agudo. A parte final é influenciada pela secção A, preparando a reexposição. Duração de 27 compassos.
A	Compasso 87: Reexposição da secção A no andamento inicial. Num ambiente tranquilo a 3 vozes, o registo grave vai subindo até ao registo médio, acrescentando até 5 vozes para depois descer na tessitura até à nota pedal Mi1 no teclado da mão esquerda. Duração de 25 compassos.

Fig. 169: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (quadro esquemático)

A secção A é predominante, reaparecendo na sua forma inicial ou influenciando a apresentação das restantes secções. A homofonia da secção B representa momentos de repouso ao longo da execução da obra, em contraponto com a tensão provocada pela textura densa das discrepâncias rítmicas quase permanentes entre os dois teclados.

Após uma apresentação de secções (A, B, C) na forma de espelho, é acrescentada mais tarde uma nova secção (D) que faz a fusão das três anteriores. Segue-se uma exposição sequencial das secções C e D, intercaladas primeiro com a secção B e, para terminar, com a secção A (fig. 170).

compasso:	1	7	8½	11	17½	22	24½	36	39	50½	54½	60	87
secção:	A	B	C	A	C	B	A	C	D	B	C	D	A
	espelho							sequência					

Fig. 170: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (apresentação em espelho e sequencial de secções)

Ao longo da obra, na tessitura grave ou aguda, é também evidente o recurso do compositor a um pequeno motivo de três notas com meio-tom seguido de um tom (Dó#-Ré-Dó; Si-Dó-Sib; Lá-Si-Láb), que permite a criação de uma espécie de escala que poderá surtir efeito em ambos os sentidos

ascendente ou descendente (fig. 171). Este motivo minimalista representa uma assinatura do nome do compositor, com a sigla EDS (Kouprovskaia-Bruggeman, 2011).

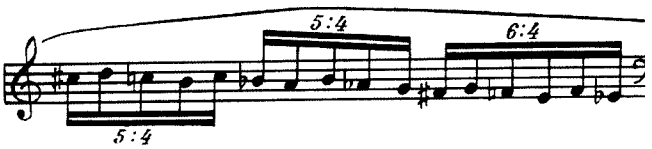


Fig. 171: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (pequeno motivo de três notas)

De seguida, é apresentada de forma mais detalhada a estrutura da obra Des ténèbres à la lumière e destacados os recursos utilizados com o acordeão com sistema convertor.

O início da peça começa com uma melodia tranquila em dinâmica p na voz inferior, na tessitura grave, que se vai expandindo no sentido ascendente e vai sendo harmonizada por pequenas figurações rítmicas na voz superior em movimento contrário, isto é, no sentido descendente (fig. 172). Nesta **secção A**, o motivo inicial surge de uma forma muito simples e natural a uma voz, à qual se sobrepõe uma segunda voz. As primeiras doze notas correspondem a uma apresentação serial completa. O texto vai-se complexificando, quer ritmicamente quer na construção de pequenas ramificações que emanam da voz principal.

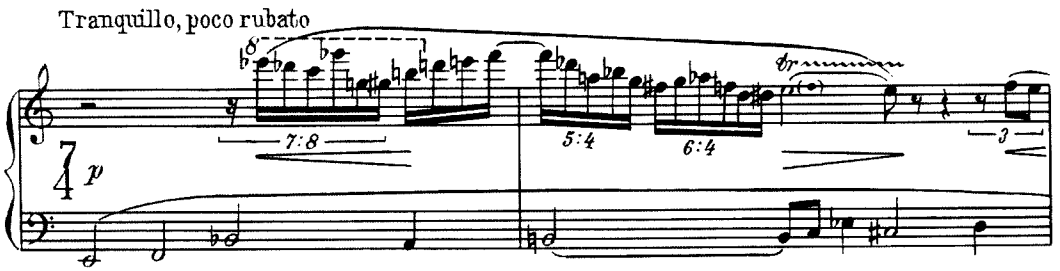


Fig. 172: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (exposição inicial – secção A)

No compasso 7 surge um primeiro momento de homofonia, apresentado a 4 vozes e numa dinâmica pp. Na **secção B** destaque também para a predominância de ritmos com tercinas, nas vozes superior e inferior (fig. 173).

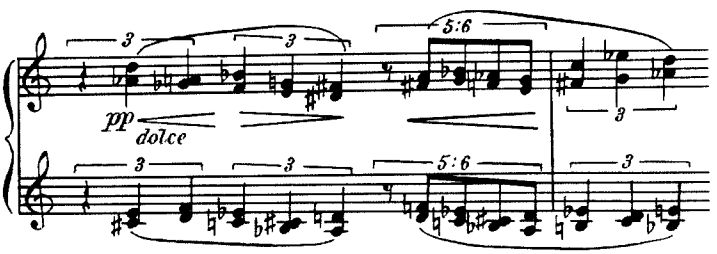


Fig. 173: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (secção B – momento de homofonia)

Segue-se a **secção C** a meio do compasso 8, com uma entrada desfasada a duas vozes, com o mesmo motivo melódico e numa imitação com relação intervalar de 4ª perfeita entre as duas vozes (Sol-Ré, Fá#-Dó#, Fá-Dó, etc.). Este motivo canónico (fig. 174) deslocar-se-á no sentido descendente, isto é, do agudo para o grave, culminando num trilo em ambas as vozes.

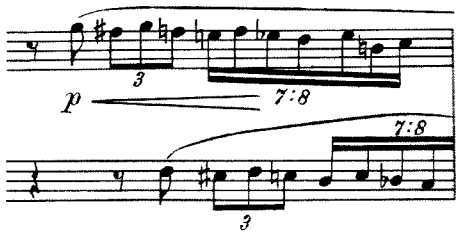


Fig. 174: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (secção C – cânon)

No compasso 11, aparece novamente o tema na linha de baixo, agora começando em Sol# (fig. 175). Nesta segunda apresentação da **secção A**, a deambulação na voz superior irá dar origem a um percurso ascendente em crescendo.

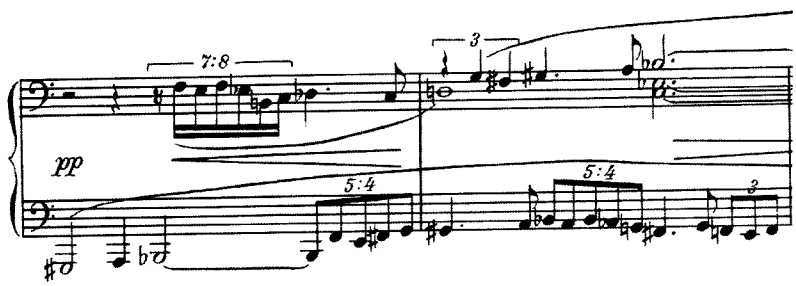


Fig. 175: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (secção A – segunda apresentação)

A secção anterior irá repousar num acorde de Lá menor na sonoridade *forte* no compasso 17, originando a descida sob a forma de cânon desfasado, desta vez num âmbito intervalar de 6ª maior (fig. 176). A **secção C** irá culminar em trilo num Lá grave, seguido de um momento de diálogo entre as duas vozes (fig. 177) com evidente influência da secção A inicial (repetição do motivo melódico).

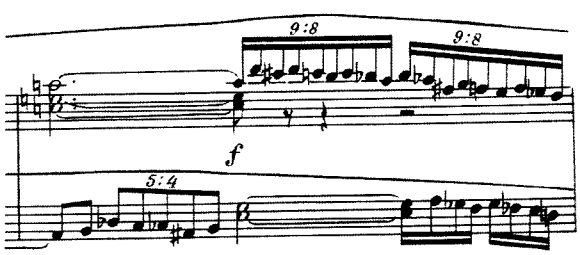


Fig. 176: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (secção C – cânon após repouso no acorde de Lá menor)

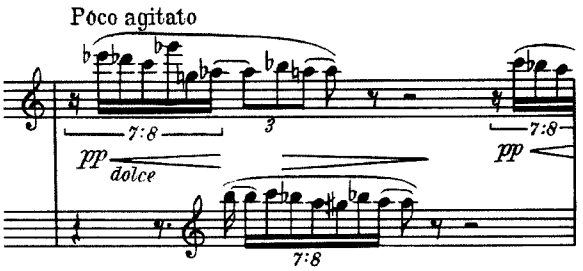


Fig. 177: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (secção C – influência da secção A inicial)

No compasso 22, reaparece um pequeno momento de homofonia a 4 vozes (fig. 178). Esta **secção B** é desta vez concluída com uma espécie de cadência, onde um acorde de repouso na linha inferior é acompanhado por melodia na linha superior.

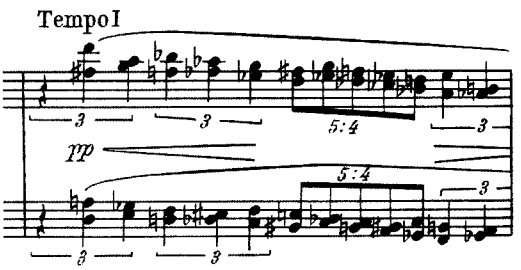


Fig. 178: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (secção B - momento de homofonia)

A meio do compasso 24 é retomada a apresentação da **secção A**, que dará origem a um momento de pergunta-resposta entre as vozes superior e inferior (fig. 179). A textura é aqui realizada a 2 e também a 3 vozes.

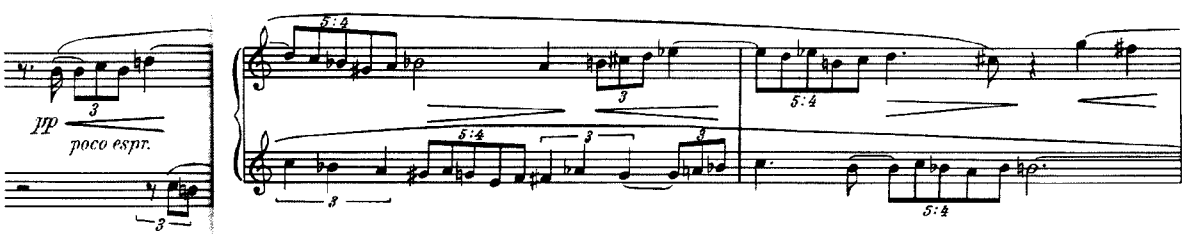


Fig. 179: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (secção A - diálogo entre as vozes)

No compasso 36, voltamos a um pequeno episódio de imitação entre as vozes (fig. 180). Os trilos que caracterizam igualmente a **secção C** surgem no final, culminando sobre a nota Lá. Toda a secção é realizada no grau de sonoridade pp.

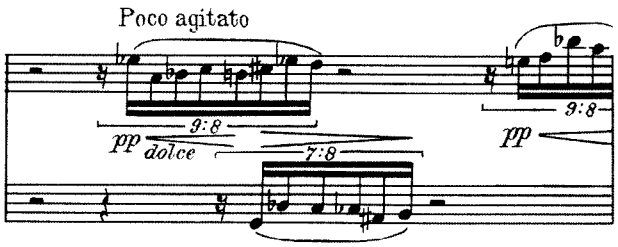


Fig. 180: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (secção C – imitação entre as vozes)

No compasso 39, começa um novo momento que recebe influências das secções anteriores (fig. 181). Trata-se da **secção D**, que vai também originar algo de novo no discurso de Denisov, isto é, no compasso 46 surge a necessidade de colocar o registo grave (bassoon) no sentido de se conseguir atingir a oitava pretendida nos compassos 49 e 50.

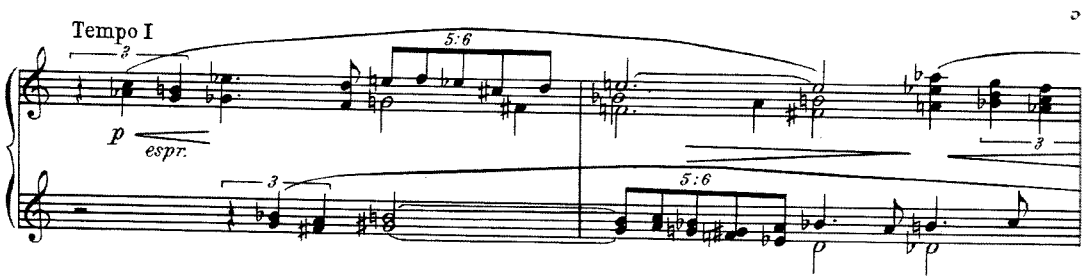


Fig. 181: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (secção D - início de uma nova frase)

A partir da segunda metade do compasso 50, assistimos a mais um pequeno momento homofónico (**secção B**). Esta curta exposição a 4 vozes constitui um espaço de repouso, quer para o intérprete quer para o ouvinte (fig. 182).

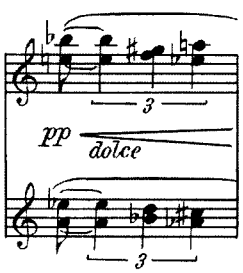


Fig. 182: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (secção B - momento de homofonia)

No final do compasso 54, voltamos a uma textura simples a duas vozes, com pequenas deambulações no sentido descendente, em imitação (fig. 183). Nesta **secção C**, as vozes complementam-se, deixando em aberto a possibilidade de pequenas ressonâncias que emanam do desfasamento existente, embora as pequenas frases terminem em uníssono, criando assim pontos comuns (fig. 184).

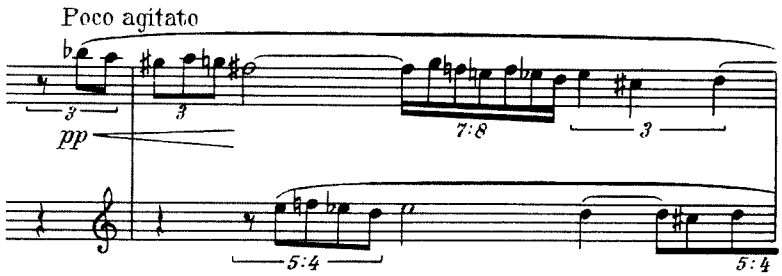


Fig. 183: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (secção C - textura simples a duas vozes)

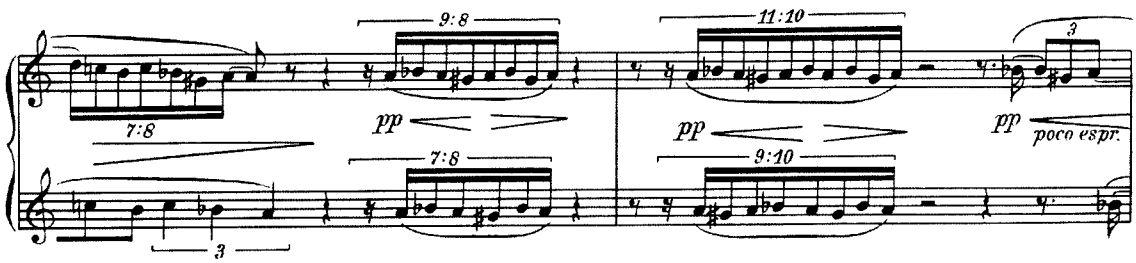


Fig. 184: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (secção C - momento de complementaridade)

No compasso 60, entramos numa textura mais densa, embora os motivos melódicos e rítmicos se vão repetindo à mesma distância numa espécie de jogo entre a voz superior e a voz inferior (fig. 185). Trata-se novamente da **secção D**, com influências de secções anteriores, Os motivos de três notas com meio-tom seguido de um tom são evidentes, quer nos trilos quer nos diferentes conjuntos rítmicos.

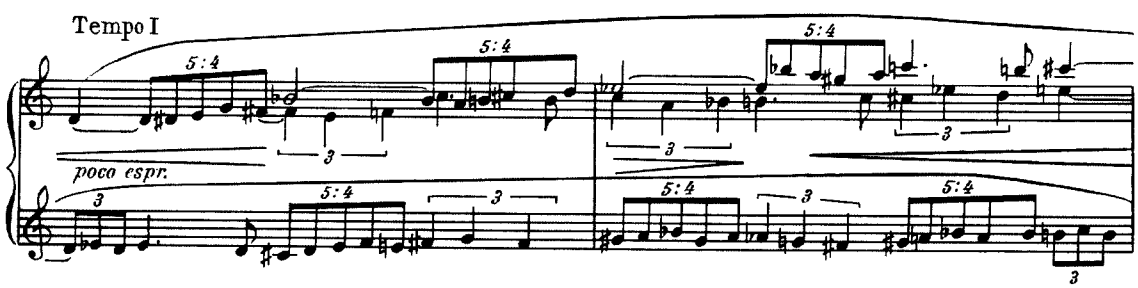


Fig. 185: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (secção D - diálogo entre as vozes)

Este jogo vai acentuar-se a partir do final do compasso 65, isto é, enquanto uma voz se desloca numa espécie de escala, a outra voz desempenha uma função de acompanhamento pela ação de longos trilos (fig. 186). O crescendo, que se estende até ao compasso 67, termina num grande momento de tensão realizado com trilos e figuras rítmicas agudas, em sonoridade *forte* e na 8ª superior (clímax da peça).

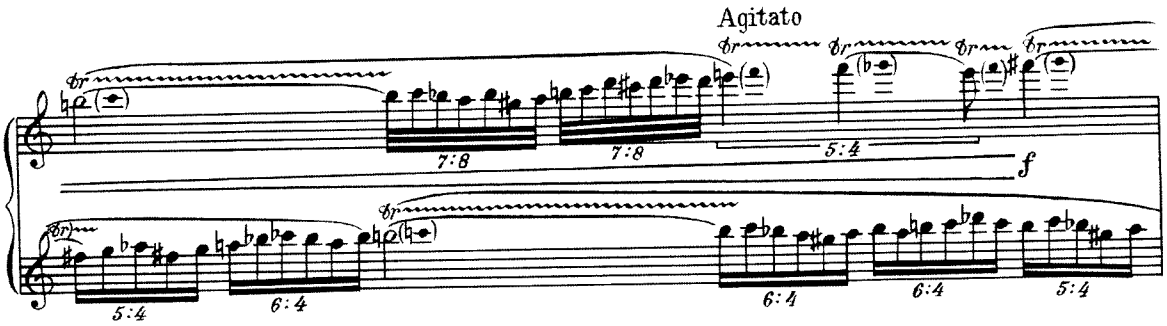


Fig. 186: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (secção D – clímax da peça)

Depois inicia-se um percurso descendente ao longo de vários compassos. No compasso 76, em dinâmica ppp, a estrutura da obra torna-se mais complexa com contraponto muito livre, em que as linhas melódicas são ritmicamente independentes dificultando a notação e originando ritmos complicados (fig. 187).

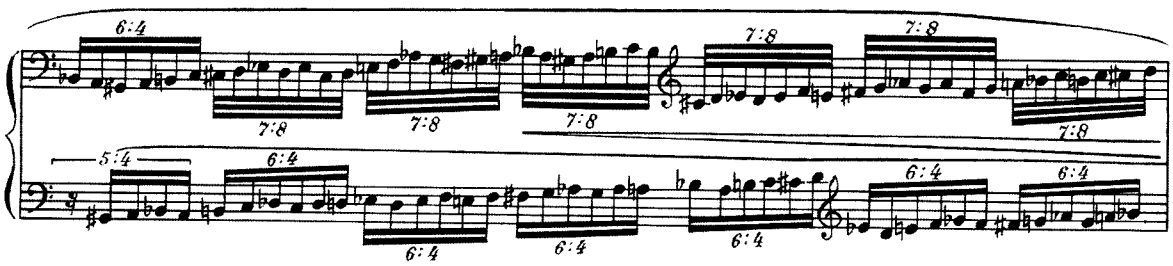


Fig. 187: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (secção D - contraponto livre)

A partir da segunda metade do compasso 83, surgem pequenos grupos isolados e executados em dinâmicas pp, numa clara influência da secção A inicial, que fazem a transição para uma espécie de reexposição (fig. 188).

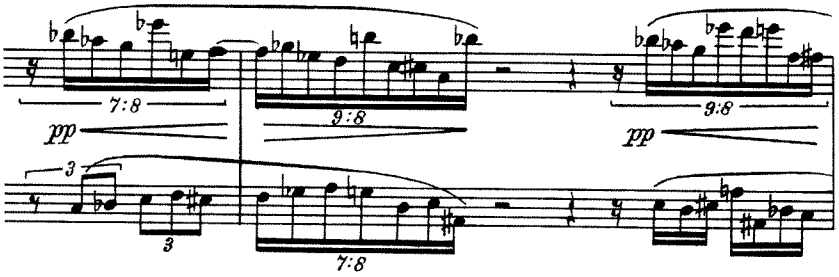


Fig. 188: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (secção D – influência da secção A inicial)

No compasso 87 retomamos o momento inicial (**secção A**), em que uma melodia na tessitura grave aparece na linha do baixo, sendo acompanhada pela voz superior que toma agora um corpo mais denso, adivinhando o final que se aproxima (fig. 189).

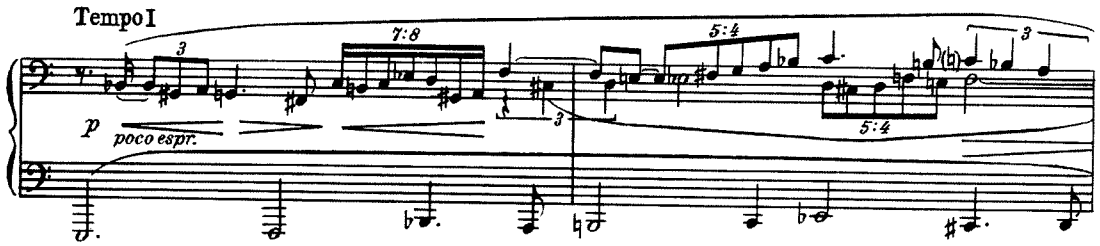


Fig. 189: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (secção A - exposição do tema na linha do baixo)

Este momento faz um percurso ascendente até ao compasso 92 e depois desce até à tessitura grave, atingindo momentos de verdadeira polifonia entre as vozes. Esta última secção irá repousar, no compasso 100, num Mi grave (nota mais grave do teclado da mão esquerda) que irá servir de bordão até ao final da peça (fig. 190).

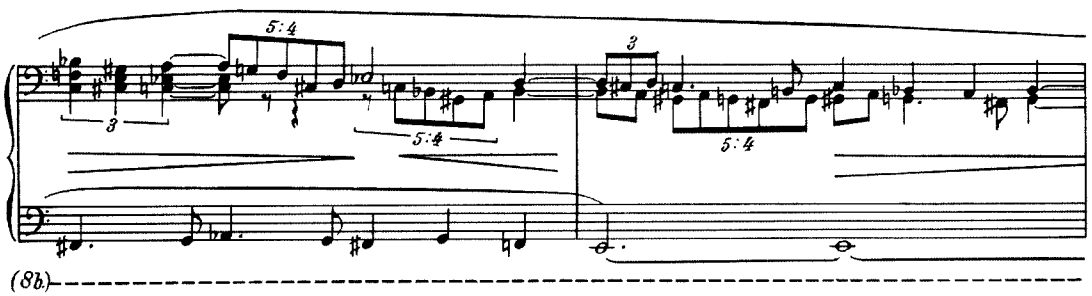


Fig. 190: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (secção A - repouso na nota Mi grave)

Por sua vez, no compasso 102, assistimos a um resquício das primeiras notas do motivo inicial da peça, numa espécie de pequena coda final que se irá repetir nos compassos seguintes (fig. 191). Nesta fase final da obra, a oposição entre o agudo e o grave é intensa, provocando a perceção dos sons agudos como um ambiente de pureza e paz interior. A sensação é intensificada pelas sonoridades pp, ppp que exigem do ouvinte uma atenção redobrada.

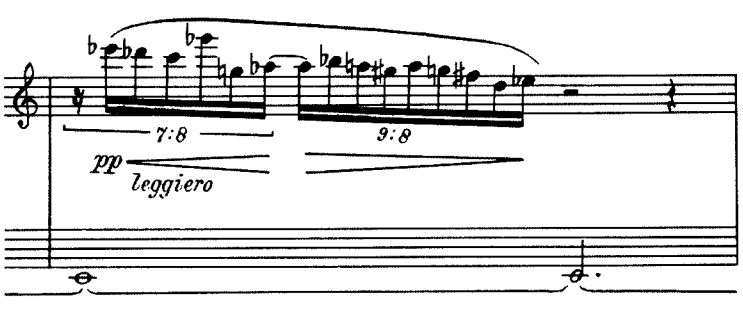


Fig. 191: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (secção A - pequena coda final)

A partir do compasso 107, assistimos também a um ambiente tridimensional, colocando em confronto três níveis bem distintos no que concerne à tessitura. Na voz aguda, um acorde sustentado, na voz grave o bordão Mi e na voz intermédia pequenas deambulações que constituem motivos anteriormente apresentados (fig. 192). As linhas inferiores são realizadas no teclado da mão esquerda. A peça termina numa sonoridade ppp, sendo necessário um excelente equilíbrio da pressão exercida no fole por forma a manter os três planos num patamar de sonoridade audível.

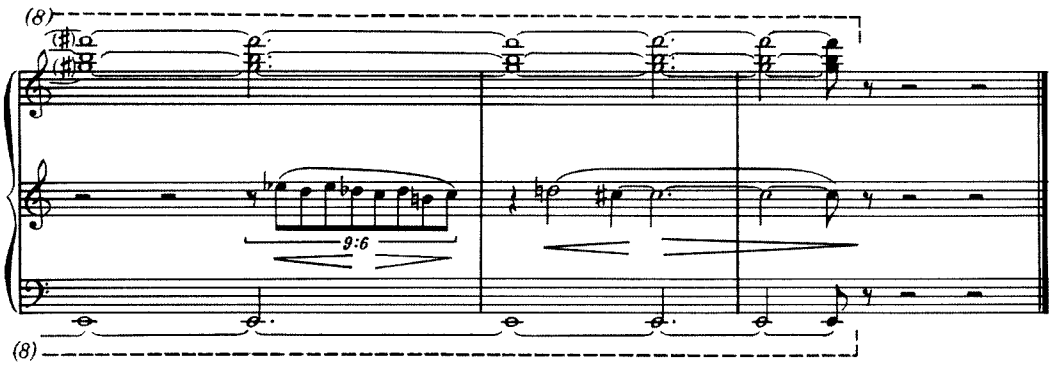


Fig. 192: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (exposição final)

De seguida, é apresentada uma análise sobre alguns aspetos que se destacam na obra Des ténèbres à la lumière ao nível da utilização de vários recursos disponíveis no acordeão com sistema convertor.

4.4.3. O ponto de vista do intérprete

Denisov apresenta na sua obra uma escrita apenas para baixos soltos, sem qualquer tipo de efeitos, utilizando apenas alguma ornamentação (trilos). O compositor percorre a tessitura do instrumento até aos extremos agudos e graves.

Nesta peça, o compositor é omisso quanto aos registos. No entanto, a necessidade de um equilíbrio sonoro entre os dois teclados no sentido de atingir uma real clareza na execução/audição, bem como a exigência de execução de trechos em oitavas suplementares, orientam a escolha de registos por parte do intérprete. Assim, será fundamental selecionar os registos mais adequados.

A escrita de Denisov apresenta inovações, sobretudo na necessidade de acionar o registo bassoon (8ª inferior) na mão direita por forma a executar o trecho musical na tessitura pretendida. Este momento ocorre nos compassos 49 e 50 (fig. 193).

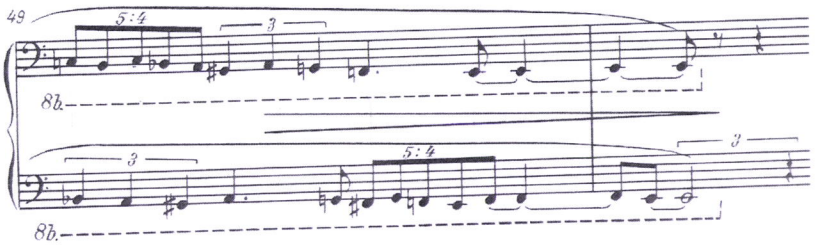


Fig. 193: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (recurso ao registo bassoon no teclado da mão direita)

No final da obra, em que ocorre um ambiente tridimensional, surge também a necessidade de conjugar as duas filas fixas de baixos com as quatro filas de baixos soltos, permitindo a audição, em simultâneo, de sons muito graves e sons muito agudos no teclado da mão esquerda. Para poder ser executada esta exposição nas linhas inferiores, deverá ser efetuado um reposicionamento da mão esquerda no compasso 101 (fig. 194). Aqui, aproveitando os momentos de pausa (silêncio), a mão direita do intérprete desloca-se para o Mi grave do teclado da mão esquerda enquanto a mão esquerda faz o trajeto (salto) para o mesmo Mi em frente ao Dó central. Este reposicionamento da mão esquerda irá permitir a realização da voz intermédia que aparecerá no compasso 107.

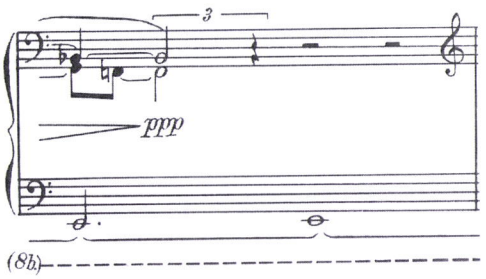


Fig. 194: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (momento ideal para efetuar o reposicionamento da mão esquerda)

O compositor utiliza também, em algumas passagens, uma escrita que apenas é possível de executar no acordeão com convertor, dada a proximidade das vozes entre os teclados (fig. 195).

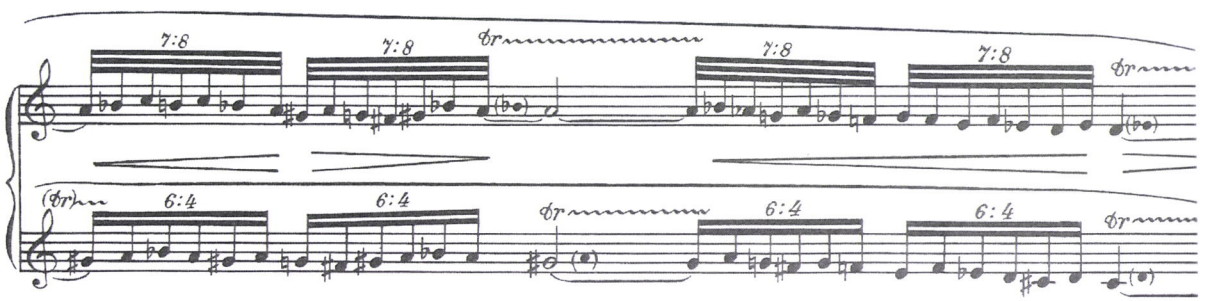


Fig. 195: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (escrita apenas possível no acordeão com convertor)

4.5. Episoden, Figuren (1993) – Mauricio Kagel (1931-2008)

4.5.1. Noções gerais sobre o compositor e a obra

A fantasia, o humor e a originalidade são as principais características das obras de Mauricio Kagel (fig. 196), que se converteu num dos mais significativos autores de teatro instrumental (Kagel, P., n.d.). Sadie (1980) refere que, no seu conceito de teatro instrumental, a música de Kagel foca-se na igual importância dos sons produzidos e das ações físicas executadas pelos instrumentistas e observadas pela plateia.

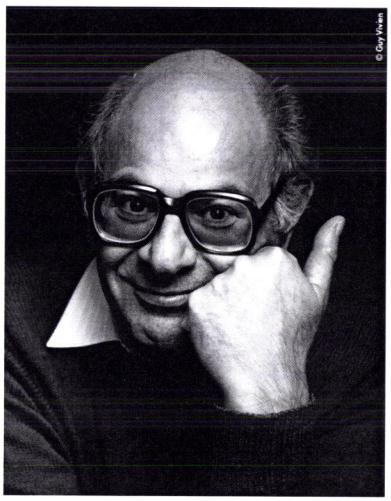


Fig. 196: Mauricio Kagel

O espírito teatral e o humor de Mauricio Kagel estão sempre subjacentes nas suas últimas obras, em particular a partir de 1990. As peças instrumentais e as peças teatrais cruzam-se na exploração de sons inéditos e de gestos produtores de música (Ircam-Centre Pompidou, 2008).

Muitas das suas últimas obras contêm instruções teatrais específicas para os intérpretes, tal como adotar certas expressões faciais durante a execução. O seu trabalho pode ser mesmo comparado ao Teatro do Absurdo (Oron, 2012).

Nas palavras de Kagel, "Yo compongo al mismo tiempo visual y musicalmente" (Solare, 1999).

Nas obras de Kagel podemos encontrar elementos do serialismo, do expressionismo, da música concreta, do Dadaísmo ou da música aleatória. Muitas das suas obras utilizam também técnicas de colagem musical. Kagel afirmou que "*an essential aspect of my work is strict composition with elements which are not themselves pure*" (Grimshaw, n.d.).

Segundo Laskewicz (1992), em cada obra do compositor é evidente uma 'sistemática abordagem antissistemática', influenciada por uma ambiguidade essencial: a conexão de Kagel com as tradições musicais e a sua dialética reação contra as tradições musicais.

Nos últimos anos de composição de Kagel, na sua escrita reconhece-se a preocupação com episódios de materiais desconexos, a forte atenção sobre as cores sonoras e a necessidade de dar forma à música improvisada (Weiss, 2001).

A obra Episoden, Figuren, com duração aproximada de 14', foi estreada pelo acordeonista Teodoro Anzellotti, com o qual Mauricio Kagel colaborou intensamente ao longo de várias reuniões. Na edição de 1995 da editora Peters, desenvolve-se ao longo de 308 compassos.

Segundo Frisius (1997), a inspiração para a composição da obra deriva da pseudo-antiguidade do acordeão, que apesar dos antepassados com vários milénios apenas existe realmente há alguns séculos atrás.

Nesta composição, Mauricio Kagel tem muitos desenhos (figuras) que voltam a encontrar-se em contextos diferentes (Bochmann, comunicação pessoal, 2010).

"Enfeitiçado pelos encantos antigos do acordeão, era apropriado para mim envolver-me com a retórica de figuras musicais. Assim eu sofri para compor com som-formas palpáveis, e para tecê-las em episódios de vários comprimentos. Uma vez que o acordeão é um instrumento que permite diferentes efeitos sonoros com os botões da mão esquerda e da mão direita, as figuras vagueiam de um lado ao outro, sendo transformadas de acordo com o seu registo e tessitura. Ninguém consegue conter um sorriso quando pensa no acordeão. É como se todas as peças tocadas no acordeão tivessem as suas raízes ou na música popular ou na música de entretenimento. E eu considero este preconceito erróneo longe de desinteressante: uma nova Música Nova poderia ser feita com muitos instrumentos do género" (Kagel, 1998).

4.5.2. Análise interpretativa da obra

Observando os registos e a tessitura, cujas combinações produzem distintos ambientes sonoros ao longo da obra, podemos identificar 12 episódios diversos. Ao longo destes episódios, as figuras cruzam os dois teclados constantemente. O início de cada episódio é marcado por mudança de

registo(s) e é precedido por um repouso mais ou menos prolongado em notas, acordes ou pausas. Desta forma, os episódios são intercalados com pequenas frases (interlúdios) de preparação de uma nova ideia. Abaixo é apresentado um quadro esquemático da estrutura da obra (fig. 197).

1	Compasso 1: Num registo médio e num andamento calmo, o tema é iniciado em simultâneo nas vozes superior e inferior com pequenas fórmulas rítmicas que param constantemente em sons prolongados ou pausas. O motivo inicial vai-se repetindo e decompondo em diferentes ritmos e tessituras, bem como registos/cores na voz superior. Termina com o som de uma nota isolada na voz superior. Duração de 21 compassos.
2	Compasso 22: Um motivo fugitivo realizado na mão esquerda dá o mote para um andamento Presto e com a indicação ad libitum, onde um movimento contínuo nas duas mãos realiza ritmos repetitivos. Termina com um trilo muito rápido na voz superior. Duração de 10 compassos.
3	Compasso 32: Trilos e trémulos, em movimento contínuo acelerado e dinâmica crescente até fff, dão lugar a motivos repetitivos descendentes em intervalos de 2ª na voz superior acompanhados de arpejos na voz inferior. Um intervalo isolado de 2ª maior na linha superior faz a transição para o próximo episódio. Duração de 30 compassos.
4	Compasso 62: Intervalos de 3ª são realizados em andamento acelerado (Prestissimo). Num movimento contínuo e repetitivo em dois planos, tercinas e semicolcheias encontram um acentuado repouso no final deste episódio. Duração de 31 compassos.
5	Compasso 93: Este episódio regressa à ideia do anterior, onde as semicolcheias ganham importância acentuada. Em Prestissimo, é apresentada uma repetição homofónica nos dois teclados que já não se limita ao intervalo de 3ª. O material vai-se extinguindo ritmicamente, passando a acordes acentuados. Repouso novamente no final com acordes e uma única nota de ligação ao episódio seguinte. Duração de 54 compassos.
6	Compasso 147: Num andamento tranquilo, dinâmica ppp e textura homofónica e homorrítmica, são apresentadas várias frases melódicas que se encaminham para uma tessitura cada vez mais grave. No final há um cruzamento de melodias entre os dois teclados. Duração de 37 compassos.
7	Compasso 184: Episódio marcado por contrastes na articulação (legato – staccato) e na dinâmica, em alguns casos de forma súbita (ff - p). Os motivos rítmicos em cada um dos teclados repetem-se ciclicamente, com influência do material exposto no episódio 5. No final junta-se a homofonia em acordes e é atingida a sonoridade máxima da obra (ffff). Duração de 18 compassos.
8	Compasso 202: Em andamento Presto, a linha melódica da mão direita do episódio 7 é agora exatamente repetida na mão esquerda. A linha da voz superior é uma variante da apresentada no episódio 2. A dinâmica é crescente até fff e a tessitura é alargada. No final existe um acorde de repouso e a sonoridade desce até pp. Duração de 15 compassos.
9	Compasso 217: Num ambiente quase coral homofónico, surgem notas pedal na mão esquerda e são desenvolvidos acordes que transitam entre os dois teclados de forma suave. Os vibratos encontram novas cores neste episódio. Duração de 31 compassos.

10	Compasso 248/259: Episódio com influências do episódio 8, que começa com uma espécie de canção em intervalos de 3ª (interlúdio ad libitum). Segue-se um momento polifónico que se transforma em homofónico (quintinas de semicolcheias e trios de colcheias). Termina com acorde de repouso em f crescendo. Duração de 23 compassos.
11	Compasso 271: Apresenta motivos repetidos que, em dinâmica fff, se deslocam em diálogo alternado entre os teclados. Segue-se um acorde pedal na voz inferior e acordes curtos na voz superior. A sonoridade vai desaparecendo até pp. Duração de 37 compassos.
12	Compasso 308: Um acorde pedal realizado na 8ª aguda na mão direita é transferido sem alterações para a mão esquerda. A voz superior realiza grupos de notas em andamento rápido variável e aparece uma encenação facial. Após exploração da tessitura aguda, no final os motivos fazem um percurso descendente e cruzam os dois teclados numa tessitura grave. De forma progressiva, extinguem-se. Duração de 1 compasso (4 sistemas).

Fig. 197: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (quadro esquemático)

Ao longo da obra observa-se a predominância de episódios com realização de contraponto, onde as semicolcheias têm papel de destaque. O episódio 6, que corresponde ao meio da peça, apresenta propositadamente um momento de repouso proporcionado pela melodia/coral executada num andamento calmo. Em termos de relações entre os vários episódios, ao nível do material apresentado, verifica-se uma forte influência do episódio 4 sobre o 5 (contraponto de semicolcheias e tercinas) e do episódio 7 sobre o 8 (contraponto em que o mesmo material é realizado alternadamente entre a mão direita e a mão esquerda).

Face a estas similitudes, e considerando que o episódio 12 é na realidade um remate (sem compasso nem andamento definido), os restantes episódios podem agrupar-se nos conjuntos 3+2+1+2+3 (fig. 198). Ou seja, os episódios 1 (melodia), 2 (contraponto) e 3 (trilos e trémulos) apresentam material distinto e não se relacionam entre si, situação que sucede também com os episódios 9 (melodia), 10 (contraponto) e 11 (diálogo). Por outro lado, os episódios 4 e 5 e os episódios 7 e 8 apresentam a forte relação atrás descrita.

compasso:	1	22	32	62	93	147	184	202	217	248	271	308
episódio:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
		≠		=		repouso	=			≠		remate

Fig. 198: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (conjuntos 3+2+1+2+3)

De seguida, é apresentada de forma mais detalhada a estrutura de Episoden, Figuren e destacados os recursos utilizados com o acordeão com sistema convertor.

A construção da peça está elaborada em vários episódios. No **episódio 1**, o material temático inicial consiste num pequeno motivo que repousa numa nota longa (fig. 199). Este primeiro motivo aparece de uma forma complexa pelo desfasamento rítmico existente entre as vozes (textura horizontal) e será exposto novamente, na voz superior, na segunda metade do compasso 5.

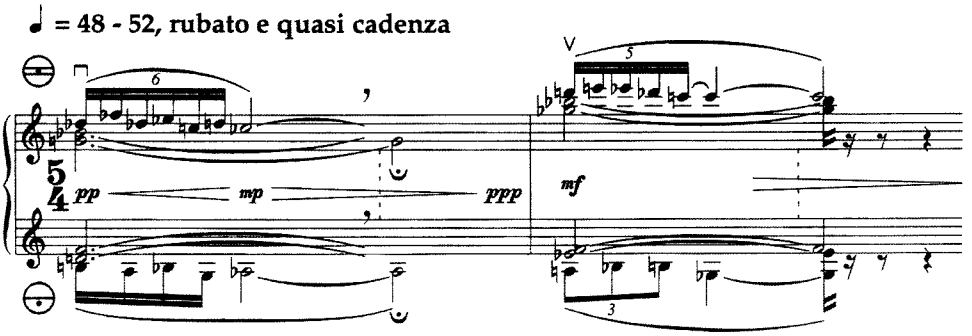


Fig. 199: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 1 - exposição inicial)

Segue-se um discurso melódico no teclado da mão direita, no sentido ascendente, que é acompanhado pela voz inferior composta por uma nota longa (bordão) e por grupos de tercinas semelhantes e homogéneas (fig. 200). Nos compassos finais do episódio, surge um pequeno interlúdio que faz depois a ponte para uma troca de funções (a melodia passa para a voz inferior e o acompanhamento repetitivo, agora em grupos de 2 colcheias, associa-se à voz superior).

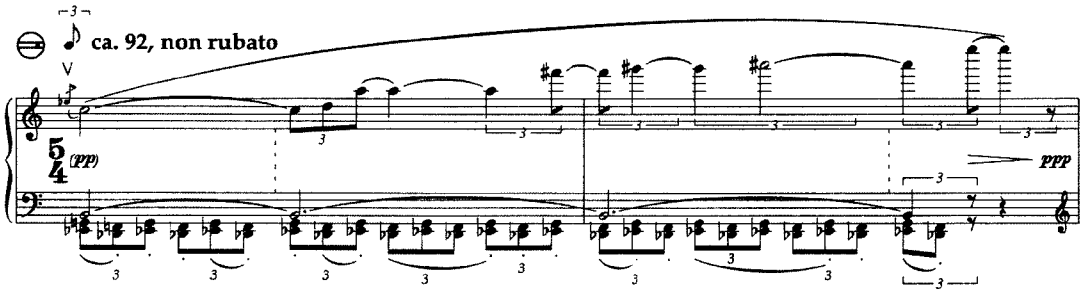


Fig. 200: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 1 – discurso ascendente)

Após uma nota longa de repouso, no compasso 22 surge o **episódio 2** com um motivo fugitivo realizado na mão esquerda. A voz principal começa no teclado da mão esquerda e a voz superior, composta por grupos sequenciais, estabelece o contraponto (fig. 201). Neste quadro, há uma mudança abrupta de caráter e estilo, caracterizada fortemente pelo andamento Presto e pelos grupos de fusas que imprimem o andamento.

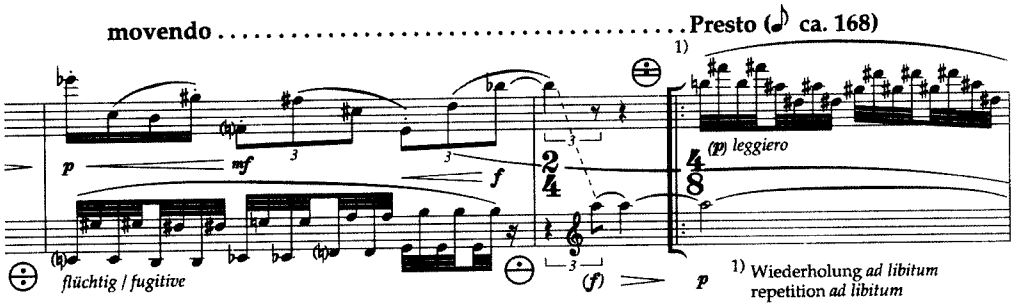


Fig. 201: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 2 – contraponto)

No compasso 32, entramos numa textura diferente (**episódio 3**) onde a relação horizontal desempenha um papel fundamental. Os trilos prolongados (fig. 202) dão lugar a insistentes trémulos, em movimento acelerado e dinâmica crescente até fff.

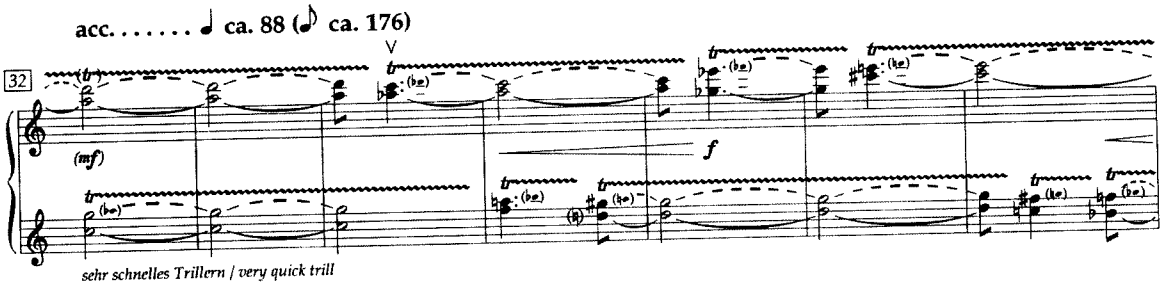


Fig. 202: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 3 - trilos)

Em seguida surge um momento fortemente marcado pelo jogo rítmico entre as vozes. O motivo da pauta superior é composto por motivos rápidos e sequenciais de 2ª maior e menor, em movimento descendente e em movimento contrário com os arpejos da voz inferior (fig. 203). O episódio conclui com um intervalo isolado de 2ª maior na linha superior.

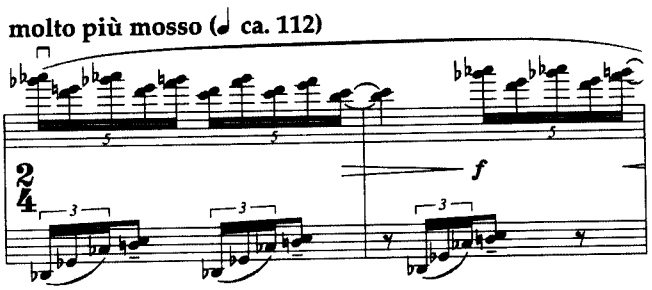


Fig. 203: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 3 - jogo rítmico entre as vozes)

No compasso 62, entramos num novo quadro desenvolvido sobre o intervalo de 3ª e em andamento acelerado (Prestissimo). Neste **episódio 4**, Mauricio Kagel contrapõe grupos sequenciais de quatro semicolcheias, iniciando no desenho melódico do acorde de Lá menor, enquanto a voz inferior se desenvolve em grupos sequenciais de tercinas sempre sustentadas por notas longas (fig. 204).

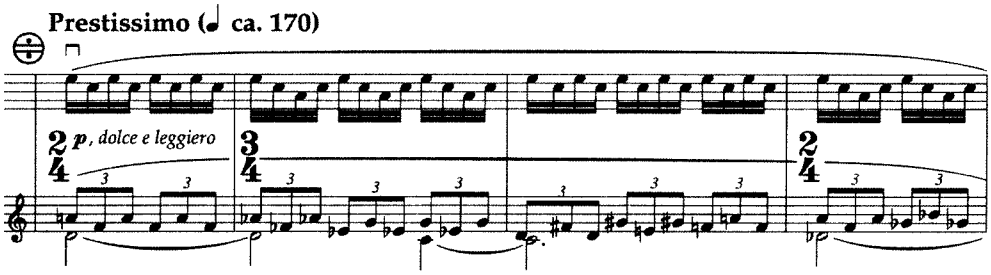


Fig. 204: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 4 – contraponto e intervalos de 3ª)

A atividade constante exercida pelo contraponto e cruzamento de quatro por três figuras faz pressupor que estas notas longas constituem a frase melódica principal deste quadro. O final do episódio caracteriza-se por um acentuado repouso em andamento calmo, semínima=60 (fig. 205).

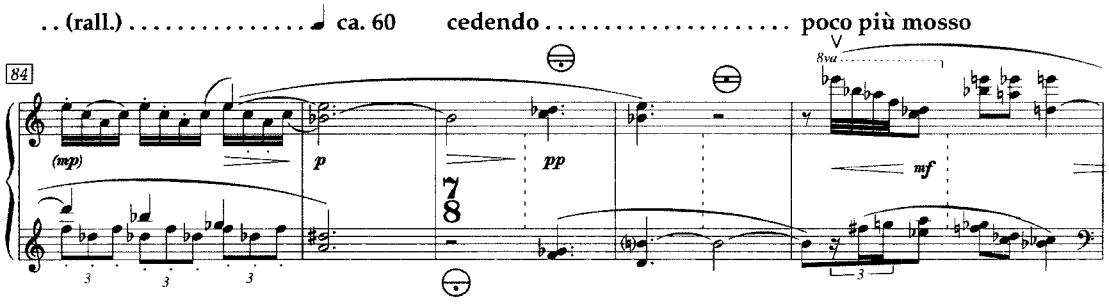


Fig. 205: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 4 – momento de repouso)

O **episódio 5**, iniciado no compasso 93, inicia no mesmo andamento Prestissimo um novo quadro semelhante ao anterior. No entanto, agora a repetição homofónica nos dois teclados não é constante no intervalo de 3ª (fig. 206).

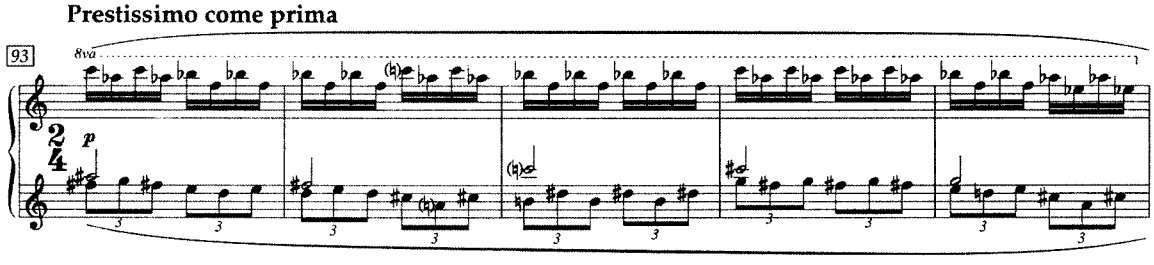


Fig. 206: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 5 – contraponto e intervalos diversos de 3ª)

Este contraponto com desenhos melódicos diferentes irá culminar em blocos de acordes (semínimas) acentuados, executados em dinâmica fff *con tutta la forza*, numa relação fortemente vertical e que repete ao final de 8 compassos (fig. 207). O final do episódio é marcado por uma suave transição de registos sobre linhas corais, num ambiente calmo e tranquilo em sonoridade ppp, fazendo a nota Lá a transição para o momento seguinte.

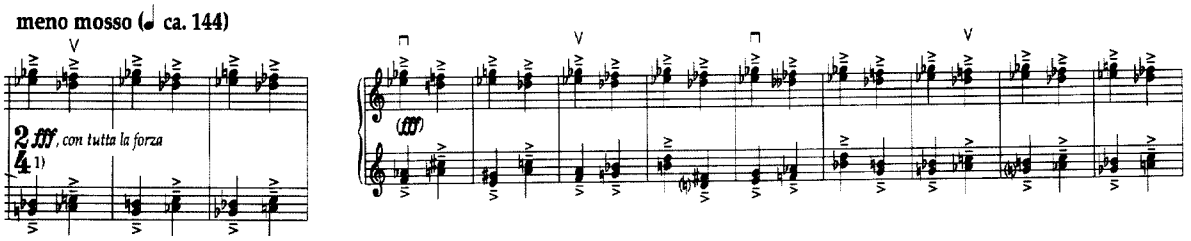


Fig. 207: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 5 - blocos de acordes)

O **episódio 6**, com início no compasso 147 e que se situa a meio da peça, constitui um momento de repouso extremamente melódico e num discurso completamente diferente dos anteriormente apresentados. Numa espécie de valsa em ¾, o compositor pretenderia aqui recordar as raízes tradicionais do acordeão (fig. 208).

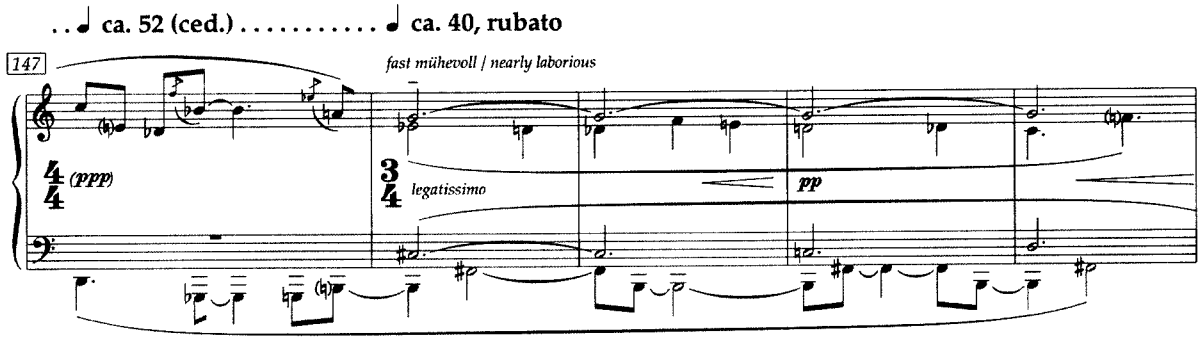


Fig. 208: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 6 – melodia 'tradicional')

Nos compassos finais deste episódio, assistimos a um pequeno interlúdio onde se regista o cruzamento de melodias entre os dois teclados (fig. 209) e que fará a ponte para um novo quadro.

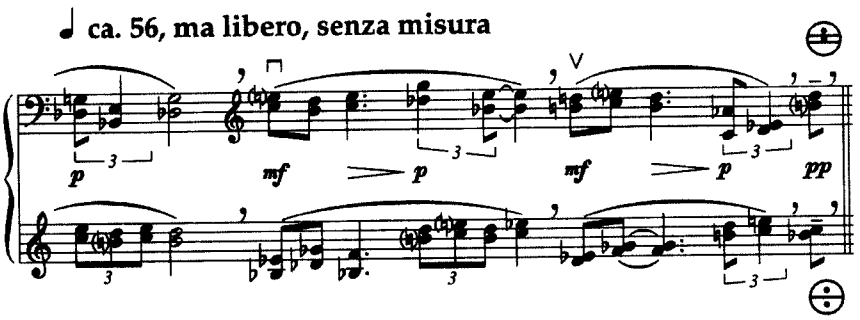


Fig. 209: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 6 - interlúdio com cruzamento de melodias)

O compasso 184 corresponde ao início do **episódio 7**, caracterizado por contrastes na articulação e na dinâmica. Num jogo rítmico, a voz superior deslocar-se-á numa abertura constante de registo e tessitura e também numa estrutura cíclica (fig. 210). Os motivos rítmicos têm influência do material exposto no episódio 5.

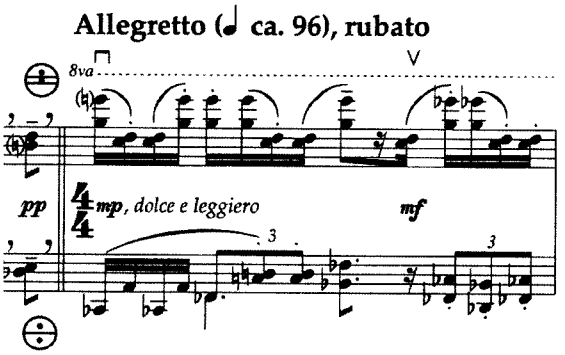


Fig. 210: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 7 – contraponto em jogo rítmico)

No compasso 198, aparece mais um interlúdio, agora numa estrutura de acordes homorrítmicos que se vão desenvolver em accelerando e em crescendo até atingir a sonoridade máxima da obra (ffff), ou seja, o clímax da obra (fig. 211).

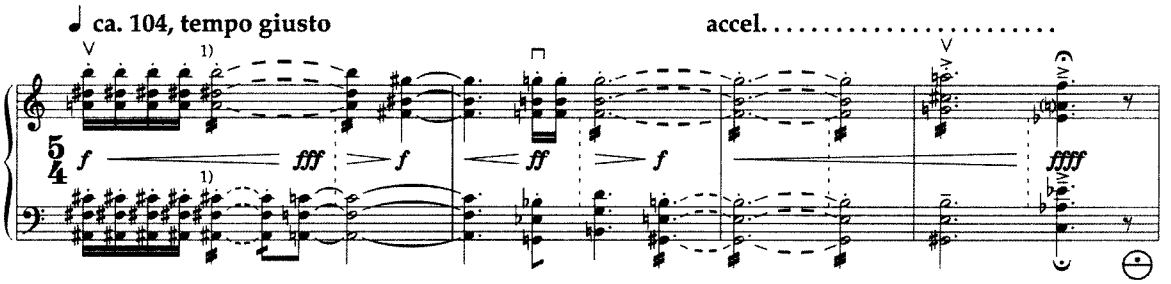


Fig. 211: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 7 – clímax da obra)

No quadro que se inicia no compasso 202, assistimos a uma troca de vozes em relação ao episódio anterior. No **episódio 8**, a voz superior apresenta agora uma espécie de improviso, que se desenvolve num andamento presto (variante da apresentada no episódio 2). Em simultâneo, a voz inferior apresenta os grupos de semicolcheias da voz superior do episódio 7, compostos por grupos intervalares de segundas e sextas que se desenvolvem de uma forma sequencial (fig. 212).

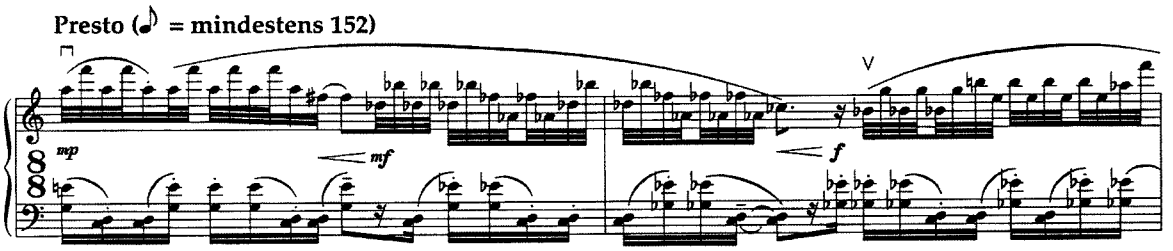


Fig. 212: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 8 - contraponto alterado em jogo rítmico)

A dinâmica é crescente até fff e a tessitura é alargada. A partir do compasso 214, um pequeno interlúdio coral com sonoridade decrescente até pp (fig. 213) fará a ponte para o próximo quadro.

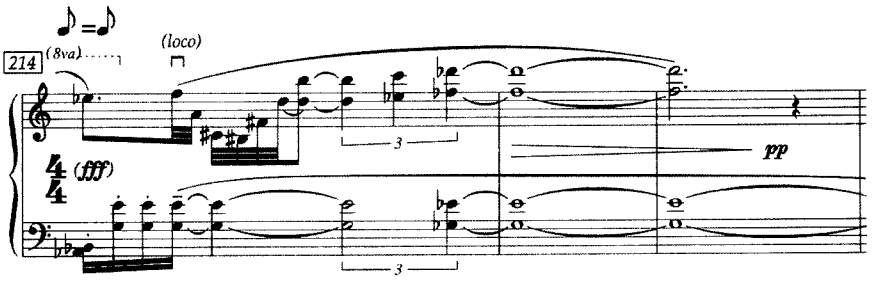


Fig. 213: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 8 - interlúdio)

A partir do compasso 217 surge um ambiente quase coral homofónico **(episódio 9)**, caracterizado pelo movimento homogéneo, mas em movimento contrário das vozes, num registo (médio) calmo e em dinâmicas p, pp e ppp (fig. 214).

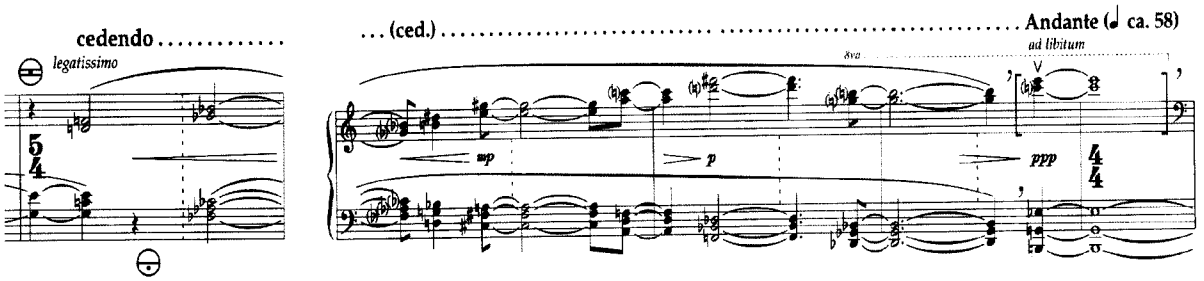


Fig. 214: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 9 – melodias em movimento contrário)

Segue-se um fraseado diferente, onde grupos de duas notas tocadas em simultâneo em staccato são executadas espaçadamente sobre um acorde pedal na mão esquerda. Este discurso rítmico irá fazer a transição para acordes que transitam entre os dois teclados. Neste ponto, a mudança de acordes de um teclado para o outro deverá ser ao máximo impercetível como se de um discurso a uma voz se tratasse. A passagem dos acordes deverá ser feita de uma forma cuidada, criando a ilusão de legato perfeito. Neste aspeto, o compositor pede, por vezes, a realização do efeito vibrato (fig. 215), que poderá ser realizado pela mão contrária à que se encontra a executar o acorde ou pela oscilação da perna do instrumentista (elevação do calcanhar).

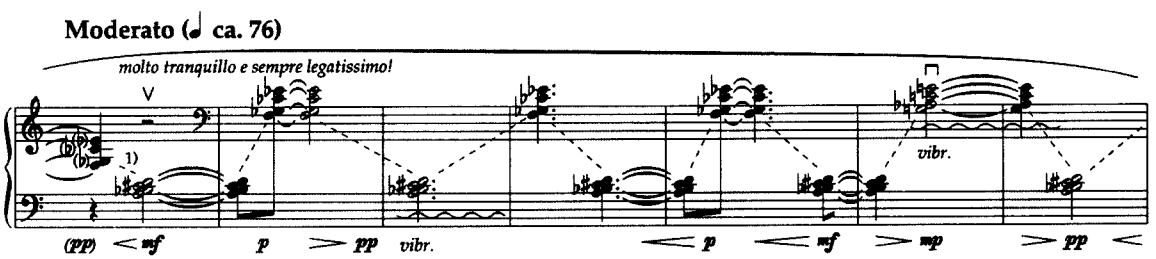


Fig. 215: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 9 – passagens de acordes e vibratos)

No compasso 248, aparece uma secção ad libitum que indica o possível corte para o compasso 259. Neste compasso tem início o **episódio 10**, que começa uma espécie de reexposição do material anteriormente exposto no episódio 8. A voz superior revela um padrão homorrítmico assente nas mesmas notas musicais, embora a regularidade seja desfasada (fig. 216). Esta pequena exposição é sempre sustentada pela nota Ré acima do Dó central, enquanto a voz inferior define o padrão melódico em movimentos ascendentes e descendentes e toda a estrutura se repete após três compassos. De seguida é exposto um momento homofónico (quintinas de semicolcheias e trios de colcheias). O episódio termina com acorde de repouso em f crescendo.

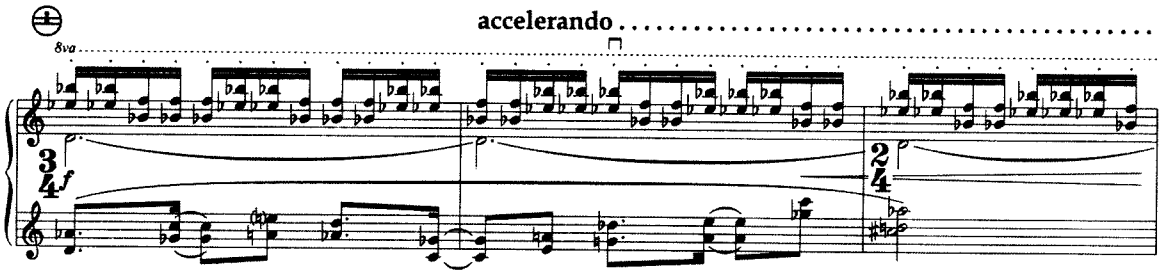


Fig. 216: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 10 – contraponto com regularidade desfasada na voz superior)

Aquele interlúdio irá desembocar no compasso 271 numa estrutura de acordes na forma de passagem de testemunho (**episódio 11**). Os acordes deslocam-se em diálogo alternado entre os dois teclados (fig. 217).

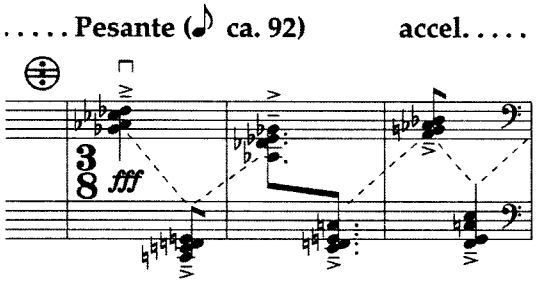


Fig. 217: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 11 - passagem de acordes)

Segue-se um acorde pedal na voz inferior e, na voz superior, acordes executados em staccato com ritmo irregular repetem a estrutura ao final de seis compassos (fig. 218). A sonoridade vai desaparecendo até pp.

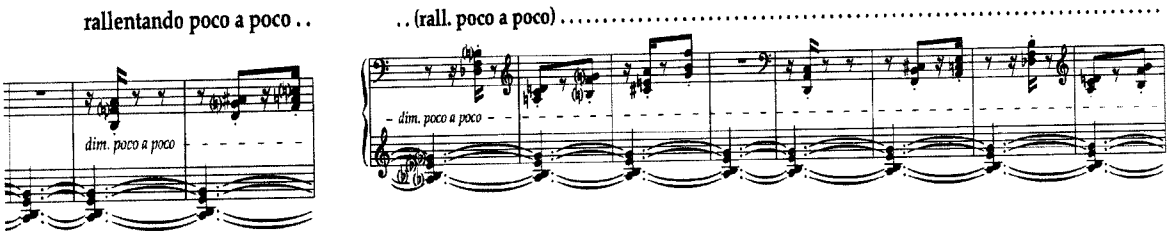


Fig. 218: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 11 - exposição de acordes em staccato com ritmo irregular)

A partir do compasso 308, o compositor pede ao intérprete que execute de memória no sentido de poder recorrer à parte encenada de uma forma o mais natural possível. O **episódio 12**, que é na realidade uma conclusão, é fortemente marcado pelos motivos que se deslocam para uma tessitura cada vez mais aguda, sustentados pelo acorde constituído por Ré-Mi-Dó numa tessitura extremamente aguda (fig. 219).

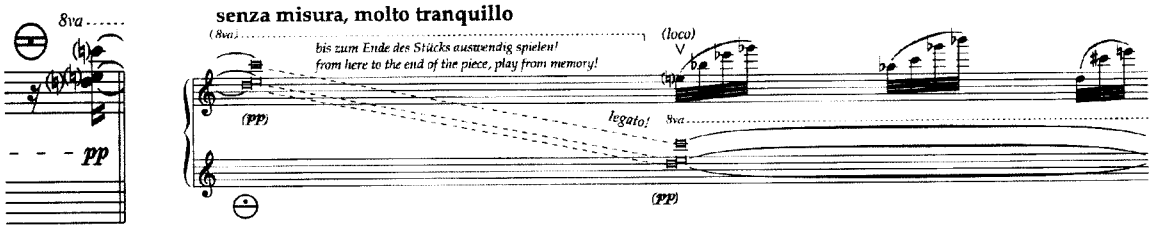


Fig. 219: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 12 - encenação final, tessitura aguda)

Esta tessitura aguda irá contrastar depois com a parte final tocada a uma só voz, embora articulando os dois teclados num registo grave numa sonoridade pp (fig. 220), atingindo o vazio sustentado pelo momento de silêncio final (em que é encenado um sorrido fixo para a plateia).

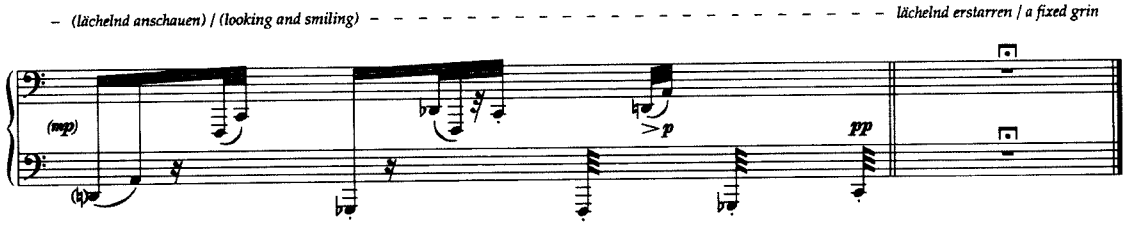


Fig. 220: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (episódio 12 – exposição final, tessitura grave)

Nos três últimos sistemas, o compositor indica que a música deve ser tocada em simultâneo com a dramatização através de feições do intérprete, neste caso particular o sorrir e o olhar fixo para a audiência. Segundo Anzellotti existe aqui uma tensão entre a ação sonora e cénica, tendo em conta o acorde extremamente agudo quase diabólico e o sorriso para o público que é contrário à condição da música. Esta encenação é uma característica do teatro instrumental e confere um efeito humorístico ao final da peça (Frisius, 1997).

De seguida, é apresentada uma análise sobre alguns aspetos que se destacam na obra Episoden Figuren ao nível da utilização de vários recursos disponíveis no acordeão com sistema convertor.

4.5.3. O ponto de vista do intérprete

Do ponto de vista do intérprete e da utilização do acordeão com convertor, Mauricio Kagel escreveu apenas para baixos soltos. Ao nível dos efeitos, recorre às acentuações executadas com o fole e aos vibratos. Utiliza também os ecos/ressonâncias em ambas as mãos (passagem impercetível do mesmo texto musical de um teclado para o outro).

O compositor explora também a independência de mãos e a igualdade de performance em termos técnicos nos dois teclados, pela passagem do mesmo texto ora no teclado da mão direita ora no teclado da mão esquerda. O cruzamento de vozes entre os dois teclados também sucede pontualmente na peça.

A dinâmica utilizada é bastante contrastante, com momentos em ffff e momentos em ppp. Quanto aos registos, a sua utilização por Kagel é bastante diversificada pois utiliza 7 diferentes no teclado direito e 3 diferentes no teclado esquerdo. Por vezes, num texto mais lírico o compositor recorre a registos médios (violino, clarinete). Em acordes sforzando ou em momentos de dinâmica ff, o compositor escolhe o registo master. E ainda em outras passagens de caráter virtuosístico, surge a escolha do registo órgão.

Em relação à tessitura, o compositor explora amiúde as sonoridades mais inesperadas em cada um dos teclados, ou seja, o registo bassoon na mão direita (fig. 221) e o registo de 8ª aguda na mão esquerda. Estes momentos estão por vezes associados a trocas de funções entre as vozes.

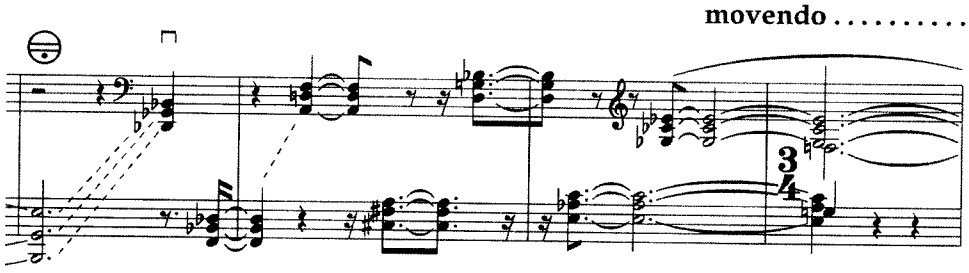


Fig. 221: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (registo bassoon no teclado da mão direita)

Em Kagel, a surpresa, o excesso repentino, a mudança súbita de discurso, as diferentes articulações e diversas dinâmicas são fatores importantes na sua escrita. Cada episódio retrata um ambiente sonoro diferente (música descritiva). No final, o compositor utiliza como efeito a representação teatral associada à performance.

Por último, de destacar na obra o minucioso detalhe escrito relativamente a todas as condições de interpretação pretendidas: dinâmicas, oscilações de andamento, articulação, forma exata de execução (trilo rápido, mudança de acordes, vibratos). Esta minúcia esclarece qualquer dúvida que pudesse surgir ao intérprete, mas por outro lado sugere também que nenhuma liberdade de execução lhe é oferecida.

4.6. Jeux d'anches (1989-1990) – Magnus Lindberg (n. 1958)

4.6.1. Noções gerais sobre o compositor e a obra

Após um interesse inicial pelo rigor do serialismo e pelo espectralismo francês (construção sobre o timbre), o estilo de composição de Magnus Lindberg (fig. 222) ampliou-se para incluir aspetos do minimalismo, do free jazz, do rock progressivo e da música do Sudeste Asiático (Los Angeles Philharmonic Association, 2014). Esta abertura da sua música a várias influências, assimiladas e integradas de maneira muito pessoal, ocorreu durante o seu período parisiense, de 1981 a 1993 (Ircam-Centre Pompidou, 2013).

Fig. 222: Magnus Lindberg

No final da década de 1980, a música de Lindberg redirecionou-se para um novo classicismo modernista, em que muitos dos ingredientes da linguagem musical (harmonia, ritmo, contraponto, melodia) foram novamente reinterpretados para a era pós-serial (Boosey & Hawkes, 2014). É esta

orientação neoclássica nas suas harmonias e design formal que faz com que as suas obras sejam atraentes para um amplo e variado público (Harley, n.d.).

A partir de 1988, Lindberg optou por trabalhar mais com a harmonia e as cores sonoras. As suas peças estão cheias de todo o tipo de figuração e texturas intrincadas, mas subjacente a todas elas estão harmonias triádicas ressonantes (de alto contraste, como as três cores primárias). Lindberg desenvolveu o que ele designa de 'técnica da chaconne' para organizar as suas harmonias, ou seja, uma progressão cíclica de acordes percorre a peça, por vezes submersa, às vezes evidente. O compositor desenvolveu também uma forte noção sobre a forma narrativa, com uma preocupação com o desenvolvimento dramático e o contraste (Harley, n.d.).

Tecnicamente, a música de Magnus Lindberg é baseada numa sólida construção de harmonia e ritmo. Muitas vezes o compositor aplica a técnica da chaconne, onde a narrativa musical é construída sobre uma sequência harmónica repetida (Nieminen, 2007). O espectralismo francês contribuiu para o desenvolvimento da sua escrita harmónica, combinada com o princípio da chaconne: acordes aplicados ciclicamente na obra (Ircam-Centre Pompidou, 2013).

Lindberg explica: *"I built a series of chords that comprised somehow the skeleton of the whole work. They are omnipresent, they give the work form and identity"* (Eötvös, 1994).

Segundo Martin (2010), este sistema harmónico sofisticado para organizar progressões de acordes dodecafónicos tem o propósito de alcançar a unidade harmónica. Lindberg escreve as suas obras para, em redor e através desta base harmónica cíclica.

A sua linguagem musical é geralmente muito complexa mas também cheia de força e vivacidade (Ondine, 2014). O virtuosismo instrumental é uma característica de grande parte da sua obra (Los Angeles Philharmonic, 2014). O próprio compositor declarou *"only the extreme is interesting"* (Nieminen, 2007).

Após o primeiro estilo composicional, as obras de Lindberg exibem regras de composição mais contrapontística, enquanto a sensação de virtuosismo e energia elétrica permanecem. O que sempre foi uma característica de Lindberg é a velocidade com que sua música evolui, caleidoscópica de cor e impulsionada por uma intensidade furiosa (Bridle, 2001).

Jeux d'anches é uma trama incrivelmente densa de padrões harmónicos na forma de arpejos com notas sustentadas. Depois da mudança da sequência de acordes poderosos, a peça transforma-se dramaticamente e, quando parece encaminhar-se para uma segunda parte, a música para (Mobia, n.d.).

Magnus Lindberg, apesar de muita atividade musical, apresenta essencialmente uma peça verticalmente (harmonicamente) concebida. Importante é a mudança gradual de registo, ou seja a grande linha – talvez mais do que os pormenores de notas (Bochmann, comunicação pessoal, 2010).

A expressão jeux d'anches (jogos de palhetas) é um termo organístico, utilizado entre outros por César Franck, para descrever as sonoridades dos instrumentos de palheta, escrevia Lindberg sobre a sua obra. Nesta obra para acordeão solo, Lindberg tenta combinar a escrita serial e espectral (Dalbert, 1991).

Jeux d'anches foi suscitada pelo acordeonista finlandês Matti Rantanen (n. 1952), a quem a obra é dedicada. Tem uma duração aproximada de 9' e, na edição de 1993 da editora Wilhelm Hansen Helsinki AB, desenvolve-se em 221 compassos (13 páginas, 48 sistemas)

4.6.2. Análise interpretativa da obra

Observando a textura, o andamento e o espectro sonoro, verifica-se que a peça é composta por secções que se distinguem pela utilização de baixos soltos e de baixos standard, pela aplicação de pulsações ou figurações mais ou menos rápidas e pelo recurso a sonoridades distintas. Por outro lado, nesta peça a articulação desempenha um papel fundamental. O processo de composição rigoroso leva a que o resultado final seja caracterizado por uma riqueza sonora onde se pode ouvir sons com vários tipos de acentuação, tenutos, staccatos, e espectros de sons que surgem sob a forma de acordes arpejados, originando uma agradável ressonância. Abaixo é apresentada esquematicamente a estrutura geral da obra Jeux d'anches (fig. 223).

Andamento	Duração	Dinâmica	Tessitura	Textura
Tranquillo semínima = 54	8 compassos	Dinâmica p-pp	aguda	Baixos soltos; realce das 3ª, acordes arpejados suspensos
Comodo semínima = 63	15 compassos	Ondulante de p até f	aguda	Baixos soltos; trémulo, acordes arpejados suspensos

Animato semínima = 84	7 compassos	Varia até ff	média	Baixos soltos; acentuações, tenutos
Andante semínima = 72	14 compassos	Varia entre mf e ff	começa a baixar e no final vai ampliar-se	Baixos standard; melodia acompanhada, realce das 3ª
Moderato semínima = 63	29 compassos	Ondulante de pp até ff	Baixa intensidade, agudos e graves	Baixos soltos; textura polifónica. Mão esquerda: trilos, terceiras, melodias agudas e graves. Termina no registo agudo
Andante semínima = 72	11 compassos	De mf a ff	Média/aguda	Baixos soltos; terceiras, glissandos
Andante semínima = 72	16 compassos	De mf a f	média	Baixos standard; melodia acompanhada, tenutos e acentuações
Andante semínima = 72	14 compassos	De mp a ff	registo agudo registo médio	Baixos soltos; arpejos, acordes suspensos
Vivo Semínima = 63 (colcheia = 126)	2 compassos	f	tessitura média a subir	Baixos soltos (filas fixas); figurações sequenciais ascendentes
Scorrevole semínima = 72	7 compassos	De mp a ff	Registo agudo	Baixos soltos; staccato e arpejos de registo agudo, ondulante em movimento contrário
Piú mosso semínima = 84	28 compassos (clímax últimos 10 compassos)	De p a fff	registo desce	Baixos soltos; articulação, homorritmia, bellow shake
Agitato semínima = 84	15 compassos	De f a ff	Tessitura desce	Baixos soltos; bellow shake, mudança de textura, acordes arpejados, staccatissimo
Vivace e leggerio semínima = 63 (colcheia = 126)	24 compassos	Crescendo e diminuendo, de p a ff	tessitura ampla, com alguns extremos	Baixos soltos; compassos de curta duração com figuras pequenas, acordes arpejados suspensos
Vivace e leggerio semínima = 63 (colcheia = 126)	9 compassos	Crescendo, de f para ff	média	Baixos standard; acordes arpejados suspensos, motivos repetitivos
Presto semínima = 96 (c/ ponto = 144)	11 compassos	Dinâmica ff-fff	média	Baixos standard; trémulos, acorde de 2ª suspenso
Tempo alla breve mínima = 54	11 compassos	De fff a pp	Média grave	Baixos soltos; quiálteras com nove figuras repetidas em staccato, notas pedal

Fig. 223: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (quadro esquemático)

Os três primeiros andamentos da obra, realizados em baixos soltos, calmos em termos de pulsação (*tranquillo, comodo, animato*) e de figuras rítmicas, podem ser agrupados numa secção A. O andamento seguinte (*andante*), com predominância de acordes arpejados acompanhados de acordes pré-definidos nos baixos standard, pode ser classificado como secção B. Segue-se um retorno à secção A realizada nos baixos soltos, com os andamentos *moderato* e *andante*. Ainda neste andamento *andante* há um regresso aos baixos standard, ou seja, à secção B. O final do *andante* retoma a execução em baixos soltos, correspondendo à secção A.

Do andamento *vivo* em diante, a pulsação vai acelerando, o volume sonoro cresce, as figuras tornam-se mais rápidas e os andamentos com duração mais curta. Alguns trechos que se seguem em baixos standard (9 compassos no andamento *vivace e leggerio*, 11 compassos no andamento *presto*) constituem aqui apenas um pequeno interlúdio, de acompanhamento em ostinato de arpejos e de acordes arpejados que se vão prolongando e anunciando o final da obra. Assim, todo o material exposto do andamento *vivo* em diante pode ser considerado como secção C. O padrão de apresentação das secções é representado na figura abaixo (fig. 224).

andamento:	*tranquillo, comodo, animato*	*andante*	*moderato, andante - -*	*andante - -*	*andante - -*	*vivo...*
secção:	A(b.soltos)	B(b.standard)	A(b.soltos)	B(b.standard)	A(b.soltos)	C

Fig. 224: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (apresentação das secções)

Por outro lado, o pensamento harmónico de Lindberg permanece evidente em Jeux d'anches, tendo em conta as sonoridades que se repetem ao longo da obra, algumas das repetições ocorrendo em momentos chave. Por exemplo, a sonoridade do primeiro acorde arpejado suspenso (Sib-Láb-Fá#-Mi-Ré) apresentado no andamento *tranquillo* (fig. 225) é recorrente e, com ou sem ligeiras modificações, repete-se com evidência nos andamentos seguintes (fig. 226, fig. 227, fig. 228). No final na peça, são recordadas insistentemente a primeira e a última nota daquele acorde (Sib, Ré), até que se tornem inaudíveis (fig. 229).

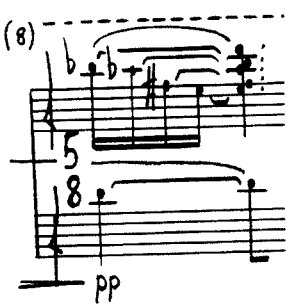


Fig. 225: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (primeiro acorde arpejado suspenso)

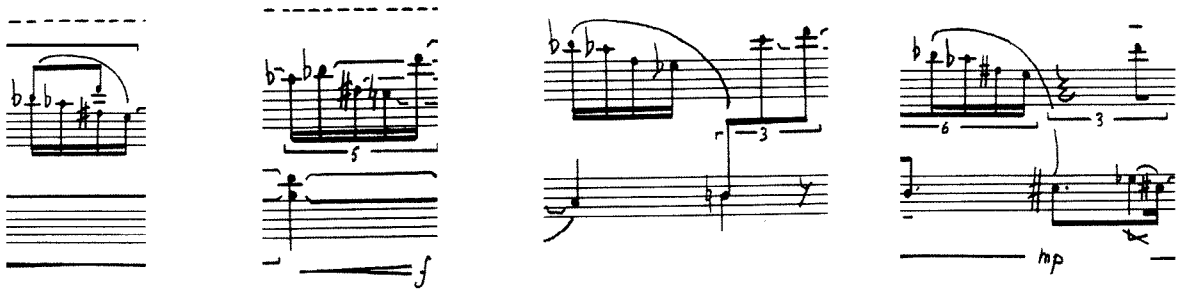


Fig. 226: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (duas repetições do acorde nos andamentos *comodo* e *animato*)

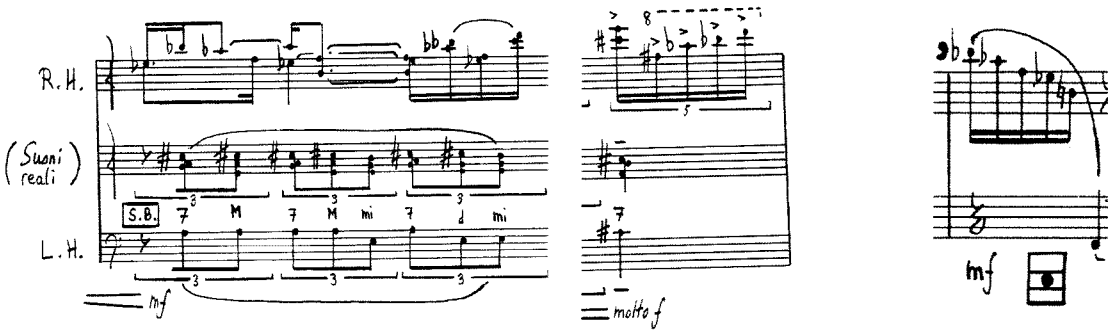


Fig. 227: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (duas repetições do acorde no 1° *andante* e uma repetição no 2° *andante*)

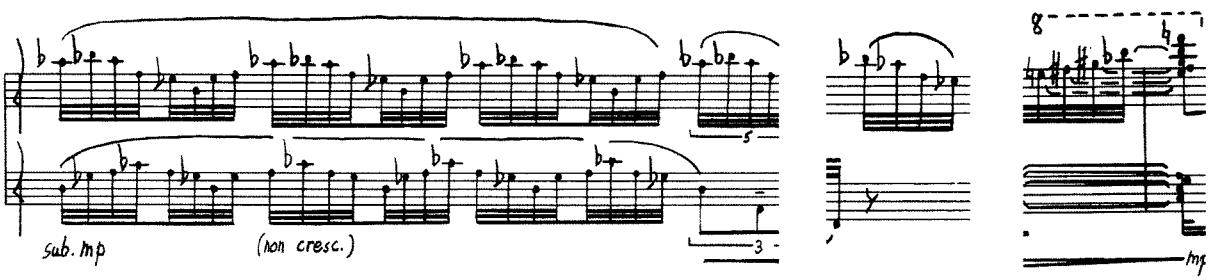


Fig. 228: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (uma repetição do acorde no *scorrevole* e duas repetições no *vivace e leggerio*)

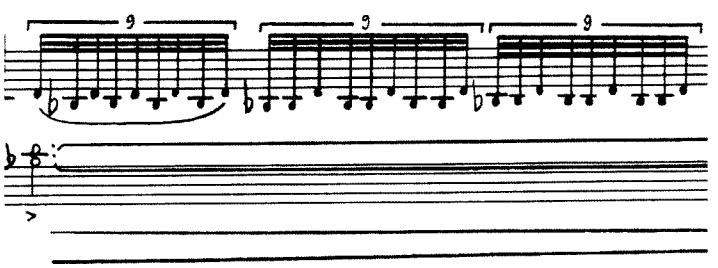


Fig. 229: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (repetição final do acorde)

De seguida, é apresentada de forma mais detalhada a estrutura da obra Jeux d'anches e destacados os recursos utilizados com o acordeão com sistema convertor.

A peça começa numa tessitura aguda (nota mais aguda do teclado da mão esquerda - Dó#6) e com registos de uma voz acionados em ambos os teclados (fig. 230). A voz superior entra em intervalo de 3ª menor (Ré-Fá) no tempo fraco e o discurso musical processa-se num aceso diálogo entre as vozes, sendo a voz inferior executada nos baixos soltos (notação B.B.). Este primeiro bloco na **secção A** é apresentado num andamento calmo, em sonoridades pp e explorando as sonoridades agudas do instrumento, concluindo com a apresentação de acordes arpejados suspensos.

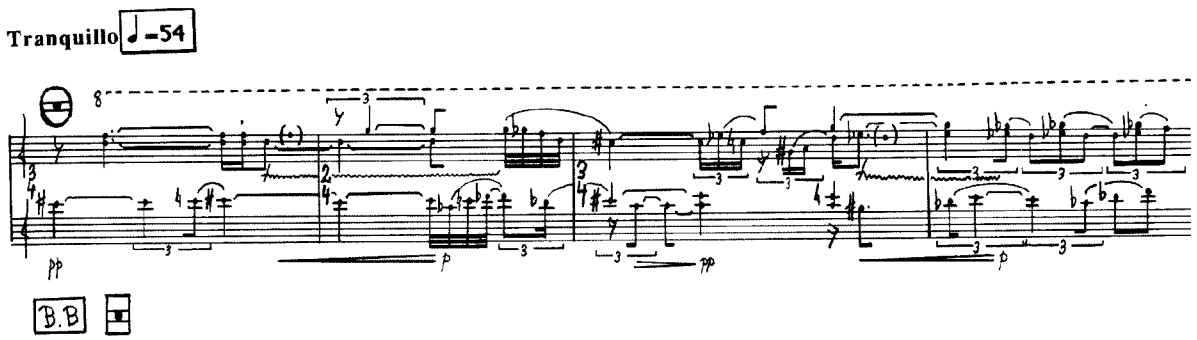


Fig. 230: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (exposição inicial – secção A)

Um novo bloco é depois iniciado, agora à distância de uma oitava inferior em relação ao anterior, num andamento um pouco mais rápido, oscilando por vezes, entre as duas oitavas, num discurso que se intensifica e onde começam a surgir os trémulos e os acordes arpejados em sonoridades mais fortes (fig. 231). É de referir que a entrada da voz superior no tempo fraco irá ser frequente ao longo de toda a peça, principalmente no início de cada apresentação temática.

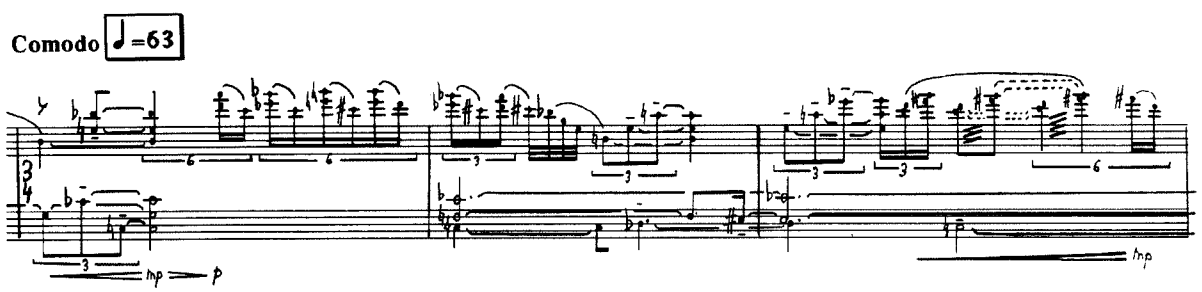


Fig. 231: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (secção A - intensificação dos acordes arpejados)

Na página 2 segue-se um andamento mais rápido, onde a articulação dos sons, com recurso a acentuações e a tenutos, assume uma função preponderante (fig. 232). De destacar uma evidente apresentação serial no compasso de entrada e início do seguinte, perfazendo os 12 sons.

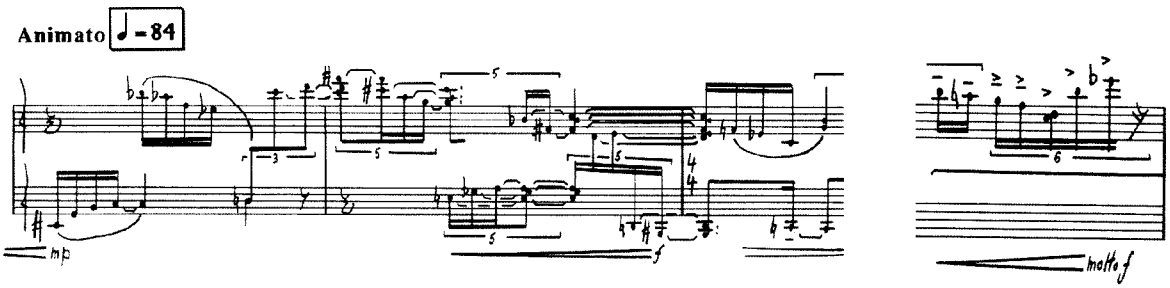


Fig. 232: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (secção A - andamento mais rápido, recurso a articulações diferentes)

Na página 3, começa a **secção B**. Em andamento *andante*, neste discurso a voz inferior desempenha uma função essencialmente de acompanhamento através de acordes pré-definidos (baixos standard, notação S.B.) em combinações que oscilam entre os vários possíveis: maiores, menores, de sétima e diminutos. Nesta construção rítmica estruturada, os acordes arpejados suspensos continuam a ser uma constante. Na parte final deste andamento é apresentado, pela primeira vez, um acorde de seis notas arpejado suspenso na voz superior (fig. 233). Para a realização deste acorde é necessária a utilização do indicador para pressionar duas notas em simultâneo.

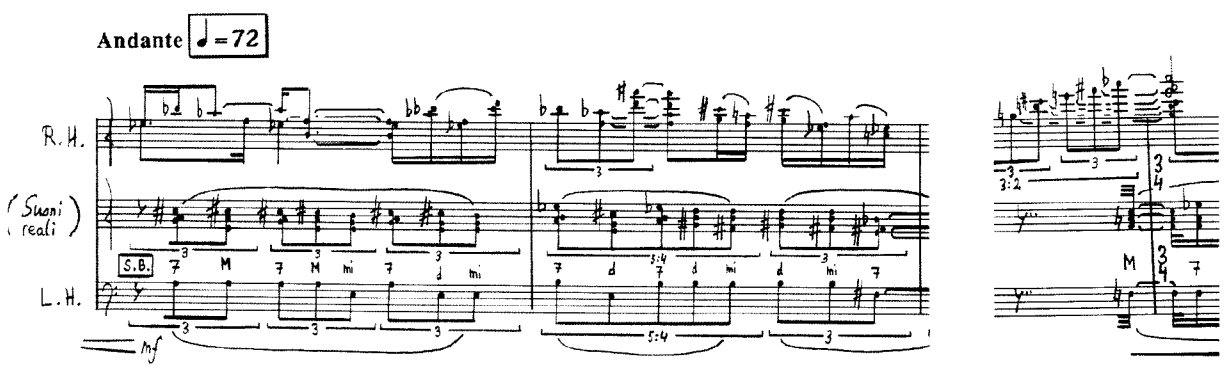


Fig. 233: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (secção B - recurso aos baixos standard, acorde de seis notas)

Na página 4, há um regresso a uma pulsação mais calma e aos baixos soltos pela ação do registo convertor, num discurso que se processa no registo agudo e onde se destaca o diálogo entre as vozes na textura polifónica (fig. 234). Nesta **secção A**, a mão esquerda realiza trilos e vários intervalos de 3ª. As melodias agudas e graves são por vezes acompanhadas de articulação constrastante. Este bloco termina no registo agudo.

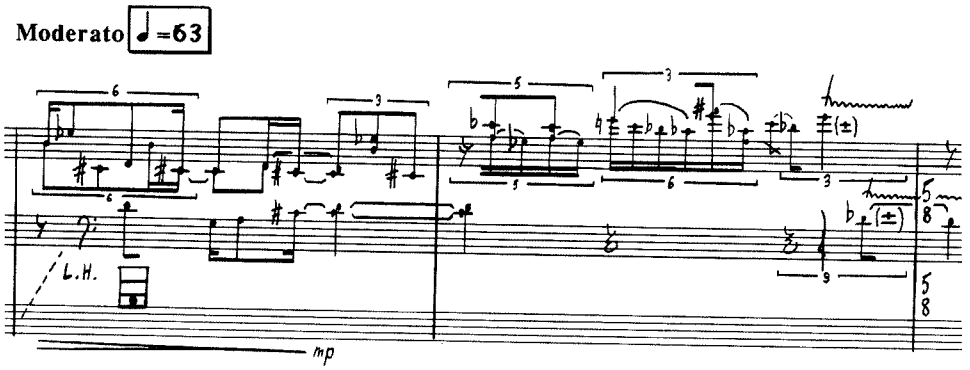


Fig. 234: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (secção A - recurso aos baixos soltos)

Ainda em baixos soltos, na página 5 começa um novo bloco num andamento *andante* em sonoridades fortes, intensamente marcado pela linguagem homorrítmica e com padrões melódicos (fig. 235) que se repetem (tercinas). Os glissandos surgem pela primeira vez e a realização de intervalos de 3ª mantém-se uma constante.

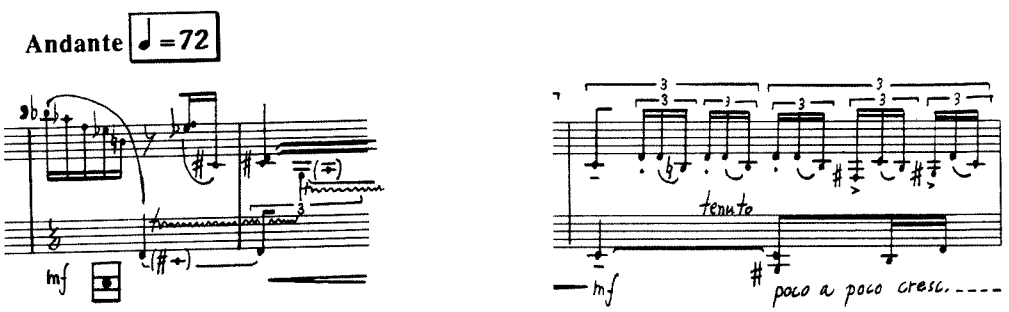


Fig. 235: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (secção A - linguagem homorrítmica, repetição de padrões melódicos)

Na página 6, retoma-se a melodia acompanhada por acordes pré-definidos (baixos standard). Na voz superior, os motivos rápidos são intercalados com momentos de maior repouso em acordes prolongados (fig. 236). Por outro lado, nesta **secção B** a articulação ocupa um lugar importante, protagonizada por legatos, tenutos e acentuações.

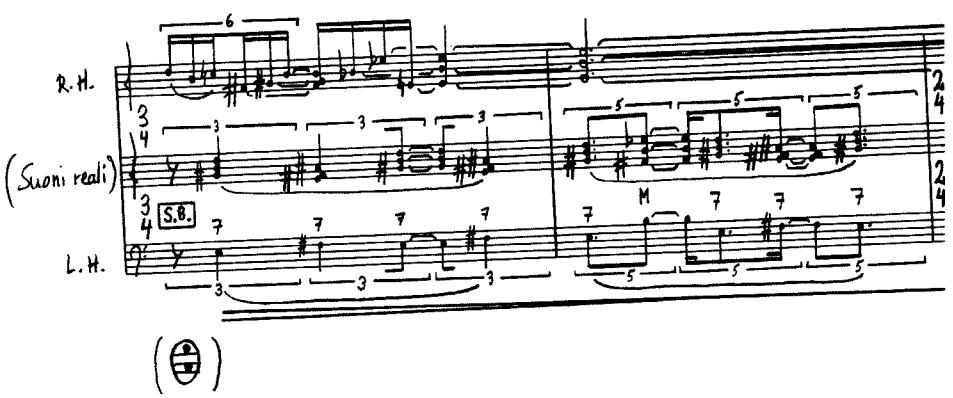


Fig. 236: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (secção B - recurso aos baixos standard)

A **secção A** reaparece na página 7. A tessitura da voz inferior, em baixos soltos, desloca-se até aos graves, enquanto a voz superior realiza arpejos e acordes arpejados suspensos (fig. 237). A articulação continua contrastante.

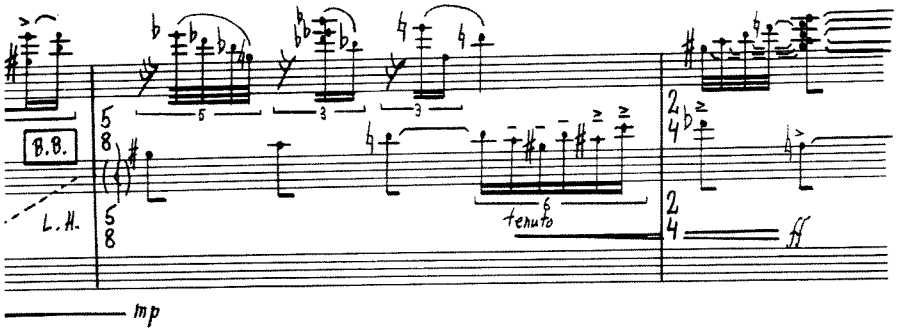


Fig. 237: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (secção A - arpejos e acordes suspensos)

De seguida, aparece um muito curto bloco de transição (dois compassos) constituído por um motivo sequencial que evolui no sentido ascendente num percurso rápido e vivo (fig. 238). Aqui, a linha inferior deverá ser realizada com recurso às duas filas fixas de botões (notação S). É neste andamento *vivo* que tem início a **secção C**.

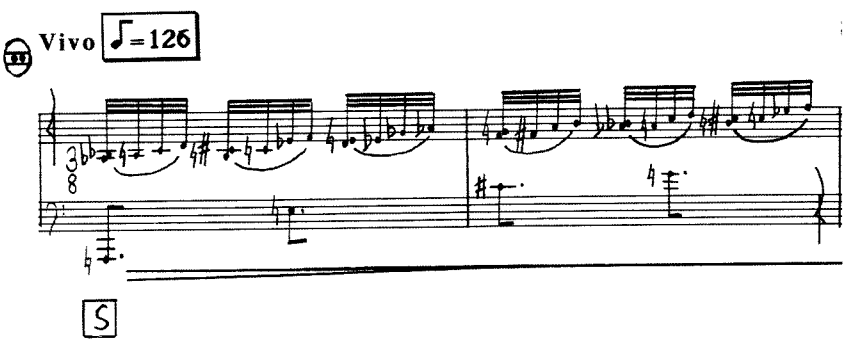


Fig. 238: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (secção C - motivo sequencial ascendente)

Segue-se um bloco fortemente marcado pelo movimento contrário das vozes num jogo melódico, por vezes homorrítmico (fig. 239), que culminará num trilo longo e em uníssono sobre as notas Réb e Sib, também numa sonoridade fortíssima.

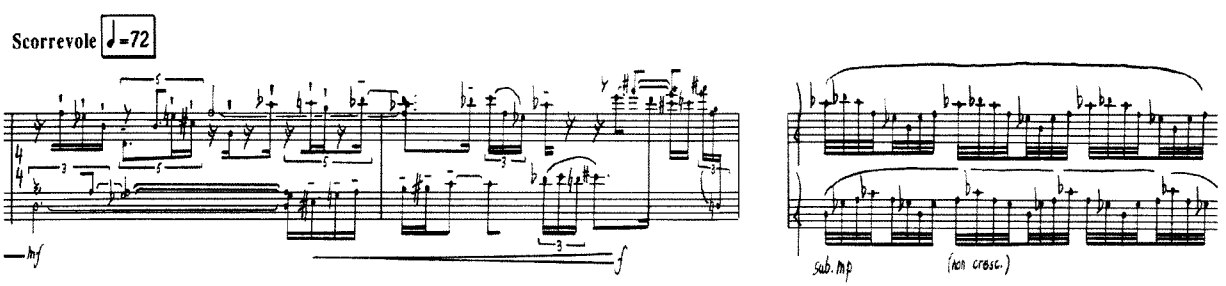


Fig. 239: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (secção C - diálogo entre as vozes, padrão homorrítmico)

Na página 8 tem início um novo bloco, agora em andamento mais rápido, sendo a articulação (staccato, legato, acentuação, tenuto) fortemente marcada (fig. 240). Existe uma recombinação do material anteriormente exposto, como por exemplo o movimento contrário das vozes numa textura homorrítmica.

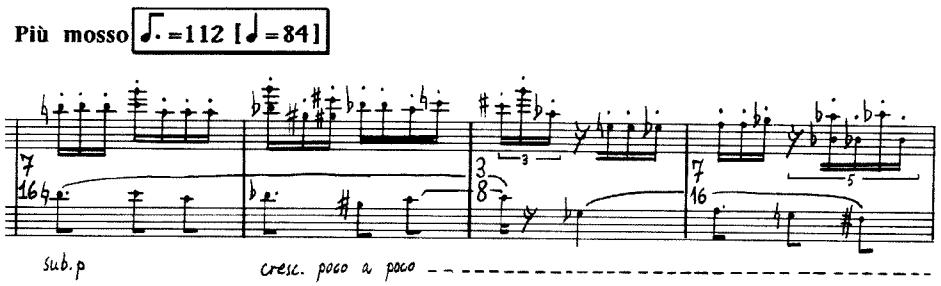


Fig. 240: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (secção C - aceleramento do discurso)

Os últimos 10 compassos deste bloco, com uma aceleração do discurso provocada pelas figurações cada vez mais rápidas, pelo bellow shake em ponto de tensão, pelo registo a três vozes na linha inferior, pelos sforzandos sobre acordes e pela homorritmia em fff, representam o clímax da obra (fig. 241). Especial enfoque para as dinâmicas pretendidas, onde a passagem imediata de um acorde em *sforzando* para uma sonoridade *mp* apenas é possível executar pela ação concertada e rigorosa da pressão exercida no manuseamento do fole.

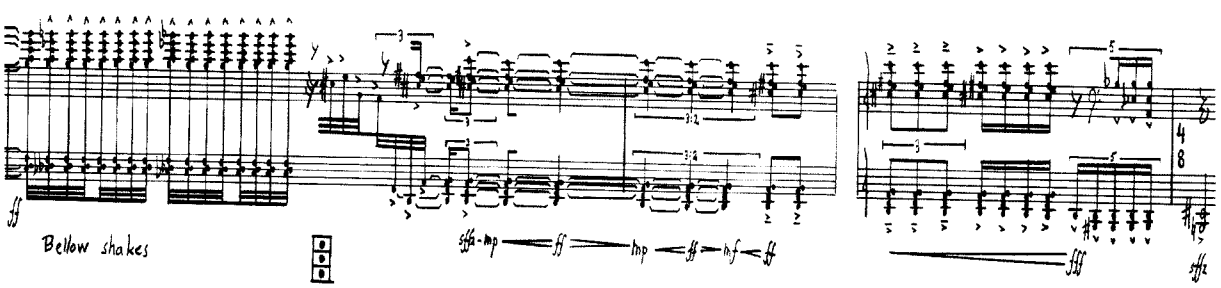


Fig. 241: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (secção C – clímax da obra)

A partir do *agitato* da página 10, entramos num momento de bellow shake em movimento rápido (*ma presto possibile*) caracterizado por um forte jogo rítmico que assenta na ação dos acordes executados na voz superior. Esta estrutura vai sendo intercalada com jogos sonoros (espectrais) resultantes de uníssonos entre os dois teclados, mas em que os registos acionados em cada um produzem cores distintas (fig. 242). A sonoridade pretendida é forte e a execução rápida e precisa.

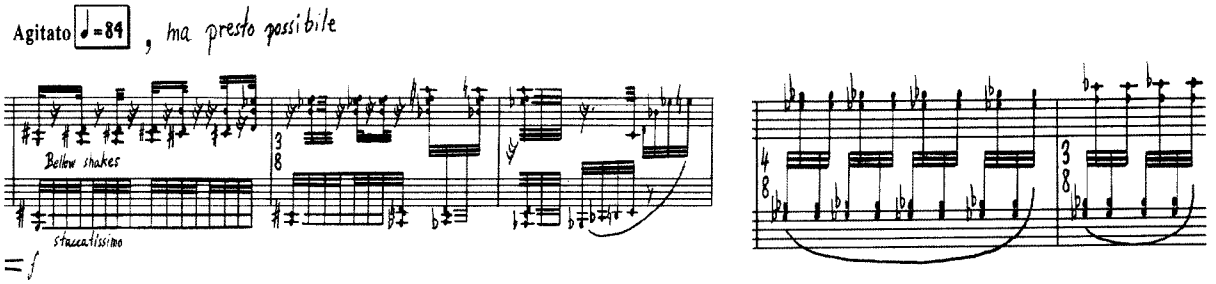


Fig. 242: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (secção C - jogo rítmico em bellow shake, jogo sonoro entre teclados)

A partir do *Vivace e leggerio* da página 10, entramos num momento de diálogo entre as vozes (fig. 243) que irá culminar numa estrutura intensa de acordes arpejados suspensos realizados em sonoridade forte e bastante cheia (recurso ao registo master). Os primeiros dois compassos deste andamento são também um testemunho da escrita serial de Lindberg.

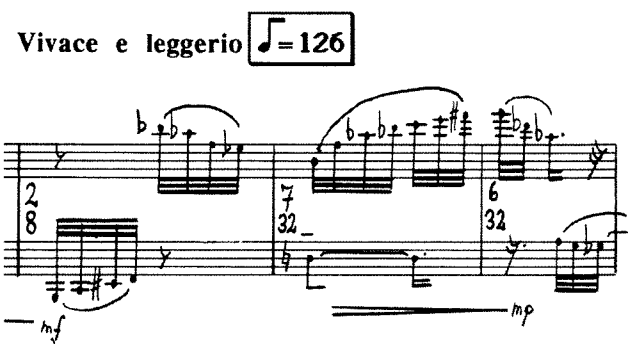


Fig. 243: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (secção C - diálogo entre as vozes)

Na página 11, estruturas de acordes pré-definidos (baixos standard), numa espécie de baixo ostinato sobre acordes de sétima, acompanham a construção de acordes de seis notas arpejados suspensos na voz superior (fig. 244). Para a realização destes acordes de seis notas é necessária a utilização do polegar para pressionar duas notas em simultâneo. Até ao final deste bloco, o andamento vai acelerando.

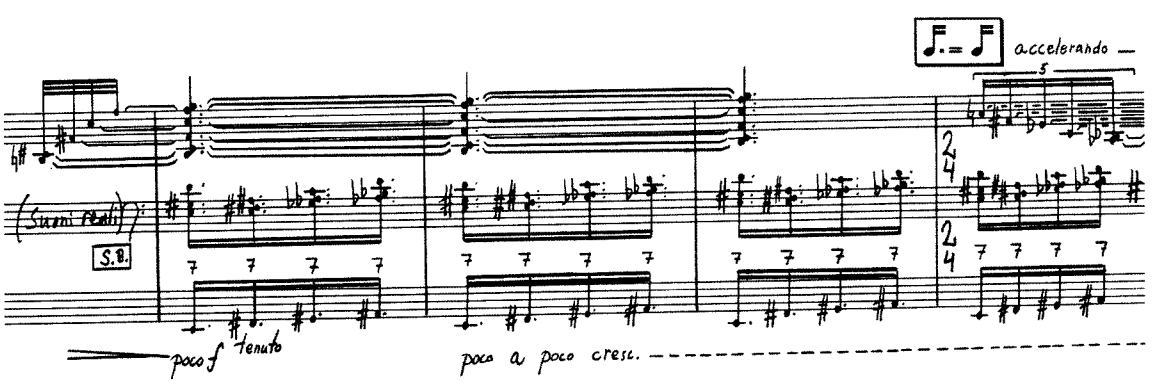


Fig. 244: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (secção C - acordes de seis notas, baixos standard ostinato)

O penúltimo bloco prolonga o material anteriormente exposto, mas agora em andamento ainda mais rápido (*presto*) e adicionando motivos sequenciais e trémulos (fig. 245). A linha inferior em baixos standard retoma os ostinatos sobre acordes de sétima da dominante. A dinâmica sobe até fff, ponto a partir do qual a pulsação inicia um trajeto de acalmia.

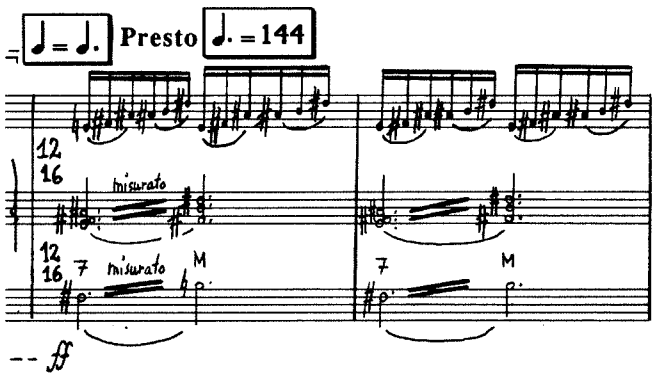


Fig. 245: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (secção C - trémulos)

O bloco final regressa a um tempo calmo e repousante, realizado em baixos soltos, onde as mínimas e as semibreves têm lugar de destaque (fig. 246). Trilos e trémulos introduzem figuras de 9 fusas em movimento repetitivo nas notas Sib e Ré, acompanhadas por um intervalo bordão na voz inferior também sobre as notas Sib e Ré. A massa sonora diminui e a dinâmica vai-se progressivamente extinguindo até *pp*, tornando quase inaudível o momento final (fig. 247).

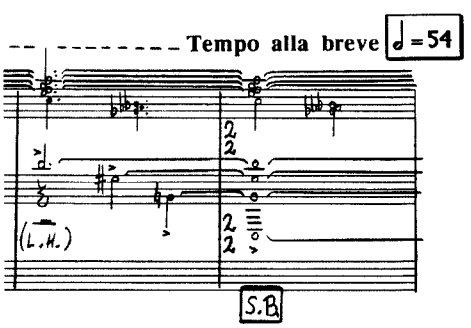


Fig. 246: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (secção C – tempo calmo)

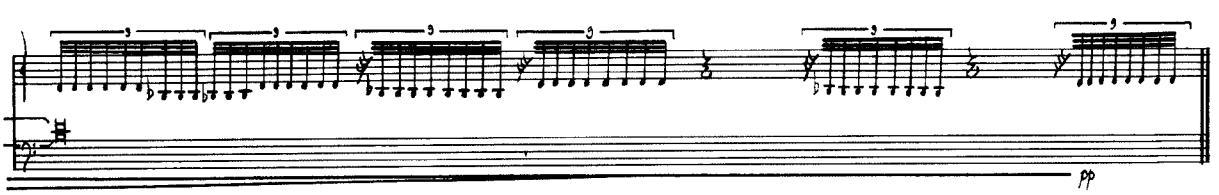


Fig. 247: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (secção C - momento final)

De seguida, é apresentada uma análise sobre alguns aspetos que se destacam na obra Jeux d'anches ao nível da utilização de vários recursos disponíveis no acordeão com sistema convertor.

4.6.3. O ponto de vista do intérprete

Do ponto de vista do intérprete e da utilização do acordeão com convertor, Magnus Lindberg escreve para os dois sistemas: baixos soltos e baixos standard. Lindberg utiliza as filas de acordes pré-definidos na sua escrita, nomeadamente ao nível de pequenos motivos que se repetem numa espécie de preenchimento sonoro de fundo, enquanto a mão direita realiza um texto diferente. Os acordes pré-definidos utilizados são todos aqueles possíveis (maiores, menores, de sétima e diminutos). Lindberg utiliza a notação convencional (M, m, 7, d) para mencionar os acordes pretendidos. Ao mesmo tempo, apresenta numa pauta adicional o som real pretendido e que deve ser produzido no acionamento dos acordes pré-definidos.

Por vezes essa sonoridade real não é possível uma vez que os acordes pré-definidos já saem de fábrica, aquando da construção dos instrumentos, dispostos de certa maneira e com determinada inversão. Esta questão requer do intérprete uma certa sensibilidade e capacidade de optar e escolher determinados caminhos possíveis que se possam aproximar do resultado pretendido, nomeadamente a escolha de um acorde alternativo com a mesma função.

Ao nível dos efeitos, Lindberg utiliza o bellow shake e o glissando. A sua escrita criativa orienta-se para novos desafios possíveis no acordeão com convertor de botões, nomeadamente através da realização de acordes no teclado da mão direita com 6 ou 7 notas (fig. 248). Esta execução torna-se possível pela ação do dedo polegar ou indicador, que consegue pressionar 2 ou 3 notas em simultâneo tendo em conta a proximidade entre os botões.

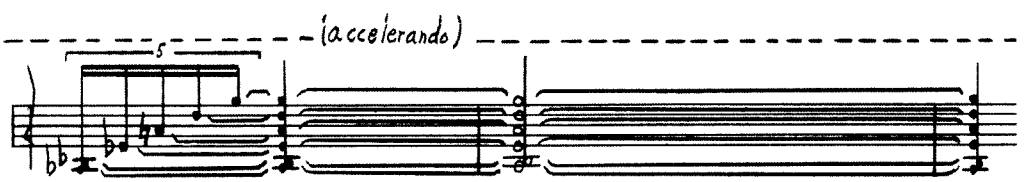


Fig. 248: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (acorde com seis notas)

Especial destaque também para o momento de transição para o *Tempo alla breve*. Pela sua construção, os acordes pretendidos na voz superior em articulação com as notas mais graves na mesma voz só serão possíveis num teclado cromático de botões (dada a proximidade das notas tocadas nos botões), podendo neste caso o dedo polegar tocar as três notas em simultâneo (fig. 249).

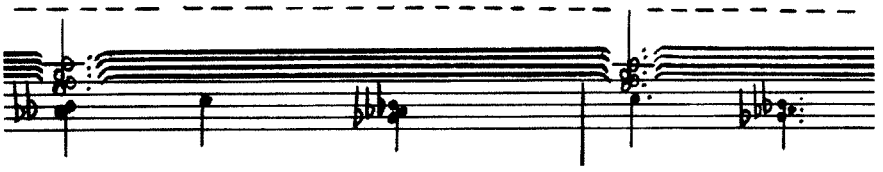


Fig. 249: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (acorde com sete notas)

Outra característica da obra reside na escrita de motivos sequenciados que se tornam fáceis de realizar no teclado de botões cromático, devido à ordem de posicionamento das notas/botões (fig. 250). Ou seja, sem alteração no posicionamento dos dedos, a mão desloca-se ao longo do teclado da mão direita, iniciando o mesmo motivo em diferentes notas.

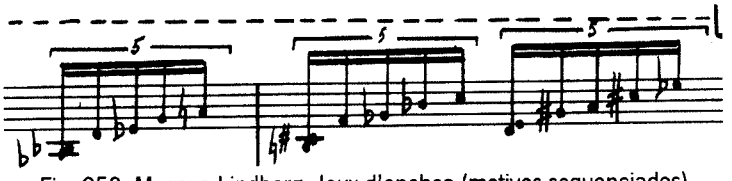


Fig. 250: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (motivos sequenciados)

Em Lindberg, a articulação, a dinâmica e a escolha de registos são rigorosamente selecionados e indicados na partitura. É de destacar ainda a utilização do fole para realizar crescendos e decrescendos sobre a mesma nota acionada e também a repetição de notas na mesma tessitura em teclados alternados (efeito de eco).

5. RELAÇÃO ENTRE AS SEIS OBRAS CONTEMPORÂNEAS

Após a análise interpretativa das 6 obras contemporâneas de Luciano Berio, Sofia Gubaidulina, Franco Donatoni, Edison Denisov, Mauricio Kagel e Magnus Lindberg efetuada no capítulo anterior, mostra-se interessante organizar e dedicar um capítulo exclusivamente à correlação/comparação entre as várias obras, nomeadamente no que se refere à escrita para o instrumento, no sentido de perceber quais as semelhanças / diferenças entre as várias abordagens musicais e também qual a evolução do sistema convertor na escrita atual e original para o instrumento.

Ao nível da abordagem musical e estrutura das obras, é possível verificar diferenças e similitudes entre os vários compositores. Em termos de forma, todos os compositores abordados optaram por escrever uma peça em um só andamento, exceto Franco Donatoni. A comparação global que se segue refere os pontos que mais se destacam relativamente a cada obra / compositor.

5.1. Abordagem e estrutura musical

Quanto à abordagem musical, Luciano Berio é o único compositor que apresenta uma forma rondó / espiral com entradas temáticas sucessivas, onde muitas harmonias são construídas através de acordes pré-definidos (fig. 251).

Já Sofia Gubaidulina procura explorar ao máximo as possibilidades do instrumento, recorrendo constantemente aos efeitos sonoros pela ação de bellow shake, clusters ou portamentos (fig. 252).

De uma forma totalmente diversa, o compositor Franco Donatoni expõe continuamente, em texturas diferentes, uma série dodecafónica onde as 12 notas da escala cromática estão sujeitas a uma relação ordenada e não hierárquica (fig. 253). Donatoni escreve por secções, manipulando os dois teclados como se de um apenas se tratasse.

Edison Denisov recorre a um pequeno motivo de três notas (fig. 254) que, encadeado, se transforma numa escala ascendente ou descendente. A sua obra faz a distinção entre o caos (sons graves) e a luz (sons agudos). O discurso é caracterizado por momentos de grande atividade melódica e rítmica no que concerne à textura e momentos de homofonia.

Mauricio Kagel apresenta uma obra contrastante ao nível de episódios sonoros (fig. 255) e incorpora como novidade a escrita cénica na interpretação. O intérprete é convidado a desempenhar alguns gestos, movimentos faciais ao longo da interpretação da obra.

Magnus Lindberg constrói um esqueleto harmónico com espaço para momentos de grande intensidade virtuosística (fig. 256) e apresenta como inovador os acordes de 7 notas no mesmo teclado.

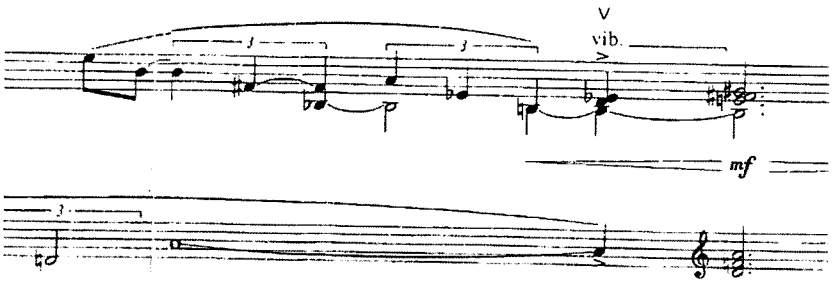


Fig. 251: Luciano Berio, Sequenza XIII (entradas temáticas)

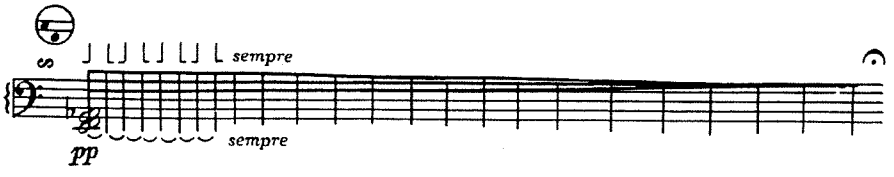


Fig. 252: Sofia Gubaidulina, De Profundis (efeitos sonoros)

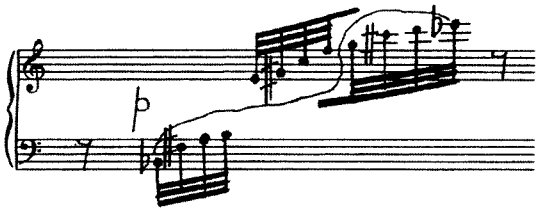


Fig. 253: Franco Donatoni, Feria IV, peça II (série de 12 sons)

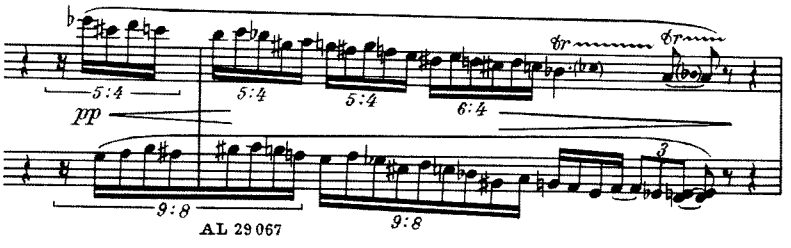


Fig. 254: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (pequeno motivo de três notas)

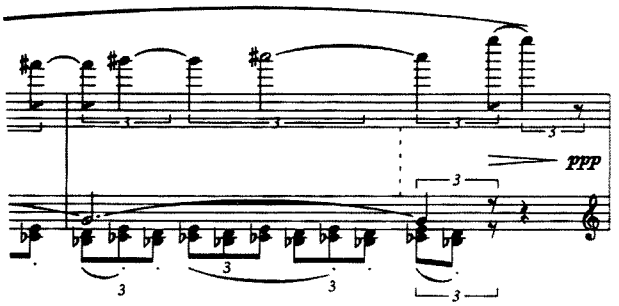


Fig. 255: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (espectros sonoros)

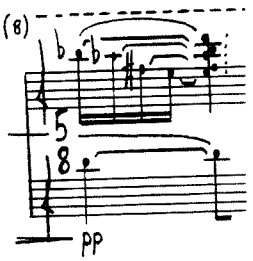


Fig. 256: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (esqueleto harmónico)

Edison Denisov apresenta uma escrita bastante densa em termos de horizontalidade mas, no entanto, com vários padrões rítmicos que se repetem ao longo da peça, originando canônes rítmicos e melódicos. Mauricio Kagel, tal como Franco Donatoni, apresenta um discurso em blocos contrastando movimentos rápidos com movimentos lentos, e por vezes estruturas de acordes em bloco contrastam com passagens melódicas rápidas (fig. 257, fig. 258).

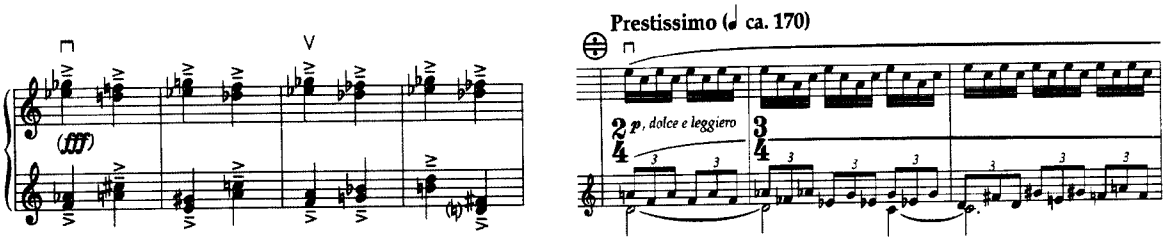


Fig. 257: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (acordes em bloco / passagens rápidas)

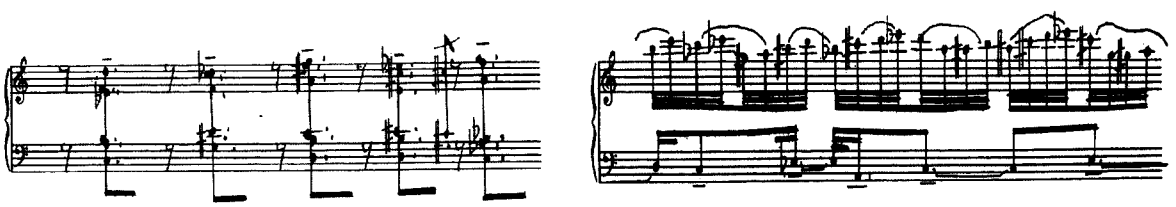


Fig. 258: Franco Donatoni, Feria IV, peça I (acordes em bloco / passagens rápidas)

Mauricio Kagel apresenta jogos rítmicos e melódicos entre as vozes, por vezes assumindo uma troca de funções entre essas vozes. Recorre também à interpretação cénica por parte do intérprete

enquanto executa a obra, pela ação de pequenos gestos, movimentos faciais e olhares ou sorrisos devidamente assinalados na partitura.

Franco Donatoni, utiliza ambas as vozes como complemento, sendo a frase musical repartida entre os teclados. Magnus Lindberg utiliza acordes de 7 notas para a mão direita, execução apenas possível nos acordeões cromáticos de botões.

Sofia Gubaidulina utiliza, por vezes, sequências de acordes cromáticos que tomam a mesma posição no teclado pela utilização das duas filas auxiliares existentes no teclado de botões (fig. 259). Imagem semelhante também acontece no discurso de Mauricio Kagel (fig. 260). Magnus Lindberg utiliza, em vários momentos, motivos que se expandem de uma forma sequenciada, permitindo ao intérprete a mesma posição dos dedos executando no teclado o mesmo desenho melódico (fig. 261). De salientar que esta técnica é bastante apropriada para o teclado cromático de botões.

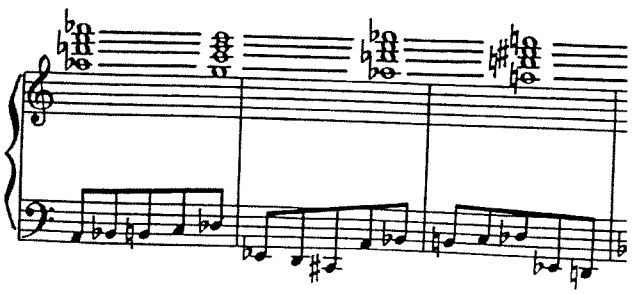


Fig. 259: Sofia Gubaidulina, De Profundis (discurso sequenciado)

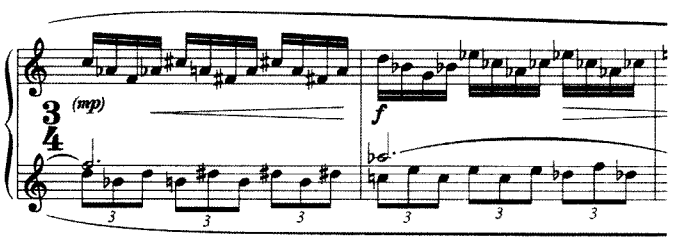


Fig. 260: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (discurso sequenciado)

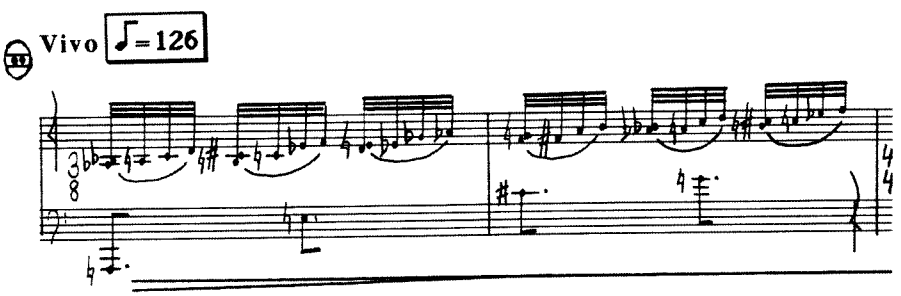


Fig. 261: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (discurso sequenciado)

Quanto à estrutura musical, abaixo é apresentado um quadro resumo de comparação entre as obras dos vários compositores (fig. 262). Em termos globais, as seis obras exploram um grande número de registos nos dois teclados, utilizam amplas extensões de tessitura (por vezes toda a extensão) e são muito contrastantes na dinâmica. Por outro lado, são divergentes ao nível da amplitude de andamento, do tipo de articulação e da sua duração.

Estrutura musical	Berio	Gubaidulina	Donatoni	Denisov	Kagel	Lindberg
nº registos diferentes no teclado direito	5	5	9	4	7	5
nº registos diferentes no teclado esquerdo	3	1	3	2	3	5
tessitura no teclado direito	fá2 - si6	mi1 - sol7	fá#1 - dó#7	mi1 - sol7	fá1 - ré#7	lá2 - ré7
tessitura no teclado esquerdo	fá1 - ré5	mi1 - dó#6	fá#1 - lá5	mi1 - dó#6	ré1 - dó7	mi1 - ré6
amplitude da dinâmica	ppp - fff	ppp - ffff	pp - ff	ppp - f	ppp - fff	pp - fff
amplitude de andamento (semínima)	50 - 112	84 - 100	49 - 63	tranquilo / agitado	40 - 170	54 - 96
articulação	legato	contrastante	contrastante	legato	contrastante	contrastante
duração	9'30"	11'	11'	15'	14'	9'

Fig. 262: Quadro esquemático das seis obras contemporâneas (estrutura musical)

Constata-se que Franco Donatoni realizou a maior exploração de registos, em particular no teclado da mão direita, enquanto Sofia Gubaidulina se encontra no pólo oposto nesta matéria. De referir que Denisov é o único compositor abordado que não faz qualquer menção à utilização de registos. Caberá ao intérprete analisar qual a melhor combinação de registos no intuito de ouvir claramente o contraponto existente entre vozes. Mauricio Kagel também escreve na sua obra passagens uma oitava acima do possível para o teclado da mão esquerda, apenas executável pela ação do registo agudo acionado (fig. 263).

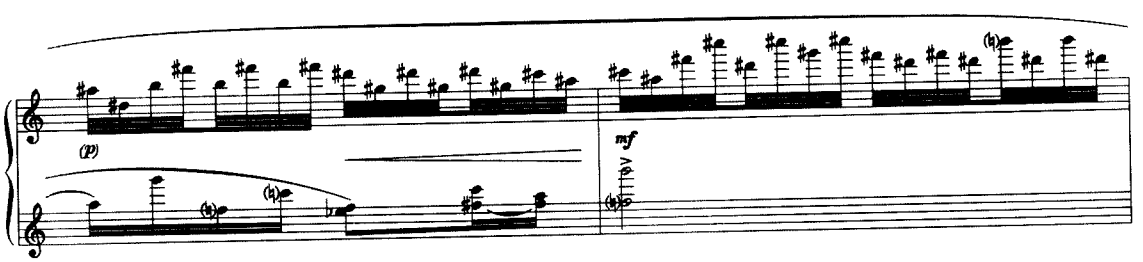


Fig. 263: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (extensão aguda – teclado mão esquerda)

No que diz respeito à tessitura, Sofia Gubaidulina, a par de Edison Denisov, percorre a máxima tessitura possível nos dois teclados. Já as tessituras mais curtas encontram-se na obra de Luciano Berio. Edison Denisov consegue, pela ação dos registos, atingir uma oitava inferior ao que é possível executar no teclado (fig. 264). Tal como Sofia Gubaidulina, ao longo da peça o compositor atinge a extensão máxima quer na tessitura grave como na aguda. O discurso de Luciano Berio processa-se numa tessitura intermédia, enquanto Magnus Lindberg rodeia uma tessitura média / aguda.

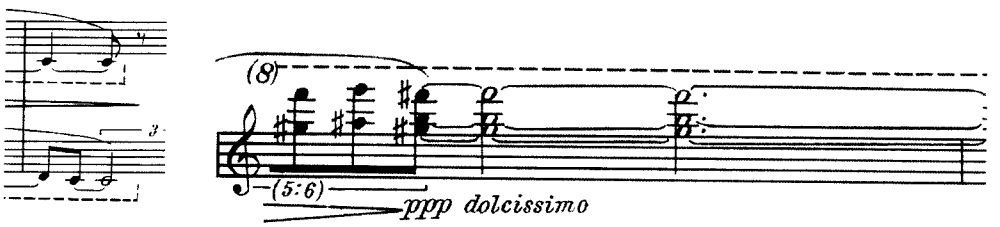


Fig. 264: Edison Denisov, Des Ténèbres à la lumiére (tessitura grave e aguda, Mi1 - Sol7)

Quanto à dinâmica, é menos ampla nas obras de Franco Donatoni e de Edison Denisov e, pelo contrário, mais ampla na obra de Sofia Gubaidulina. No entanto, em termos globais, todas as obras registam sonoridades com elevado contraste. As sonoridades fortes são, na sua maioria, atingidas paulatinamente por crescendos ou decrescendos que antecedem ou procedem os pontos de tensão. Mauricio Kagel apresenta a maior variação nos andamentos, enquanto a obra de Franco Donatoni contém a menor amplitude de andamento.

Relativamente à articulação, é exclusivamente legato com Edison Denisov e predominantemente legato com Luciano Berio. As restantes obras apresentam articulação diversificada. Em Gubaidulina e em Kagel, o discurso aparece com mais contraste. Magnus Lindberg atribui bastante importância à articulação e execução dos sons (fig. 265), nomeadamente vários tipos de acentuação, tenutos, diferentes tipos de staccato, criando e apontando ao longo da peça inúmeras notações. Imagem semelhante acontece no discurso de Franco Donatoni (fig. 266).

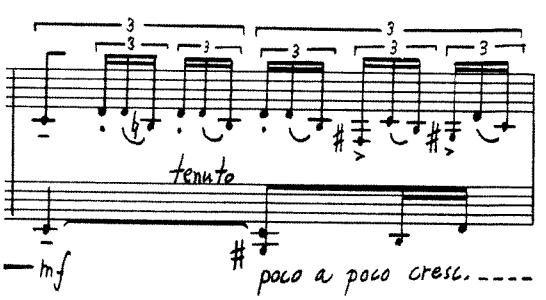


Fig. 265: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (articulação)

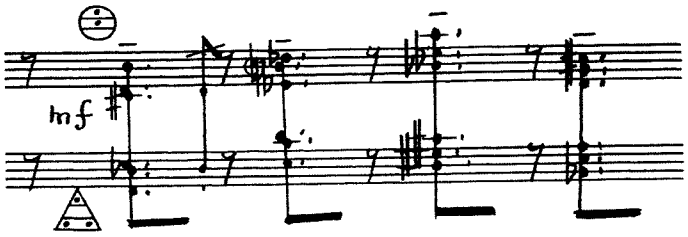


Fig. 266: Franco Donatoni, Feria IV, peça I (articulação)

Ao nível da duração das obras, Edison Denisov construiu a obra mais extensa, enquanto a obra menos extensa é da autoria de Luciano Berio.

5.2. Técnicas de execução

Além da abordagem e da estrutura musical, também o recurso a diferentes técnicas de execução permite analisar a evolução da escrita para o instrumento. Abaixo é apresentado quadro resumo de comparação entre as obras, onde um 'X' indica a utilização de determinada técnica por cada compositor (fig. 267).

Técnicas de execução	Berio	Gubaidulina	Donatoni	Denisov	Kagel	Lindberg
cluster	X	X	X			
glissando		X	X			X
bellow shake	X	X	X			X
vibrato	X	X			X	
portamento		X				
efeitos de percussão		X				
baixos soltos-standard	X					X
cruzamento de vozes	X			X	X	X
movimento contrário de vozes	X	X	X	X	X	X
crescendo e decrescendo na mesma nota		X				X
eco-ressonância				X	X	X
utilização de registos extremos (bassoon/piccolo)		X	X	X	X	
ambiente tridimensional	X			X		X
nota pedal		X		X	X	X

Fig. 267: Quadro esquemático das seis obras contemporâneas (técnicas de execução)

Em relação ao **cluster**, nas obras de Luciano Berio, Sofia Gubaidulina e Franco Donatoni a sua forma e intensidade de utilização é muito variada. Na Sequenza XIII (Chanson), Luciano Berio recorre muito pontualmente a clusters com intervalo definido na voz superior e estes têm uma função sonora e enquadram-se numa continuidade harmónica (fig. 268). Já Sofia Gubaidulina apresenta em De Profundis uma profusão de clusters de vários tipos (em glissando, com e sem intervalo definido), que contêm uma função descritiva ou rítmica (fig. 270). A utilização pontual de clusters na obra Feria IV de Franco Donatoni apenas ocorre no final da peça II, encontram-se integrados num jogo rítmico-matemático e estão sempre combinados com glissandos descendentes (fig. 269).

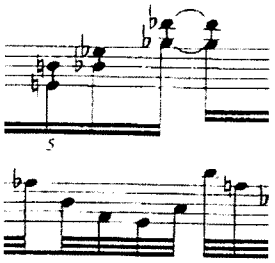


Fig. 268: Luciano Berio, Sequenza XIII (clusters com intervalo definido)

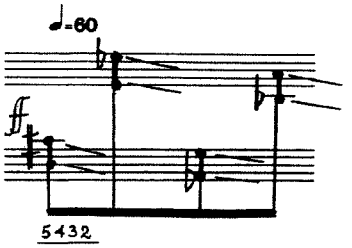


Fig. 269: Franco Donatoni, Feria IV, peça II (clusters alternados nos dois teclados)

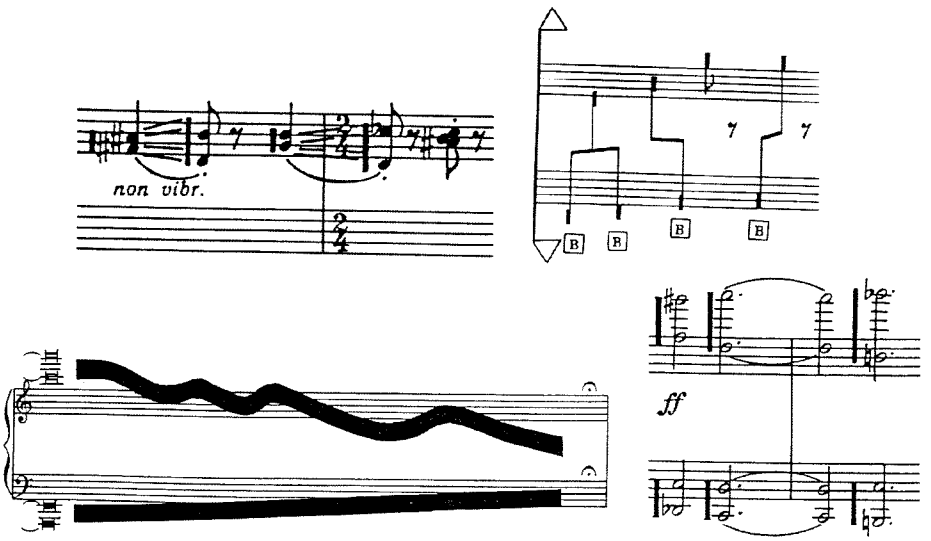


Fig. 270: Sofia Gubaidulina, De Profundis (vários tipos de clusters)

No que respeita aos **glissandos**, são utilizados pelos compositores Sofia Gubaidulina, Franco Donatoni e Magnus Lindberg. Na obra De Profundis, os glissandos são uma constante, seja sobre intervalos ou sobre acordes e associados ou não a clusters (fig. 271). Já na obra Feria IV, na parte final da peça II todos os glissandos descendentes são associados a clusters e, pontualmente, surgem glissandos ascendentes sobre acordes (fig. 272). Magnus Lindberg recorre isoladamente aos glissandos e sempre sobre apenas uma nota inicial (fig. 273).

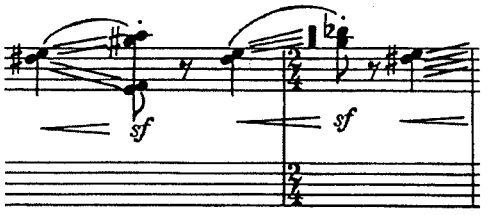


Fig. 271: Sofia Gubaidulina, De Profundis (glissandos sobre intervalos)

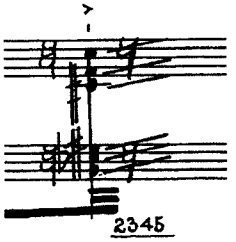


Fig. 272: Franco Donatoni, Feria IV, peça II (glissandos sobre acordes)

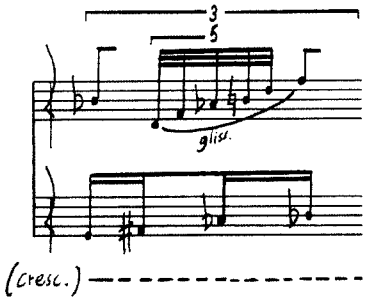


Fig. 273: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (glissando sobre uma nota)

Em termos de **bellow shake**, é frequentemente explorado pelos compositores, por vezes até ao limite da sua capacidade expressiva. Luciano Berio, Sofia Gubaidulina e Magnus Lindberg fazem uso desta técnica nas suas obras. Além disso, embora não seja feito qualquer tipo de indicação na partitura, Franco Donatoni apresenta na peça II da sua obra uma escrita que possibilita a execução em bellow shake sobre blocos de acordes repetidos em ritmo irregular.

Luciano Berio utiliza muito pontualmente o bellow shake e apenas para colorir um momento de repouso prolongado e de transição entre uma passagem rápida e outra mais calma (fig. 274). Sofia Gubaidulina recorre insistentemente ao bellow shake na introdução da sua obra, utilizando também accelerandos e ritardandos em movimentos de fole diretos, a abrir e a fechar (fig. 275). Franco Donatoni e Magnus Lindberg fazem uso da técnica de bellow shake na ótica de jogo rítmico (fig. 276) e também para preencher o clímax das suas obras (fig. 277).

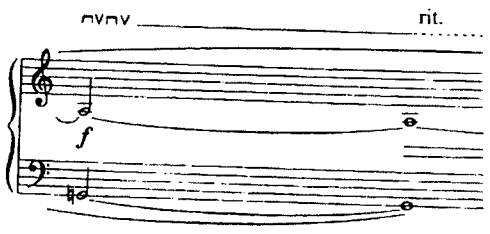


Fig. 274: Luciano Berio, Sequenza XIII (bellow shake em nota prolongada)

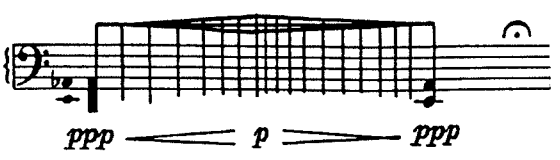


Fig. 275: Sofia Gubaidulina, De Profundis (bellow shake com alterações no andamento e na dinâmica)

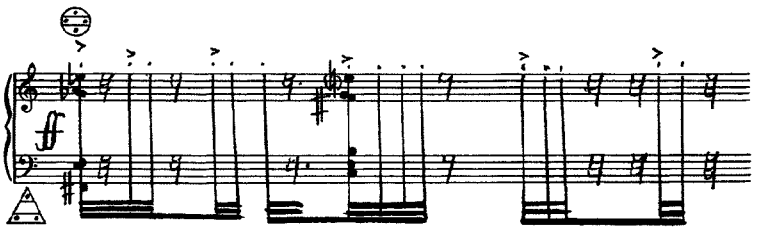


Fig. 276: Franco Donatoni, Feria IV, peça II (bellow shake rítmico)

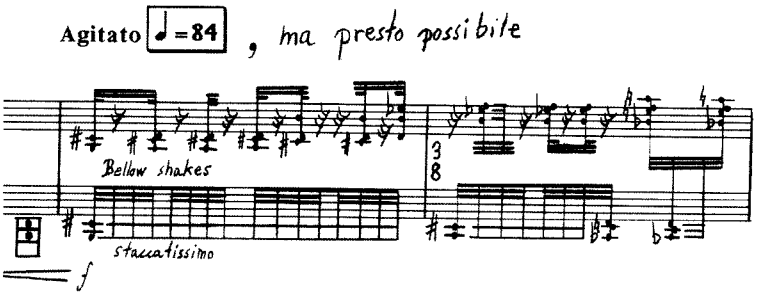


Fig. 277: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (bellow shake rítmico)

Quanto à técnica de execução do **vibrato**, é utilizada por Luciano Berio, Sofia Gubaidulina e Mauricio Kagel. Na Sequenza XIII (Chanson), o vibrato surge invariavelmente associado ao culminar de frases melódicas, quer no início quer no fim da obra (fig. 278). Em De Profundis, os vibratos ganham destaque num bloco próprio e são intensificados por súbitas mudanças de sonoridade entre sforzando e ppp (fig. 279), pelo que são realizados com oscilação de ambas as mãos em contacto direto com o acorde que se executa. Na obra Episoden Figuren, os vibratos estão associados à passagem de acordes num legato cuidado (fig. 280) e são realizados pela mão contrária à que se encontra a executar o acorde ou pela oscilação da perna do instrumentista (elevação do calcanhar).

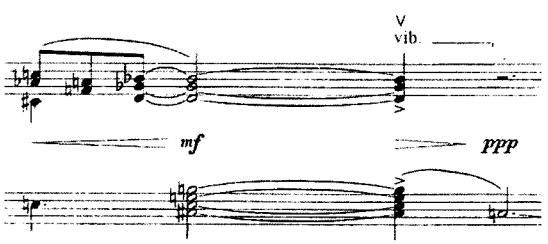


Fig. 278: Luciano Berio, Sequenza XIII (vibrato a culminar frase melódica)

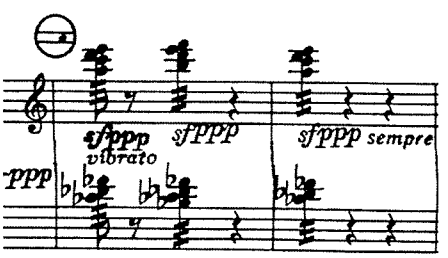


Fig. 279: Sofia Gubaidulina, De Profundis (vibratos com mudança súbita de sonoridade)

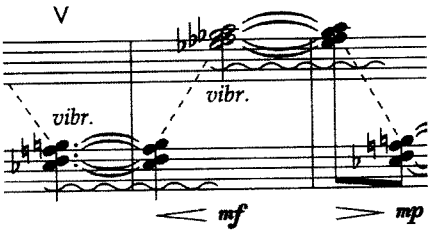


Fig. 280: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (vibratos com passagem legato dos acordes)

O **portamento** é utilizado exclusivamente na obra de Sofia Gubaidulina (fig. 281). A compositora indica de forma clara em De Profundis que pretende que o portamento provoque a desafinação das notas até à extensão de meio tom descendente, o que conferirá um tom lamurioso.

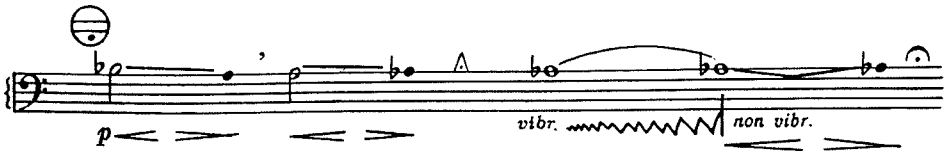


Fig. 281: Sofia Gubaidulina, De Profundis (portamento)

Nas seis obras em questão, os **efeitos de percussão** também foram apenas utilizados em De Profundis (fig. 282). No contexto descritivo da obra, Sofia Gubaidulina pretendia com este efeito descrever um suspiro (respiração).

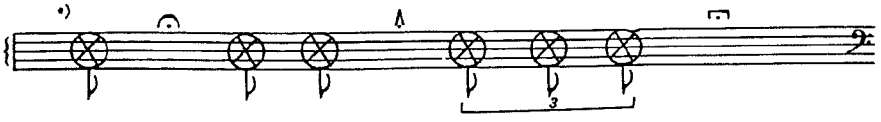


Fig. 282: Sofia Gubaidulina, De Profundis (ar sonoro pelo movimento do fole)

Luciano Berio e Magnus Lindberg são os compositores que melhor apresentam a simbiose entre **baixos standard e baixos soltos** pela ação do convertor, enquanto a abordagem dos restantes compositores se limita aos baixos soltos. Luciano Berio cria, inclusive, notações próprias para o intérprete se poder situar (fig. 283), enquanto Lindberg opta por escrever o acorde real que quer ouvir cabendo ao intérprete escolher onde irá executar o acorde (fig. 284).

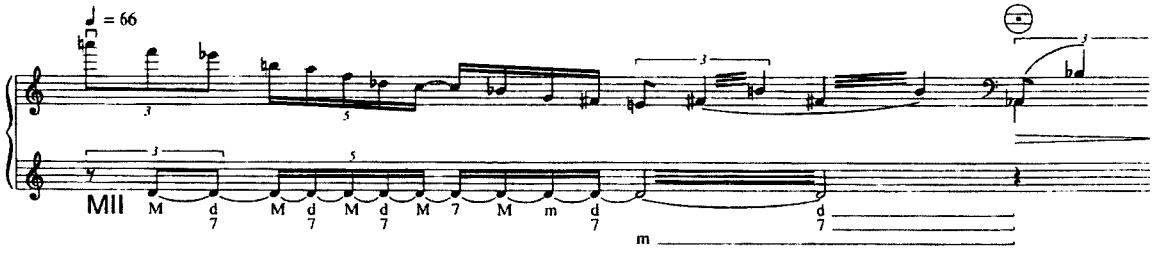


Fig. 283: Luciano Berio, Sequenza XIII (baixos standard)

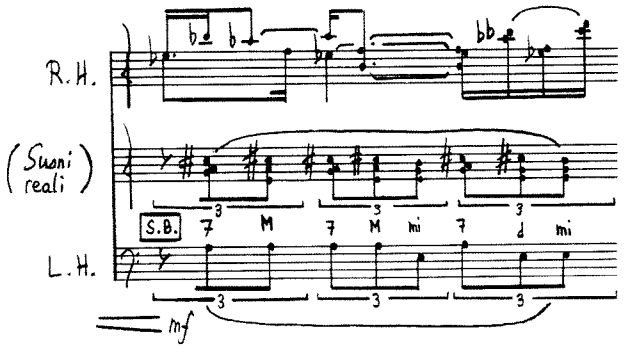


Fig. 284: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (baixos standard)

O **cruzamento de vozes** é utilizado por Luciano Berio, Edison Denisov, Mauricio Kagel e Magnus Lindberg. Todos estes compositores adotam esta técnica de uma forma esporádica nas suas obras, alguns apenas numa única vez isolada (fig. 285, fig. 286, fig. 287, fig. 288). Ocorre sempre no decurso de um trecho musical, embora Mauricio Kagel lhe confira algum destaque ao integrar esta técnica num momento de transição para um novo episódio.

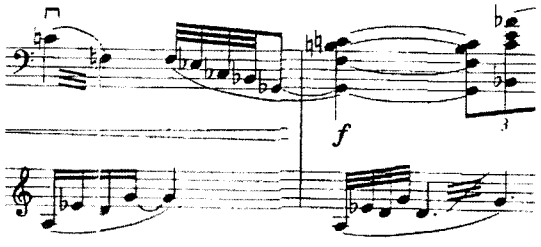


Fig. 285: Luciano Berio, Sequenza XIII (cruzamento de vozes)

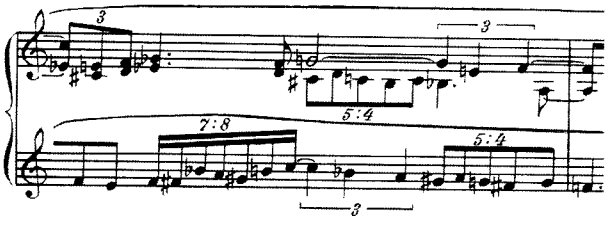


Fig. 286: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (cruzamento de vozes)

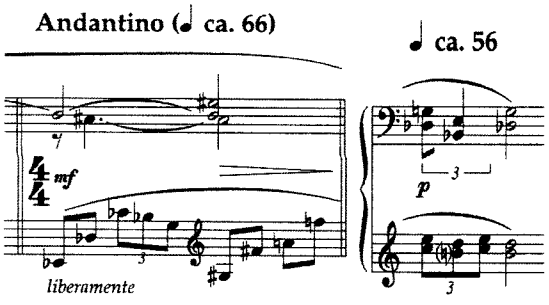


Fig. 287: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (cruzamento de vozes)

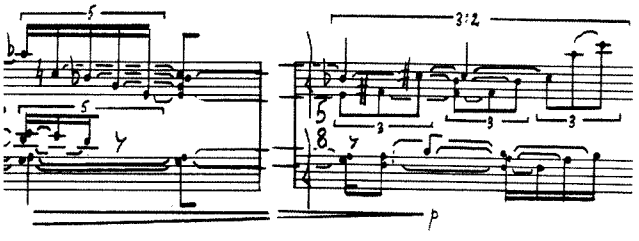


Fig. 288: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (cruzamento de vozes)

O **movimento contrário de vozes** é uma técnica de execução transversal a todos os compositores citados (fig. 289, fig. 290, fig. 291, fig. 292, fig. 293, fig. 294). Trata-se de um movimento homorrítmico executado em simultâneo entre a voz superior e a voz inferior, em direções opostas.

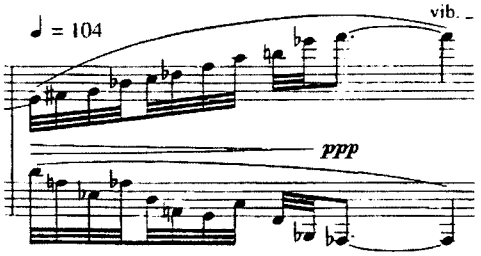


Fig. 289: Luciano Berio, Sequenza XIII (movimento contrário de vozes)

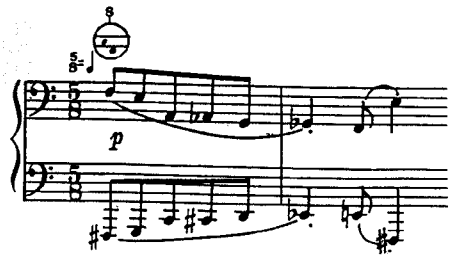


Fig. 290: Sofia Gubaidulina, De Profundis (movimento contrário de vozes)

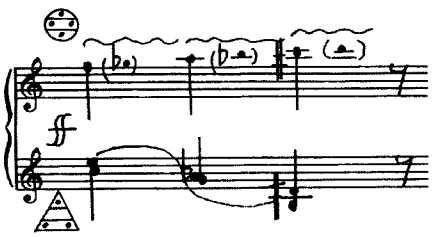


Fig. 291: Franco Donatoni, Feria IV, peça II (movimento contrário de vozes)

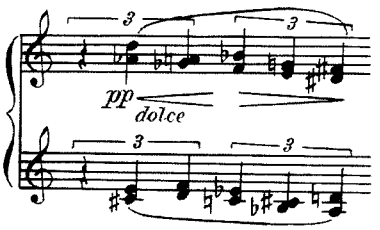


Fig. 292: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (movimento contrário de vozes)

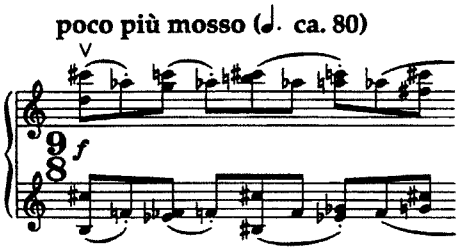


Fig. 293: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (movimento contrário de vozes)

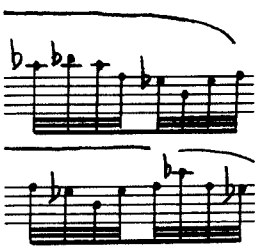


Fig. 294: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (movimento contrário de vozes)

Quanto a **crescendos e decrescendos na mesma nota**, apenas Sofia Gubaidulina e Magnus Lindberg utilizam esta técnica que depende de um controlo e pressão adequada sobre o fole do instrumento. Uma vez descoberta esta técnica torna-se possível, no acordeão, preparar todos os inícios e finais de frase e também tornar o campo expressivo muito mais rico e diversificado. Enquanto Gubaidulina apresenta esta técnica como um curto apontamento em De Profundis (fig. 295), já Lindberg confere-lhe um maior destaque ao inclui-la no clímax da obra Jeux d'anches (fig. 296).

Fig. 295: Sofia Gubaidulina, De Profundis (crescendo e decrescendo nas mesmas notas)

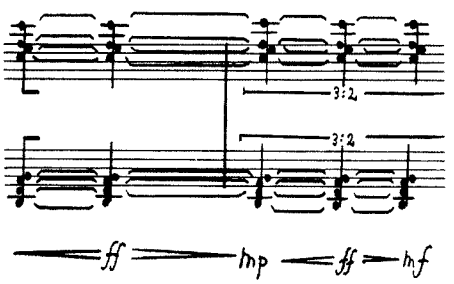


Fig. 296: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (crescendo e decrescendo nas mesmas notas)

O efeito de **eco/ressonância** consiste na repetição de texto musical com desfasamento rítmico na mesma tessitura em teclados alternados. A passagem impercetível de texto musical de um teclado para o outro, mantendo a continuidade do som, também obtém este efeito. Os diferentes timbres dos teclados (conseguidos pelo acionamento dos registos) produzem este efeito. Edison Denisov, Mauricio Kagel e Magnus Lindberg utilizaram esta técnica nas suas obras (fig. 297, fig. 298, fig. 299). Os últimos dois compositores concederam algum destaque a este efeito, Mauricio Kagel através de uma exposição mais demorada e Magnus Lindberg através da sua repetição ao longo da obra.

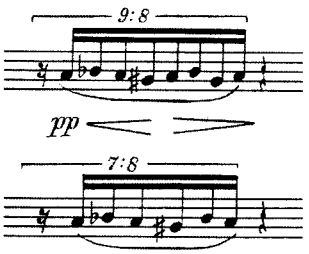


Fig. 297: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (eco/ressonância)

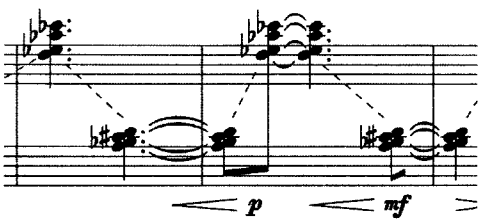


Fig. 298: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (eco/ressonância)

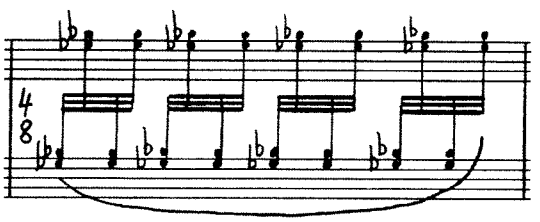


Fig. 299: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (eco/ressonância)

Sofia Gubaidulina, Franco Donatoni, Edison Denisov e Mauricio Kagel também recorreram à utilização de **registos extremos (bassoon/piccolo)** nas suas peças (fig. 300, 301, 302, 303). No caso particular da obra de Denisov, não existe qualquer indicação de registos, mas por exemplo existe uma passagem para uma tessitura bastante grave no teclado da mão direita que só é exequível com o registo bassoon acionado. Os restantes compositores utilizaram preferencialmente o registo extremo bassoon e apenas Donatoni incluiu o registo piccolo na sua obra.

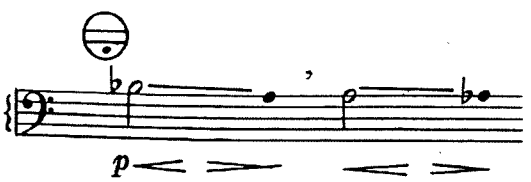


Fig. 300: Sofia Gubaidulina, De Profundis (registo bassoon)

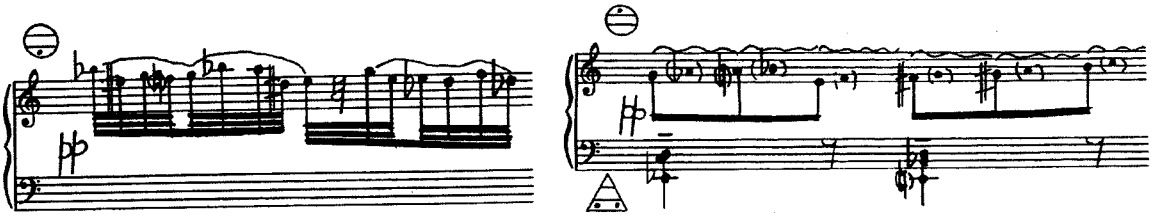


Fig. 301: Franco Donatoni, Feria IV, peça II (registos bassoon e piccolo)

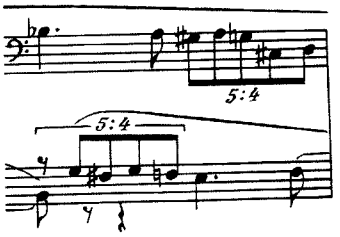


Fig. 302: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (registo bassoon)

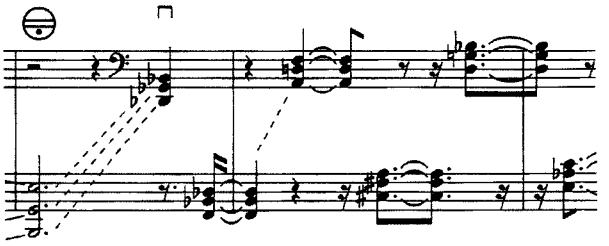


Fig. 303: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (registo bassoon)

O **ambiente tridimensional** corresponde a momentos de três dimensões (textura), apenas possível num instrumento polifónico e cromático como o acordeão. São executadas três melodias em simultâneo, duas das quais realizadas num dos teclados, direito ou esquerdo. Esta técnica é possibilitada pela proximidade dos botões do acordeão e foi utilizada por Luciano Berio, Edison Denisov e Magnus Lindberg (fig. 304, fig. 305, fig. 306).

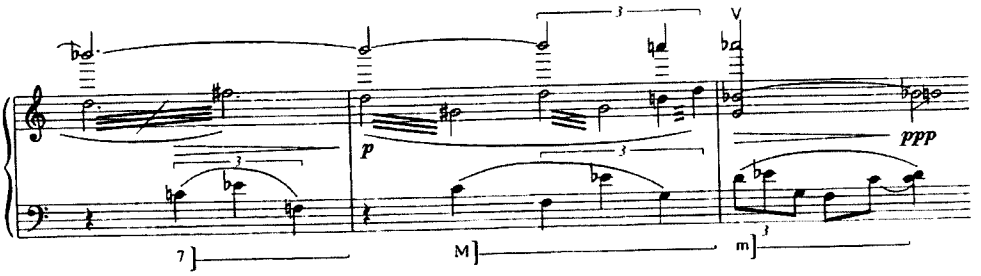


Fig. 304: Luciano Berio, Sequenza XIII (duas vozes na mão direita)

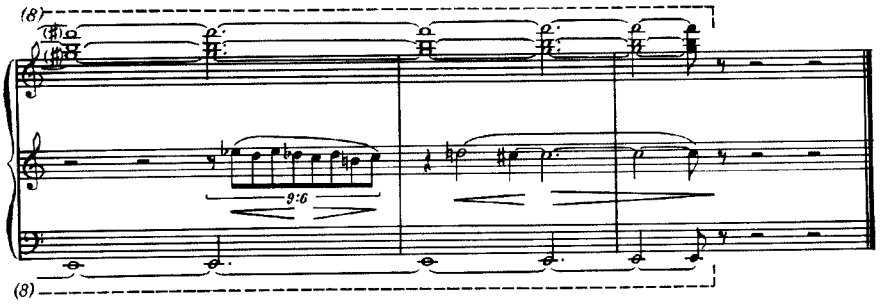


Fig. 305: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (duas vozes na mão esquerda)

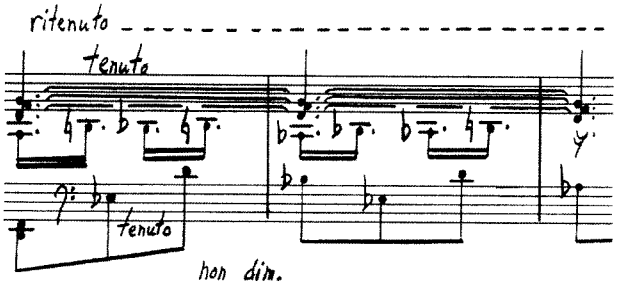


Fig. 306: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (duas vozes na mão direita)

Sofia Gubaidulina, Edison Denisov, Mauricio Kagel e Magnus Lindberg também utilizaram a técnica da **nota pedal** nas suas obras (fig. 307, fig. 308, fig. 309, fig. 310). O prolongamento do som originado por uma ou mais notas em simultâneo produz um efeito semelhante a um bordão. Aqueles compositores reservam este efeito para a parte final das suas obras.

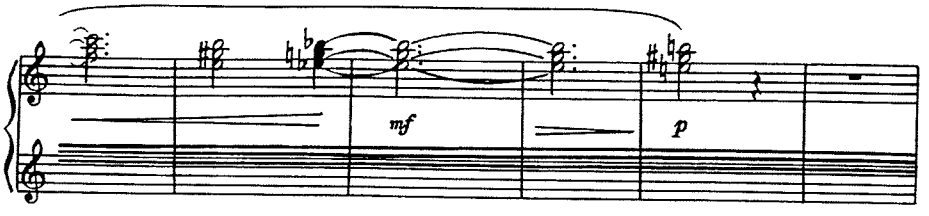


Fig. 307: Sofia Gubaidulina, De Profundis (acorde pedal na voz inferior)

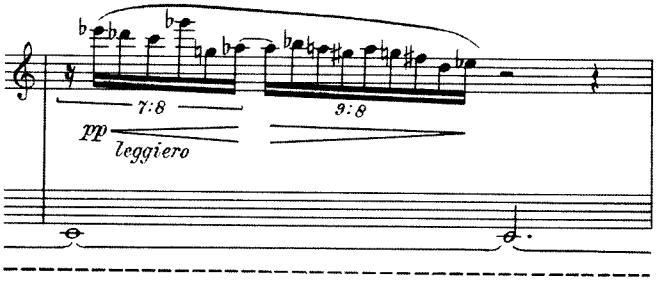


Fig. 308: Edison Denisov, Des ténèbres à la lumière (nota pedal na voz inferior)

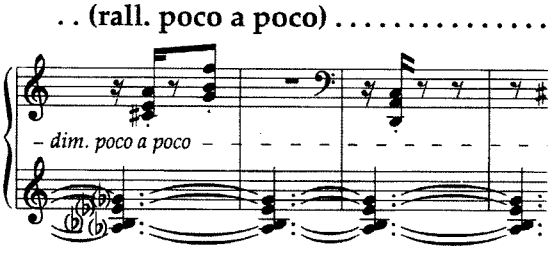


Fig. 309: Mauricio Kagel, Episoden Figuren (acorde pedal na voz inferior)

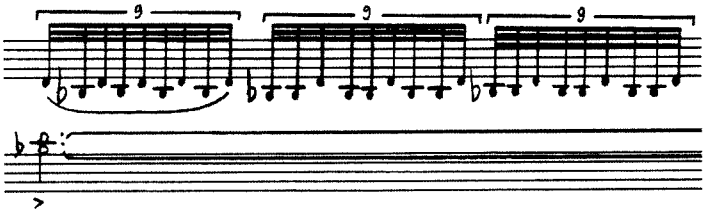


Fig. 310: Magnus Lindberg, Jeux d'anches (notas pedal na voz inferior)

5.3. Metodologias de aprendizagem

No decorrer da aprendizagem das seis peças contemporâneas, surgiram várias questões que se relacionam com a metodologia utilizada pelo intérprete no sentido de apreender o conteúdo das obras.

No que diz respeito ao estudo e execução das dinâmicas utilizadas, na música contemporânea o contraste sonoro está intrinsecamente ligado à forma de expressão. Para o intérprete, será absolutamente essencial exagerar nas dinâmicas no sentido de tornar o discurso apelativo e mais interessante.

Para a execução deste tipo de obras, uma boa independência de mãos deverá permitir uma melhor clareza e definição no discurso apresentado, sobretudo em momentos de polifonia, texturas com vozes diferentes e melodia e acompanhamento. Em certos casos, para enfatizar uma frase é necessário recorrer a articulações diferentes entre os teclados em simultâneo para obter o resultado desejado (por exemplo, tocar o motivo temático em legato na mão direita enquanto a mão esquerda realiza o texto musical em staccato).

Por vezes, surge a necessidade do intérprete complementar uma ação com o movimento do corpo. Isto é, uma acentuação deverá ter uma preparação do corpo, o qual deverá acompanhar o impulso consequente. Por exemplo, para realçar a melodia principal executada no teclado da mão esquerda, o intérprete deverá direcionar o corpo para o teclado da mão esquerda por forma a enfatizar a frase que pretende mostrar.

Ao nível do estudo de cada uma das seis obras, são de realçar alguns aspetos específicos que influenciam em grande medida a interpretação que é exigida pelo compositor. Nas obras de Luciano

Berio e Magnus Lindberg, será importante estudar isoladamente os acordes pré-definidos no que diz respeito à sua localização bem como à sua relação com o próximo acorde. Na Sequenza XIII (chanson), que utiliza pequenos jogos rítmicos e baixos ostinatos, convém trabalhar isoladamente estes pontos.

Na obra de Sofia Gubaidulina, a aprendizagem da execução dos efeitos antes de iniciar a leitura da peça será de extrema utilidade. Em De Profundis, os efeitos deverão ser experimentados de várias formas, exagerando nas dinâmicas, percebendo qual a melhor postura física para obter determinado efeito.

Na obra de Franco Donatoni, será inicialmente bastante útil subdividir o tempo no sentido de atingir rigor nas alternâncias entre sons e pausas.

No caso da obra de Edison Denisov, o trabalho rítmico isolado de pequenas células é fundamental para o resultado final, uma vez que os ritmos irregulares em contraponto são uma constante. Em Des ténèbres à la lumière, a dedilhação aplicada assume uma vital importância. Por vezes, recorrer às filas auxiliares torna-se essencial, evitando quebras de frase e permitindo maior conforto e clareza na exposição do intérprete. Nesta obra, a escolha dos registos é muito importante no sentido de proporcionar um maior equilíbrio entre o volume sonoro dos dois teclados.

Em Mauricio Kagel, onde a encenação é frequente, as dinâmicas desempenham um papel fundamental na interpretação da obra. As indicações devem ser realizadas de uma forma exagerada, sobretudo as acentuações, sforzandos e sonoridades súbitas F/p.

6. PROGRAMAS DOS TRÊS RECITAIS

No âmbito desta tese de Doutoramento realizaram-se três recitais. A escolha do repertório para os recitais teve como principal critério a necessidade de interpretar um conjunto de obras que exemplificassem a importância da utilização do sistema convertor na composição para acordeão.

As obras apresentadas foram originalmente escritas para acordeão, exceto a Fantasia e Fuga em Sol menor BWV 542, a Chaconne em Ré menor BWV 1004 e a Passacaglia e Fuga em Dó menor BWV 582, todas de Johann Sebastian Bach.

A escolha das peças de Bach surgiu no sentido de ilustrar o acordeão como um pequeno órgão portátil, utilizando para o efeito os registos Basson, Violino, Órgão e Master, e também evidenciar as possibilidades do instrumento na realização de polifonia (textura a várias vozes) pela utilização do convertor. Nestas peças, as principais técnicas de execução consistem em realizar notas pedais através das duas filas fixas de baixos soltos. A combinação destas duas filas fixas com as quatro filas de baixos soltos em simultâneo permite executar trechos musicais a duas e três vozes e executar acordes com 5 notas no teclado da mão esquerda. No teclado da mão direita torna-se possível diferenciar os timbres pela ação dos registos e realizar polifonia a três e quatro vozes pela proximidade dos botões ao longo do teclado, tornando este tipo de obras num verdadeiro exercício técnico/virtuosístico.

No campo das peças cíclicas originais para acordeão, foram selecionadas três sonatas: Sonata n.° 1 de Anatoli Kujakov, Sonata n.° 1 op. 13 de Alexander Nagayev e Sonata n.° 3 de Vladislav Zolotaryov. A escolha destas sonatas prendeu-se com a necessidade de apresentar obras de grande dimensão (*large scale work*), originalmente escritas para acordeão com convertor e compostas em vários andamentos. Na tentativa de ilustrar as várias possibilidades sonoras do acordeão, explorou-se também as possibilidades harmónicas e melódicas do instrumento, sendo a escrita por vezes densa e orquestral. Estas peças dão especial destaque ao uso de efeitos: bellow shake, vibrato e cluster.

No âmbito da música contemporânea, que constituiu a base central e fulcral da tese deste programa de Doutoramento, foram selecionadas seis peças de compositores contemporâneos de renome internacional no sentido de investigar, não obstante as estéticas musicais diferentes de cada um, a influência do sistema convertor na escrita para acordeão. Estas obras de Luciano Berio, Sofia

Gubaidulina, Franco Donatoni, Edison Denisov, Mauricio Kagel e Magnus Lindberg foram já devidamente detalhadas em capítulo anterior. Através da análise interpretativa das obras foi possível discernir as várias técnicas utilizadas na manipulação do sistema convertor e abrir um novo capítulo no posicionamento do acordeão enquanto instrumento ligado à música contemporânea.

No final de cada recital foram incluídas duas peças de curta duração, originais para acordeão, escritas para a utilização do sistema convertor, numa linguagem mais acessível em relação às seis peças contemporâneas. O objetivo foi o de explorar a musicalidade do intérprete, quer em termos de virtuosismo quer em termos de expressividade, com a particularidade de todas elas terem sido das primeiras peças escritas pelos respetivos compositores para acordeão com convertor.

Para a realização dos três recitais deste programa de Doutoramento, foi fundamental a participação do doutorando nas masterclasses com os professores Friedrich Lips (2010, 2013, 2014), Mika Väyrynen (2010), Geir Draugsvoll (2011), Frédèric Deschamps (2013, 2014) e Teodoro Anzellotti (2014), que contribuíram para a melhoria do desempenho técnico e artístico nas obras.

Abaixo são apresentados os programas de cada recital (fig. 311, fig. 312, fig. 313) e efetuadas observações específicas sobre as obras que os compõem (exceto as obras contemporâneas já detalhadas em capítulo anterior).

Programa do 1° Recital
Fantasia e Fuga Sol m BWV542 (1720) – J. S. Bach (1685-1750) Sonata n.° 1 (1979) – Anatoli Kusyakov (1945-2007) I – Variações II – Ostinato III – Coral e Recitativo IV – Final De Profundis (1978) – Sofia Gubaidulina (n. 1937) Sequenza XIII (Chanson) (1995) – Luciano Berio (1925-2003) Toccata n.° 1 opus 24 (1965) – Ole Schmidt (1928-2010) Romance (2002) – Franck Angelis (n. 1962)

Fig. 311: Programa do 1° recital

A Fantasia e Fuga em Sol menor de J. S. Bach[2] é uma transcrição pelo doutorando da partitura original escrita para órgão. As principais técnicas utilizadas nesta obra são a utilização da nota pedal no teclado da mão esquerda enquanto as 4 filas de baixos soltos realizam texto musical em simultâneo, juntamente com a realização de texto musical a 3 e 4 vozes no teclado da mão direita pela ação do polegar que, por vezes, se desloca por várias notas em redor. A obra é integralmente realizada em baixos soltos.

A Sonata n.° 1 de Anatoli Kusyakov[3] é uma obra cíclica em quatro andamentos que ilustra várias possibilidades sonoras do acordeão, com destaque para o uso de efeitos como o bellow shake, o vibrato e o cluster. Várias mudanças de baixos soltos para baixos standard ocorrem ao longo da peça.

A Toccata n.° 1 de Ole Schmidt[4] constitui uma das primeiras peças escritas para acordeão com convertor numa linguagem atonal. Recorre alternadamente a baixos soltos e a baixos standard, sendo de salientar a utilização de cânones rítmicos e melódicos em andamentos rápidos e lentos e a utilização de bellow shake.

Por último, a peça Romance de Franck Angelis[5], embora escrita numa linguagem tonal, remete-nos para as possibilidades do acordeão enquanto instrumento capaz de realizar melodia e acompanhamento, sendo este realizado nota a nota. De realçar o uso das dinâmicas e a ênfase nos retardos pela ação do fole.

Programa do 2° Recital
Chaconne Ré menor BWV1004 (1717/23) – J. S. Bach (1685-1750) Sonata n.° 1 op. 13 (1981) – Alexander Nagayev (n. 1947) I – Grave, Allegro Sostenuto II – Moderato III – Grave, Allegro molto tempestuoso Des Ténèbres à la Lumiére (1995) – Edison Denisov (1929-1996) Feria IV (1997) – Franco Donatoni (1927-2000) I – ♩=63 II – ♩=49

[2] Biografia do compositor em http://www.classicalarchives.com/bach.html, acedido em 24/10/2014
[3] Biografia do compositor em http://accordeonworld.weebly.com/kusyakov.html, acedido em 24/10/2014
[4] Biografia do compositor em http://www.edition-s.dk/composer/ole-schmidt, acedido em 24/10/2014
[5] Biografia do compositor em http://www.musicforaccordion.com/inform/afranck/index.htm, acedido em 24/10/2014

Preâmbulo e Toccata (1991) – Bogdan Precz (1960-1996)
The Flight Beyond the Time (1997) – Petri Makkonen (n. 1967)

Fig. 312: Programa do 2° recital

A Chaconne em Ré menor de J. S. Bach é uma transcrição pelo doutorando a partir da partitura original escrita para violino e também da transcrição para piano de Ferruccio Busoni (1866-1924)[6]. As principais técnicas utilizadas consistem na seleção dos registos apropriados e na alternância entre os baixos standard e os baixos soltos.

A Sonata n.° 1 op. 13 de Alexander Nagayev[7] é uma obra cíclica em três andamentos. Possui uma escrita orquestral, ilustrada pelo instrumento a solo, e também utiliza os efeitos de bellow shake, vibrato e cluster.

Preâmbulo e Toccata de Bogdan Precz[8] é também uma das primeiras peças escritas para acordeão com convertor numa linguagem atonal. Aparece como uma introdução ao período contemporâneo, explorando vários timbres pela ação dos registos. Ao longo da peça ocorrem várias mudanças de baixos soltos para baixos standard. É de salientar o contraste entre os sons agudos e graves no preâmbulo com a vivacidade enérgica da toccata escrita num compasso 7/8, utilizando também alguns efeitos como o bellow shake com ricochete e o portamento.

Por último, a peça The Flight Beyond the Time de Petri Makkonen[9] surge num discurso de grande virtuosidade e num plano tridimensional (textura a três vozes distintas). Trata-se de uma peça onde a virtuosidade do intérprete é posta à prova.

Programa do 3° Recital
Passacaglia e Fuga Dó menor BWV 582 (1706/13) – J. S. Bach (1685-1750)
Sonata n.° 3 (1972) – Vladislav Zolotaryov (1942-1975) I – Maestoso, Allegro ben rítmico con anima ♩= 135

[6] Biografia do compositor em http://www.bach-cantatas.com/Lib/Busoni-Ferruccio.htm, acedido em 24/10/2014
[7] Biografia do compositor em Anthology of Compositions for Button Accordion, Part X, Friedrich Lips (Ed.), Editora Muzyka, 2004
[8] Biografia do compositor em http://www.acordeonisima.com/ampliarbiografia.php?idbio=98, acedido em 24/10/2014
[9] Biografia do compositor em http://www.musiccompetition.rs/biographyFiles/a29fd268-3fe1-4c5f-b403-a46fbaf21f99_Petri%20Makkonen.pdf, acedido em 24/10/2014

II – Allegro Moderato ♩ = 120
III – Largo ♩ = 60
IV – Allegro vivace con anima ♩ = 144

Episoden Figuren (1993) – Mauricio Kagel (1931-2008)

Jeux d'anches (1989-90) – Magnus Lindberg (n. 1958)

Scherzo-Toccata (1979) – Petr Londonov (1928-1981)

Fantasia 84 (1984) – Jürgen Ganzer (n. 1950)

Fig. 313: Programa do 3° recital

A Passacaglia e Fuga em Dó menor BWV 582 de Johann Sebastian Bach é uma transcrição pelo doutorando da partitura original escrita para órgão. A principal técnica utilizada consiste em articular, ao longo da peça, o texto musical realizado no teclado da mão esquerda entre as duas filas fixas de baixos soltos que realizam a pedaleira e as quatro filas de baixos soltos que produzem a 2ª voz mais grave. A obra é integralmente realizada em baixos soltos.

A Sonata n.° 3 de Vladislav Zolotaryov[10] é uma obra cíclica de grande dimensão (large scale work), originalmente escrita para acordeão com convertor e composta em quatro andamentos. A escrita torna-se, por vezes, densa e orquestral. Destaca-se na obra o uso de efeitos, tais como bellow shake (também com ricochete), vibrato e cluster.

Scherzo-Toccata de Petr Londonov[11] surge como um pequeno apontamento para acordeão com convertor num discurso fortemente marcado pelo virtuosismo, com recurso ao bellow shake e de grande efeito expressivo para o ouvinte.

Fantasia 84 de Jürgen Ganzer[12] foi uma das primeiras peças do compositor para acordeão com convertor e utiliza uma técnica muito específica que consiste em executar a mesma nota, na mesma tessitura, em teclados diferentes e com desfasamento rítmico, provocando uma espécie de eco/ressonância apenas possível no acordeão.

[10] Biografia do compositor em http://vladislavzolotaryov.com/bio_full_en.htm, acedido em 24/10/2014
[11] Biografia do compositor em Anthology of Compositions for Button Accordion, Part X, Friedrich Lips (Ed.), Editora Muzyka, 2004
[12] Biografia do compositor em http://accordeonworld.weebly.com/ganzer.html, acedido em 24/10/2014

7. INQUÉRITOS E ENTREVISTAS

No intuito de perceber qual o conhecimento atual, qual o caminho futuro para o acordeão com convertor e qual o desenvolvimento do sistema convertor enquanto mecanismo integrado no acordeão, foi elaborado um inquérito e analisadas entrevistas.

7.1. Resultados dos inquéritos

Relativamente ao inquérito, foram realizados questionários junto do seguinte público-alvo: professores, alunos e concertistas de acordeão com convertor, fábricas e ateliers ligados à construção do instrumento. O inquérito contém as questões abaixo sobre o acordeão com convertor (fig. 314).

Português	Inglês
1. O que é o sistema convertor?	1. What's the converter (free bass) system?
2. Quais são as principais vantagens/desvantagens de tocar neste sistema?	2. What's the principal advantage/disadvantage playing with this system?
3. Quem foi o seu criador e respetiva data de invenção?	3. When did the first instrument was created and who was the creator of this system?
4. Quando é que surgiu em Portugal o primeiro acordeão com convertor?	
5. Quando é que começou a tocar acordeão com convertor?	5. When did you start playing with the converter (free bass) system?
6. Qual o estado atual?	6. How is it nowadays?
7. Será possível e viável, no futuro coexistirem os dois sistemas, ou apenas o sistema dos baixos livres?	7. Do you think that in the future there will be always the two systems (Standard / Free Bass) or will only exist the free bass system?
8. Quais as perspetivas para o futuro? Em termos de construção organológica, de escrita para o instrumento e de execução para o intérprete?	8. What are the future perspectives? Organological, Writing for the instrument, Execution for the musician?

Fig. 314: Inquérito

Os questionários foram distribuídos por correio eletrónico e presencialmente, entre janeiro de 2010 e setembro de 2012. No total, foram recolhidos 18 questionários respondidos, num total de 35 questionários distribuídos.

Todos os questionários foram recolhidos diretamente junto dos respondentes. Esta recolha direta pelo doutorando ocorreu em situações de frequência de masterclasses, de encontros pessoais com professores, com intérpretes e com discentes, de participação como docente em concursos de acordeão nacionais e internacionais, bem como de visitas a fábricas e ateliers nacionais e estrangeiros. Os resultados para cada uma das questões do questionário encontram-se tratados abaixo.

A totalidade dos inquiridos revela ter conhecimento sobre o sistema convertor e a maneira como funciona (fig. 315).

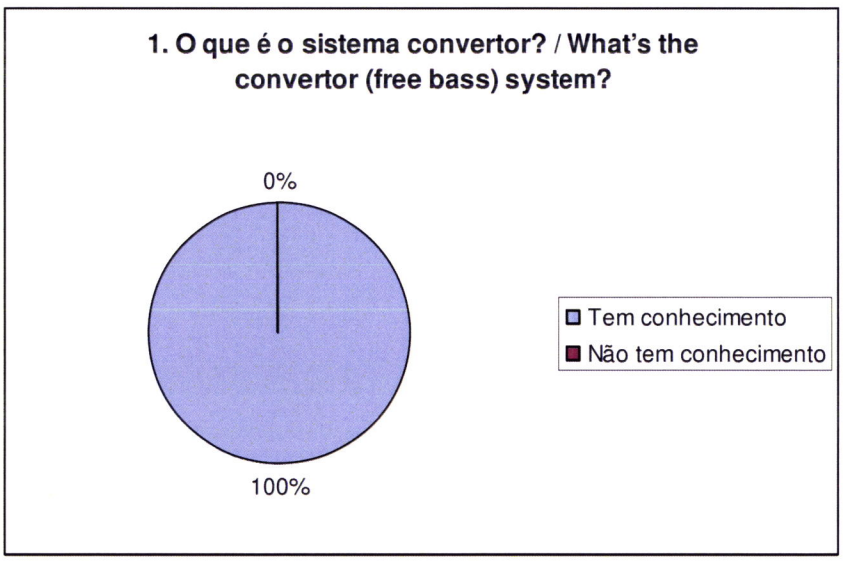


Fig. 315: Inquérito, questão 1

Quanto aos aspetos positivos, 65% dos entrevistados justifica que a principal vantagem do sistema convertor reside na possibilidade de realizar contraponto e uma maior independência de mãos na performance (fig. 316).

No que toca a aspetos negativos, 70% dos inquiridos revela que a principal desvantagem do sistema reside na perda de velocidade de execução e no ruído produzido pela mudança do convertor. 15% aborda também a longa distância até à patilha que permite acionar o convertor dificultando, por vezes, a sua mudança (fig. 317).

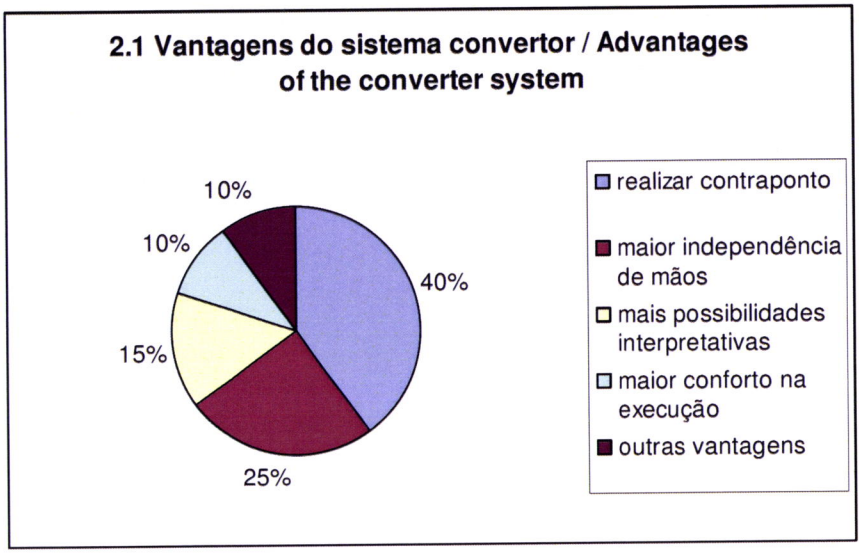


Fig. 316: Inquérito, questão 2.1

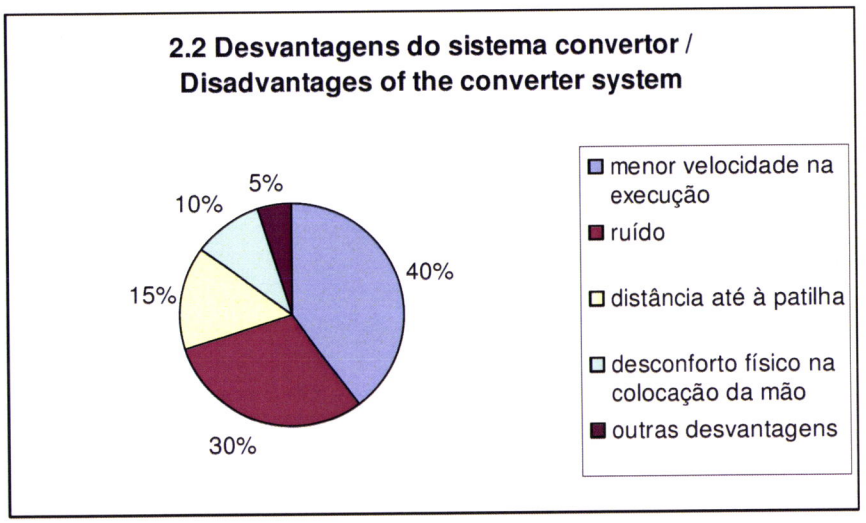


Fig. 317: Inquérito, questão 2.2

Sobre o momento de criação do sistema convertor (fig. 318), 70% dos entrevistados aponta a fábrica Hohner como pioneira na tentativa de criar um acordeão com baixos soltos por volta de 1940/50, enquanto 65% dos inquiridos internacionais aponta também a intervenção de Mogens Ellegard na década de 1950/60 como sendo dos primeiros intérpretes de acordeão com o sistema de baixos soltos (três filas auxiliares no teclado da mão esquerda).

Por outro lado, 55% dos entrevistados estrangeiros aponta para a década de 1980 as primeiras introduções do mecanismo convertor no mesmo teclado, em fábricas situadas na Europa, nomeadamente, Itália e França, tais como: Pigini e Armando Bugari. Uma faixa de 35% revela também que a génese do sistema convertor está na década de 1950 na Rússia, atribuída à construção do Bayan (nome atribuído ao acordeão de botões).

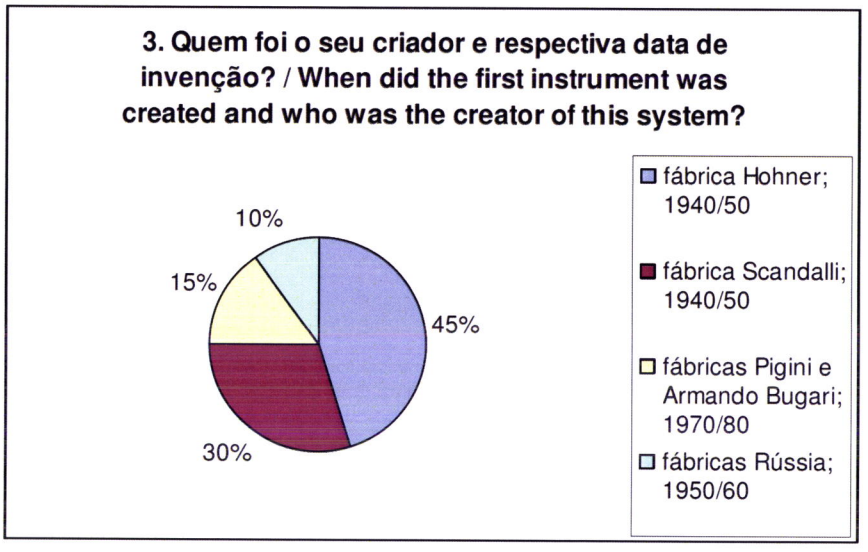


Fig. 318: Inquérito, questão 3

Sobre o aparecimento do acordeão com convertor em Portugal, 30% dos entrevistados portugueses fazem referência à entrada, em Portugal no ano de 1976, de dois instrumentos com três filas auxiliares no teclado da mão esquerda e só em 1991, a entrada no país de um acordeão com convertor (fig. 319).

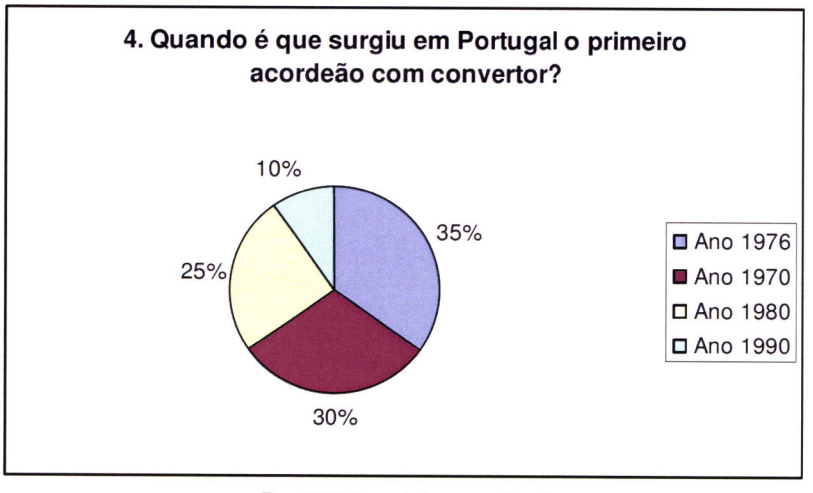


Fig. 319: Inquérito, questão 4

Dos entrevistados com idade superior a 40 anos, 85% revelou ter começado a tocar acordeão com convertor já após a idade adulta devido ao aparecimento tardio deste sistema. Dos entrevistados entre os 30 e os 40 anos, 65% revelou ter iniciado o estudo do convertor entre os 15/20 anos de idade. Dos entrevistados situados na faixa etária entre os 20 e os 30 anos, 70% refere ter iniciado o estudo de acordeão com convertor entre os 13/15 anos de idade. E, por último, dos entrevistados entre os 10 e os 20 anos, 80% referiu ter iniciado o estudo do acordeão com convertor entre os 10/12

anos (fig. 320). Dos dados observados, podemos concluir que nos dias atuais o estudo do acordeão com convertor tem vindo a intensificar-se em faixas etárias mais jovens.

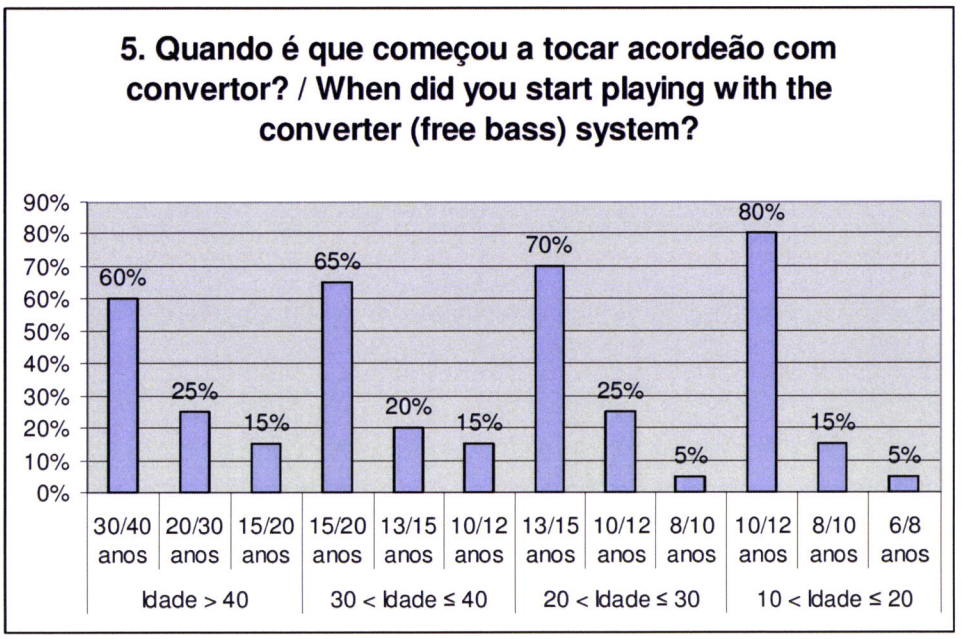


Fig. 320: Inquérito, questão 5

No que diz respeito ao estado atual, 60% dos inquiridos refere o acordeão com convertor como um instrumento já bastante desenvolvido, quer pela constituição do teclado da mão esquerda possibilitando a incorporação das notas soltas em alternância com os acordes pré-definidos apenas nas seis filas de botões existentes, em vez de filas auxiliares, como também, pela utilização e recurso aos registos, a possibilidade de recurso a filas complementares (teclado de botões), qualidade e volume sonoro, materiais utilizados na construção e quantidade de intérpretes de grande qualidade artística (fig. 321).

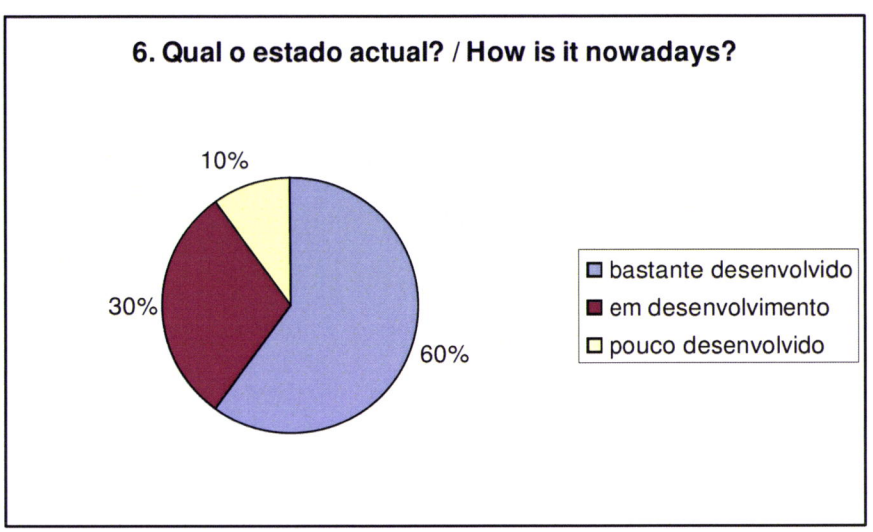


Fig. 321: Inquérito, questão 6

Sobre a continuidade do sistema convertor, 65% dos inquiridos refere que, no futuro, irá continuar a existir no sentido de utilizar, conjuntamente, os baixos standard e os baixos soltos. Pelo contrário, 35% revela grandes certezas no fabrico de acordeões apenas com baixos soltos, sendo a harmonia criada nota a nota.

A perceção das fábricas é ligeiramente diversa, sendo que 85% revela a necessidade de construir instrumentos com ambos os sistemas enquanto a procura por parte dos clientes assim o justificar. Até ao momento, 25% das fábricas referiu já terem recebido encomendas para construir acordeões apenas com o sistema de baixos soltos (fig. 322).

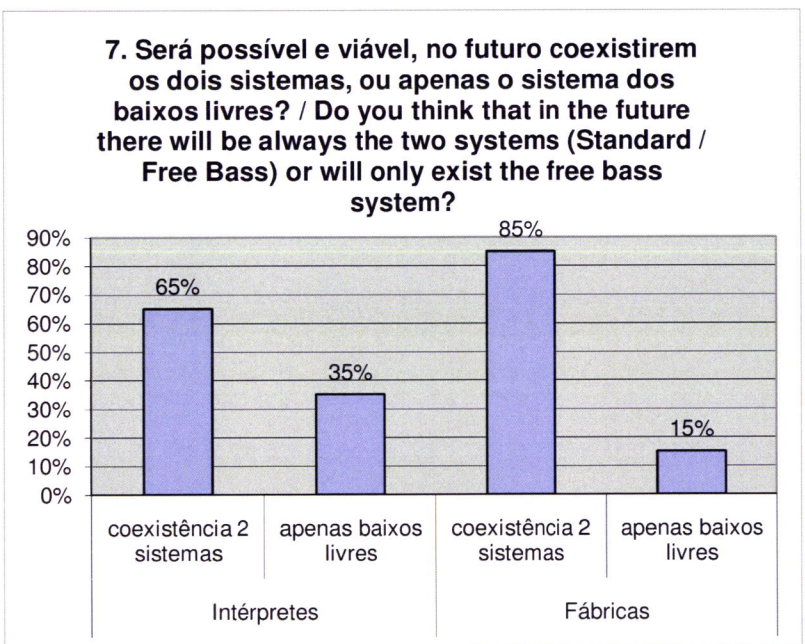


Fig. 322: Inquérito, questão 7

Relativamente às perspetivas para o futuro (fig. 323), questão de natureza aberta, 65% dos inquiridos abordou a necessidade de se escrever, cada vez mais, repertório original para o instrumento, criando para o efeito, uma simbologia específica que permita uma maior facilidade no reconhecimento da escrita e consequente melhoria no ato da performance.

Um grupo de 45% aponta questões organológicas como a diminuição do peso e da dimensão, uma maior ergonomia em relação ao corpo humano (correias, localização dos registos, acabamento das partes exteriores) e materiais mais resistentes nos mecanismos internos (palhetas, válvulas, etc.).

Também 45% dos respondentes revela a necessidade de fundir o acordeão com outros instrumentos (música de câmara e orquestra) como forma de ampliar o reportório existente para acordeão.

Já 25% aborda a necessidade de se reformular o ensino do instrumento em conservatórios e escolas de música, sobretudo, ao nível de ensino das camadas mais jovens, criando para o efeito, mecanismos, exercícios, e repertório original bem elaborado que motive a aprendizagem correta do instrumento de uma forma séria e erudita.

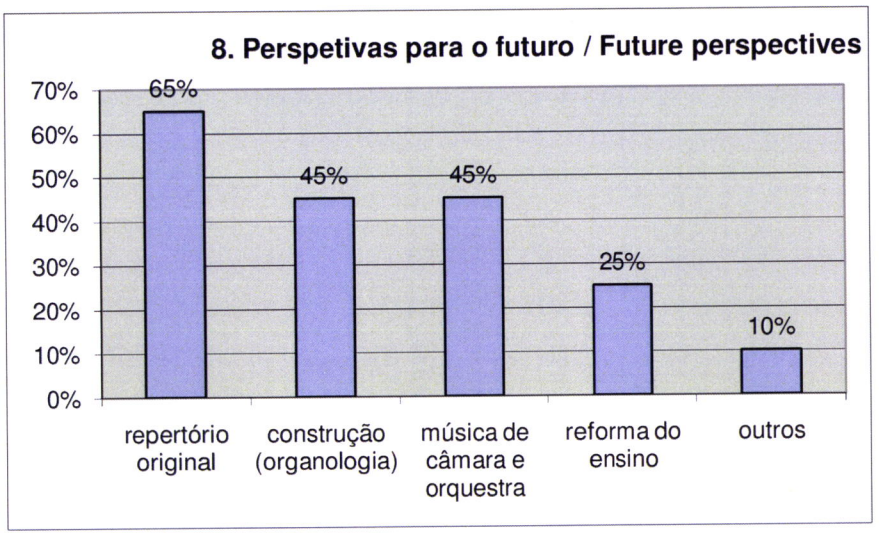


Fig. 323: Inquérito, questão 8

7.2. Análise de entrevistas

A par dos inquéritos, foram analisadas entrevistas concedidas por compositores, intérpretes e construtores a personalidades e organizações. A informação abaixo destaca o percurso histórico e organológico do acordeão, as suas transformações físicas, as possibilidades do acordeão com convertor, os trabalhos pioneiros de acordeonistas e o posicionamento do instrumento no meio musical erudito.

Em entrevista concedida em 1999 a Kevin Friedrich, o acordeonista russo **Friedrich Lips** reconhece que a execução de música original escrita para o acordeão constituiu a direção certa, tendo em conta que todos os instrumentos têm de possuir a sua identidade. Destaca a importância da criação de música original por compositores de elevado nível, sendo que parte deste acervo irá permanecer como repertório standard para acordeão.

Em termos de futuro para o instrumento, aponta a participação com outros instrumentistas e as parcerias com compositores e orquestras, no sentido de difundir o acordeão no mundo da música clássica e contemporânea. Refere que a exposição do acordeão com outros instrumentos, num mesmo patamar de importância, ajudará a ganhar a aceitação do instrumento entre os músicos e entre o público. Face às possibilidades de execução do instrumento, Lips responde *"I play my accordion like one would conduct an orchestra"*.

Menciona que as parcerias permitem ao instrumentista e ao compositor desenvolverem-se e amadurecerem juntos. Nesta matéria, indica o dinamarquês Mogens Ellegaard como o acordeonista que mais contribuiu para o impulso do acordeão.

Em 2005, Lips concedeu entrevista a Accordions Worldwide em memória de Mogens Ellegaard, recordando que em 1976 este acordeonista tocava num instrumento com 9 filas de botões no teclado da mão esquerda (3 filas de baixos soltos e 6 filas de baixos standard), enquanto na Rússia já se tinha avançado para o acordeão com 6 filas de botões e convertor no teclado esquerdo. Ellegaard reconheceu que o futuro seria o acordeão com convertor e passou a tocar num destes instrumentos, com a disposição de notas nos teclados adaptada para o sistema C (notas graves nos botões superiores dos teclados).

Segundo Lips, a influência de Ellegaard na Europa era tão grande que rapidamente todos os fabricantes em Itália e na Alemanha passaram a produzir acordeões com 6 filas de botões e convertor no teclado esquerdo.

Lips refere que Ellegaard foi pioneiro ao reconhecer a necessidade de criar um repertório original para o acordeão, pelo que colaborou intensamente com todos os compositores escandinavos, que lhe dedicaram as suas obras.

Lips recorda que, em 1992, por iniciativa de Ellegaard, foi fundada a organização International Accordion Society que, entre outras, se propôs realizar as tarefas de standardização de todos os modelos de instrumento e de standardização de termos musicais nas obras para acordeão.

Também em memória de Mogens Ellegaard, o acordeonista **Owen Murray** concedeu em 2005 a Accordions Worldwide uma entrevista. Defende que Ellegaard teve uma profunda influência sobre o

rumo de desenvolvimento do acordeão na segunda metade do século XX, pois o instrumento estava confinado à música ligeira, às transcrições de clássicos populares e às composições originais de alguns acordeonistas para baixos standard.

Segundo Murray, o mérito de Ellegaard foi estimular o interesse de compositores de renome para a escrita original para acordeão, procurando um caminho diferente das tradições. Ellegaard terá escrito em 1983 que *"the transcription literature (was)...a temporary emergency solution"*. Pretendia estabelecer o acordeão como um instrumento musical sério no mundo da composição contemporânea e nos programas de concertos eruditos, ou seja, criar um futuro para o instrumento.

Murray refere o trabalho pioneiro de Ellegaard na encomenda de obras eruditas para o acordeão com baixos cromáticos, com destaque para a experimentação no novo campo da música de câmara, que acelerou o processo de integração do acordeão no meio musical erudito.

Os acordeões dos anos 1960 e 1970 eram pesados e, na generalidade, desajustados para crianças e jovens. Murray recorda que Ellegaard percebeu que esta situação condicionava o desenvolvimento de técnicas de execução de elevado nível, que devem ser iniciadas nos primeiros anos de estudo do instrumento. Ellegaard convenceu a fábrica Pigini a produzir modelos de acordeão com convertor ajustados em peso e dimensão para crianças, desenvolvimento este que afetou positivamente o ensino e a construção de instrumentos.

Na entrevista concedida em 1999 por Vladimir Zubitsky a Wallace Liggett, o acordeonista e compositor ucraniano aponta a maior abrangência de repertório e de possibilidades expressivas como vantagens do acordeão com convertor (baixos soltos).

Ao nível do ensino, refere a importância da execução de música de câmara e também do desenvolvimento de um pensamento orquestral, no sentido em que as características do acordeão o assemelham a uma grande orquestra. Na música russa, o acordeão (bayan) apresenta-se mesmo como um instrumento sinfónico.

Na entrevista concedida em 2004 por Vladimir Zubitsky a Anatolii Semeshko, o acordeonista esclarece que, em 1975, o ambiente acordeonístico era caracterizado por um número muito reduzido de composições 'clássicas', especialmente na forma cíclica, o que já não satisfazia os jovens músicos e

intérpretes em desenvolvimento. Estava latente a necessidade de conquistar novas formas com uma ressonância contemporânea e de criar um repertório completamente novo para o instrumento.

Em termos de projeção futura do acordeão, defende que as suas possibilidades ao nível de composição não se encontram de forma alguma esgotadas, em particular no que diz respeito à música de câmara.

Em entrevista realizada em 2004 por Kevin Friedrich, o acordeonista finlandês **Mika Väyrynen** salientou a importância de transcrições de qualidade que, em alguns casos, incluem pequenos arranjos pelos próprios intérpretes por forma a alcançar o melhor desempenho sonoro.

Realçou o seu trabalho de encomenda de obras originais para acordeão a compositores de relevo internacional, situação que valoriza o instrumento e que o torna também mais respeitado entre a sociedade musical e em geral.

Referiu a jovem idade do acordeão, o que não permite a comparação dos métodos e do conhecimento da dinâmica corporal (a execução é iniciada pelo corpo e não pelos dedos) em relação ao piano e ao violino, onde as técnicas foram testadas há centenas de anos.

Em 2013, Mika Väyrynen concedeu nova entrevista a Kevin Friedrich e destacou como técnica acordeonística a possibilidade de tocar precisamente a mesma melodia/voz na mão direita e na mão esquerda.

Numa projeção a longo prazo, prevê que nos próximos 50 anos o destino do acordeão será comprovar as suas capacidades (e dos seus intérpretes), tendo em conta que o instrumento se mantém praticamente desconhecido entre o grande meio musical.

Referiu que os acordeonistas, entre os quais releva Mogens Ellegaard, perceberam que era necessária uma colaboração séria com compositores para que o instrumento fosse aceite em instituições de ensino superior e no meio musical.

Sublinhou que o resultado deste desenvolvimento verificou-se na adoção e adaptação de técnicas de execução de outros instrumentos. Os compositores contemporâneos desafiam o

entendimento do intérprete sobre a música, mas também exigem que a sua capacidade técnica esteja em constante progressão para um nível completamente novo.

Massimo Pigini, diretor da fábrica de acordeões Pigini, foi entrevistado por Wallace Liggett em 1999. Referiu que na construção de acordeões existirá sempre um compromisso entre o desejo técnico-artístico do instrumentista e o peso-dimensão do instrumento que ele poderá suportar.

Sublinhou o esforço de pesquisa e investigação da fábrica Pigini, exemplificando com a patente dos registos de queixo com múltiplas posições, que melhora significativamente o desempenho sonoro no teclado da mão direita (evita quebras no som por motivo de acionamento de registos). Registou também como exemplo a construção de um novo modelo de acordeão com 6,8kg (o peso mínimo habitual é de 13kg) destinado aos intérpretes que valorizam um peso-dimensão reduzidos.

CONCLUSÃO

O tema do trabalho incidiu sobre o funcionamento do sistema convertor e a sua influência na música escrita para acordeão, isto é, até que ponto a criação de um sistema que converte acordes pré-definidos em baixos soltos com diferentes tessituras veio ou não potenciar e valorizar a escrita erudita e a performance no acordeão.

O instrumento percorreu um longo caminho desde a evolução do Cheng na China em 3.000 a.C., a primeira patente na Áustria em 1829 e a invenção do sistema convertor em Itália em 1959. Na verdade, o acordeão vive num contrassenso pois apesar dos seus antepassados longínquos é na realidade um instrumento recente do século XIX-XX.

Na segunda metade do século XX, o acordeonista dinamarquês Mogens Ellegaard influenciou a difusão do sistema convertor pela Europa e o rumo de desenvolvimento do acordeão. O seu trabalho pioneiro na encomenda de obras eruditas para o acordeão com baixos soltos junto de compositores de renome, com destaque para a experimentação no novo campo da música de câmara, acelerou o processo de integração do acordeão no meio musical erudito.

O sistema convertor revolucionou o pensamento musical, quer de intérpretes, quer de compositores, quer de construtores. Para os intérpretes, as possibilidades na execução de transcrições, de obras originais e de música contemporânea ampliaram-se radicalmente, comprovadas nos exemplos musicais apresentados ao longo da dissertação e nas obras apresentadas nos três recitais.

A independência de mãos, a construção harmónica nota a nota, a execução polifónica a várias vozes e a realização de tessituras amplas constituem capacidades de execução propiciadas pelo sistema convertor. A realização de intervalos sonoros alargados e combinação entre vozes graves e vozes agudas no teclado da mão esquerda, dada a proximidade das notas dispostas nos botões, constitui mesmo uma característica única do acordeão com convertor. Acresce o uso de registos e da articulação, que permitem destacar uma melodia realizada em qualquer teclado. Para além disso, as melhorias técnicas e físicas que nos anos mais recentes têm sido introduzidas no acordeão têm ampliado ainda mais as suas possibilidades técnicas e artísticas.

As várias combinações de registos, os tipos de articulação, as formas de acentuação e os efeitos produzidos num acordeão com convertor (cluster, glissando, bellow shake, vibrato, portamento, percussão) oferecem aos compositores um leque bastante alargado de possibilidades expressivas, cada vez mais utilizadas na escrita contemporânea para o instrumento. A criatividade dos compositores, as características técnicas do acordeão com convertor e o elevado nível de execução dos intérpretes, têm estimulado o aparecimento de novas e melhoradas técnicas.

Os seis exemplos contemporâneos aprofundados no programa de Doutoramento correspondem a trabalhos pioneiros na composição original para acordeão pelos compositores Luciano Berio, Sofia Gubaidulina, Franco Donatoni, Edison Denisov, Mauricio Kagel e Magnus Lindberg. Esta condição, bem como o período em que foram compostos, condicionou a forma de escrita e o grau de utilização dos recursos existentes no acordeão. Não obstante, as seis obras em questão constituíram e continuam a ser obras de referência para a escrita original, pensada para o acordeão moderno.

A existência de obras originais de seis compositores de elevado prestígio e reconhecimento internacional veio de certa forma mostrar uma outra e nova face do acordeão enquanto instrumento capaz de realizar música não tonal.

As peças dos compositores abordados vêm precisamente comprovar uma revolução do pensamento musical proporcionada pelo acordeão com sistema convertor, nomeadamente ao nível da escrita contrapontística, da amplitude de oitavas e da independência de vozes. Por exemplo, na peça de Edison Denisov as tessituras amplas apenas possíveis num acordeão com convertor são fundamentais para atingir os sons extremos graves e agudos. Por exemplo, na peça de Mauricio Kagel as trocas de vozes, isto é, a passagem de um tema do teclado da mão direita para a mão esquerda, só são possíveis pela disposição das notas no teclado após o convertor acionado.

Ao nível do pensamento musical de construtores, o sistema convertor foi responsável por uma mudança nas linhas de produção das fábricas e num reforço dos seus departamentos de pesquisa e investigação. Foram introduzidos novos modelos, diferentes materiais e o peso e a dimensão dos instrumentos diminuíram. Desenvolveu-se também uma forte articulação entre fabricantes e intérpretes, com benefícios para ambas as partes. Por um lado, os intérpretes passaram a dispor de novas soluções técnicas que proporcionam maior conforto e melhor desempenho, de que são exemplo os registos de queixo com múltiplas posições. Por outro lado, os fabricantes passaram a dispor de

novos métodos de produção, rigorosos e personalizados, que se enquadram nas exigências de cada instrumentista e constituem um caminho para o surgimento de novas patentes.

Apesar das progressivas melhorias, continuam a persistir limitações do acordeão com convertor, ou vão-se tornando evidentes por via das novas exigências de execução ditadas pela composição original e contemporânea. Algumas características físicas do instrumento, não só relacionadas com o mecanismo do convertor mas também com a construção interna do instrumento, trazem limitações ao nível da produção sonora e condicionam a performance do instrumentista.

Face ao exposto, ressalta que o mecanismo que acciona o sistema convertor, bem como a mecânica do atual acordeão e as suas partes exteriores, ainda poderão ser inovados e melhor adaptados às exigências do instrumentista, designadamente a diminuição do peso do instrumento, a construção de materiais mais adaptáveis e confortáveis ao corpo humano e também mecanismos do convertor menos ruidosos. Nesta matéria, Dmitriev (2001) avança a possibilidade de construção de teclados com espaçamento entre botões adequado à fisionomia das mãos de cada instrumentista e Lips (2000) posiciona o acordeão como *"the player's entire human performing mechanism"*.

O questionário elaborado e a análise de entrevistas permitiram evidenciar várias perspetivas, nacionais e internacionais, sobre o desenvolvimento do sistema convertor e o caminho futuro para o acordeão com convertor. Apesar de solicitações pontuais dos intérpretes junto dos fabricantes para a construção de instrumentos apenas com baixos soltos, perspetiva-se a continuidade do acordeão com sistema convertor dadas as suas maiores possibilidades na interpretação. Neste aspeto, a intensificação do estudo do acordeão com convertor em faixas etárias mais jovens e a existência de intérpretes de elevada qualidade, com profundo conhecimento das reais capacidades do instrumento e que possam atrair compositores, fazem antever uma nova linguagem para o instrumento.

Da realização deste programa de Doutoramento resultaram também significativas mudanças nos conhecimentos, na interpretação e na execução musical pelo doutorando, pelo que são de destacar algumas considerações/reflexões.

Para o doutorando, a análise interpretativa das seis obras contemporâneas permitiu-lhe adquirir um conjunto de novos conhecimentos e técnicas, que de outra forma não alcançaria. Por exemplo, técnicas como cruzamento de vozes, eco/ressonância, movimentos contrários das vozes,

portamentos, ricochete, clusters em glissando, leitura de ritmos sobrepostos que saem fora dos parâmetros normais, entre outras.

Após a performance e análise das obras em estudo, houve uma aproximação e um melhor entendimento do doutorando em relação à música contemporânea. Este programa de Doutoramento mostrou-se extremamente válido pela abertura e desafio de novas experiências ao nível da leitura, da análise e da compreensão de obras de dificuldade extrema, ao nível do conhecimento da escrita e das características gerais dos compositores abordados.

Os conhecimentos adquiridos alteraram a performance das peças dos recitais do Doutoramento, designadamente ao nível de um mais rápido e eficaz reconhecimento das técnicas e efeitos a utilizar, da sua localização e forma de execução precisa, bem como de uma maior facilidade na execução. Estes conhecimentos transversais acabam por ser extensíveis a todas as outras peças do repertório do doutorando.

Na vertente teórica, após a realização deste trabalho houve uma evolução e um crescimento natural do doutorando, nomeadamente ao nível da aquisição de conhecimentos, dos métodos de pesquisa, da qualidade da investigação, da recolha e tratamento de dados, da observação desses dados e das conclusões registadas.

Muito poucos intérpretes se envolveram, até aos dias de hoje, na abordagem de obras de extrema dificuldade técnica e interpretativa como as que são apresentadas e analisadas nesta dissertação. Neste sentido, a investigação levada a cabo permite deixar para futuros intérpretes um importante legado de informação.

Este trabalho abre novos caminhos na interpretação de obras contemporâneas. Constitui uma fonte de consulta tanto para intérpretes que iniciam ou aprofundam a temática, como para compositores que se interessem por escrever para acordeão e até para musicólogos ou interessados que queiram aprofundar conhecimentos em relação aos aspetos históricos e organológicos do acordeão.

Com poucos anos de existência e de criação do sistema convertor, o acordeão é um instrumento que se encontra em transformação / evolução, quer em termos de recursos físicos e sonoros (construção), quer em termos de aspectos composicionais (repertório para o instrumento).

A invenção de um sistema convertor inserido no teclado da mão esquerda constituiu, indubitavelmente, um passo fundamental no desenvolvimento do acordeão e nas possibilidades de escrita para o instrumento. Não obstante os poucos anos de História do Acordeão face a outros instrumentos, pode-se afirmar que este instrumento atingiu já uma identidade própria, em termos organológicos, que será progressivamente consolidada pelo aparecimento de mais e melhores intérpretes e de compositores interessados em deixar um legado de obras de referência (tal como os seis estudados) originalmente escritas e pensadas para o instrumento.

BIBLIOGRAFIA

Aguilar, E. (2001, Junho). El Acordeón en la España del Siglo XIX. *Música y Educación: revista trimestral de pedagogía musical*, (46), 63-103.

Anzaghi, L. (1951). *Metodo completo teorico-practico progresivo para acordeón: sistema "a piano" y "cromático" desde 24 a 140 bajos.* Buenos Aires: Ricordi Americana S.A..

Dalbert, T. (1991). *Jeux d'Anches: Finnish Works for Accordion* [booklet CD]. Fazer Music Inc., 1991

Delaney, K. (2002). *Road Runner* [booklet CD]. EMA Vinci, 2002

Dmitriev, A. (2001). *The Positional Fingering for Accordion: Right Keyboard One-voice.* Rússia: Union of Artists.

Draugsvoll, G. & Højsgaard, E. (2011). *Handbook on Accordion Notation.* Copenhagen: Andreas Borregaard.

Ellegaard, M. (1964). *Comprehensive Method for the Chromatic Free Bass System (Bassetti or Baritone Basses).* New York: M. Hohner, Inc..

Eötvös, P. (1994). *Magnus Lindberg* [booklet CD]. Adès, 1994

Eydmann, S. (1995). *The Life and Times of the Concertina: the adoption and usage of a novel musical instrument with particular reference to Scotland.* Dissertação, The Open University, United Kingdom.

Fett, A. (1957). *Dreissig Jahre Neue Musik fur Harmonika: 1927-57.* Trossingen: Hohner-Verlag.

Gartmann, T. (2007)....and so a chord consoles us: Berio's Sequenza XIII (Chanson) for Accordion. In J. Halfyard (Ed.). *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis.* England: Ashgate Publishing Limited.

Halfyard, J. (Ed.). (2007). *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis.* England: Ashgate Publishing Limited.

Henrique, L. (1999). *Instrumentos Musicais* (3ª edição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Hermosa, G. (2013). *The Accordion in the 19th Century.* Spain: Kattigara.

Kagel, M. (1998). *Mauricio Kagel solowerke für akkordeon und clavier* [booklet CD]. New Edition, Winter&Winter, 1998

Kholopova, V. (1992). *Sofia Gubaidulina* [booklet CD]. Grammofon AB BIS, 1995

Kouprovskaia-Bruggeman, E. (Dir.). (2011). *Edison Denisov: compositeur de la lumière.* Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine.

Lips, F. (1996). *Schneefall bei Nacht* [booklet CD]. Friedrich Lips, 1996

Lips, F. (2000). *The Art of Bayan Playing: Technique, Interpretation and Performance of Playing the Accordion Artistically.* Kamen: Karthause-Schmülling Musikverlag.

Lips, F. (Ed.). (2004). *Anthology of Compositions for Button Accordion: Part X.* Rússia: Muzyka.

Llanos, R. & Alberdi, I. (2002). *Accordion for Composers.* Spain: Ricardo Llanos (autor).

Matono, V. (1985). *Curso Geral de Acordeão: II Volume.* Lisboa: IVAHM Edições musicais.

Michels, U. (1992). *Atlas de Musica: Volume 1*: Madrid: Alianza Editorial.

Monichon, P. (1971). *L'Accordéon.* Paris: Presses Universitaires de France.

Monichon, P. (1984). *Chronological Synthesis of the Evolution of the Accordion.* Paris.

Monichon, P. (1985). *L'Accordéon.* Paris: Van de Velde.

Murray, O. (2005, março-abril). Mogens Ellegaard (1935-1995): reflections of his career and achievements. *Accordion World Magazine.*

Picón, J. (2005). *El intérprete y su visión del discurso musical.* Trabalho de investigação, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Espanha.

Portaria n.º 466-G/2000, de 21 de Julho (2000). Autoriza um conjunto de estabelecimentos de ensino superior politécnico público a conferir os graus de bacharel e de licenciado em diversas áreas. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.dre.pt/pdf1s/2000/07/167B01/00160020.pdf

Sachs, C. (1940). *The History of Musical Instruments.* New York: W. W. Norton & Company, Inc..

Sadie, S. (Ed.). (1980). *The Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan.

Sadie, S. (Ed.). (1984). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* London: Macmillan Press.

Sadie, S. (Ed.). (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition). London: Macmillan Publishers Limited.

Tracy, S. (Ed.). (1999). *Write Me a Few of Your Lines: A Blues Reader.* Amherst: University of Massachusetts Press.

Wayne, N. (2009). The Invention and Evolution of the Wheatstone Concertina [eletronic version], *The Galpin Society Journal, 62*, 235-262.

Weiss, J. (2001). Kagel's keys [versão eletrónica], *Review Literature and Arts of the Americas, 34*(62), 82-83.

Internet

Accordion reed ranks and switches (2006, janeiro 29). In *Wikipedia*. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://en.wikipedia.org/wiki/Accordion_reed_ranks_and_switches

Accordion.co.uk (2012). *Accordion FAQ* [imagem]. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.accordion.co.uk/accordion-faq.html

AccordionShop (2012). *Registers* [imagem]. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.accordionshop.co.za/buying-guidelines-2/registers/

Alte Pinakothek. (1827). *Bartholomew Altarpiece* [imagem]. Recuperado em 6 outubro, 2014, de http://www.pinakothek.de/en/meister-des-bartholomaeusaltars/bartholomew-altarpiece-central-panel-ss-agnes-bartholomew-and-cecili

Anton Haeckl. (2014, abril 22). In *Wikipedia*. Recuperado em 6 outubro, 2014, de http://en.wikipedia.org/wiki/Anton_Haeckl

Arte de Afinar (2011). *Manutenção, montagem e alinhamento mecânico do sistema convertor* [imagem]. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://artedeafinar.webnode.pt/fotos/#p1010026-jpg

Azzola, M. (2007). *Louise Reisner* [imagem]. Recuperado em 7 outubro, 2014, de http://www.marcelazzola.com/index_galerie_show_origine.php?id=31

Bachich, G. (2014). *Accordion repair made simple 2* [imagem]. Recuperado em 9 outubro, 2014, de http://accordionrevival.com/ACCORDION_REPAIR_2.php

Berio, L. (1996). *Sequenza XIII (nota dell'autore)*. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.lucianoberio.org/node/1489?282651845=1

Boosey & Hawkes (2014). *Edison Denisov*. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2702

Boosey & Hawkes (2014). *Sofia Gubaidulina*. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2710&ttype=BIOGRAPHY&ttitle=Biography

Boosey & Hawkes (2014, fevereiro). *Magnus Lindberg.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2974&ttype=BIOGRAPHY&ttitle=Biography/

Bridle, M. (2001, novembro). *Magnus Lindberg in interview with Marc Bridle.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.musicweb-international.com/SandH/2001/Nov01/Lindberg.htm

Broerse, C. (1993, fevereiro 11). *Edison Denisov 2013-25* [fotografia]. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.flickr.com/photos/fconcrete/7590507552/lightbox/

Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (2009). *Edison Denisov, Composer of Light.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.cdmc.asso.fr/en/actualites/saison-cdmc/edison-denisov-composer-light

Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (2011, janeiro). *Denisov Edison (1929-1996).* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.cdmc.asso.fr/en/ressources/compositeurs/biographies/denisov-edison-1929-1996

Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa (2014). *Obras – Pesquisa de Obras.* Recuperado em 9 outubro, 2014, de http://www.mic.pt/dispatcher?where=2&what=1

Centro Studi Luciano Berio (2009). *Biography.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.lucianoberio.org/en/node/1154

Ceuppens, H. (2011, novembro 17). *Ellegaard Comprehensive Method for Free Bass* [imagem]. Recuperado em 8 outubro, 2014, de https://pt.scribd.com/doc/73015963/Ellegaard-Comprehensive-Method-for-Free-Bass

Chemnitzer concertina (2014, abril 18). In *Wikipedia.* Recuperado em 7 outubro, 2014, de http://en.wikipedia.org/wiki/Chemnitzer_concertina

Cité de la Musique (2010). *Accordéon bisonore* [imagens]. Recuperado em 7 outubro, 2014, de http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/ClientBookLineCIMU/recherche/NoticeDetailleByID.asp

Cole, R. & Schwartz, E. (Ed.). (2012). Accordion. In *Virginia Tech Multimedia Music Dictionary.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.music.vt.edu/musicdictionary/texta/accordion.html

Confédération Internationale des Accordéonistes (2014). *CIA Coupe Mondiale Prize Winners.* Recuperado em 9 outubro, 2014, de http://www.accordions.com/cia/champ_snc.htm

Confédération Mondiale de l'Accordéon (2014). *Prize Winners.* Recuperado em 9 outubro, 2014, de http://www.accordions.com/cma/2014/prize_winners-en.htm

Contemporary Accordion Museum (2014). *Accordions - Festivals.* Recuperado em 9 outubro, 2014, de http://accordion-museum.com/en/accordions/festivals

Deutscher Akkordeonlehrer-Verband e.V. (2006). *Professor Hugo Herrmann (1896 -1967) Ehrenpräsident* [imagem]. Recuperado em 8 outubro, 2014, de http://www.dalv-online.de/side166.html

Doktorski, H. (1998). The Classical Accordion, part 1. *The Classical Free-Reed, Inc..* Recuperado em 8 outubro, 2014, de http://www.ksanti.net/free-reed/history/classic.html

Doktorski, H. (1998). The Classical Accordion, part 2. *The Classical Free-Reed, Inc.* [imagem]. Recuperado em 8 outubro, 2014, de http://www.ksanti.net/free-reed/history/classic2.html

Doktorski, H. (1998). The Classical Bayan. *The Classical Free-Reed, Inc..* Recuperado em 8 outubro, 2014, de http://www.ksanti.net/free-reed/history/bayan.html

Doktorski, H. (2004). "Who Was First?" and the Recording of "Vaudeville Accordion Classics". *The Free-Reed Journal.* Recuperado em 7 outubro, 2014, de http://www.ksanti.net/free-reed/essays/whowasfirst.html

Draugsvoll, G. & Højsgaard, E. (2011). Registers [imagens]. In *Handbook on Accordion Notation.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de https://pt.scribd.com/doc/236905557/Handbook-on-Accordion-Notation

Duffie, B. (1991, maio 16). *Composer Edison Denisov - A Conversation with Bruce Duffie* [entrevista]. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.bruceduffie.com/denisov.html

eBay (2014). *Rare Antique Paolo Soprani Button Accordion* [imagem]. Recuperado em 16 setembro, 2013, de http://www.ebay.com/itm/Rare-Antique-Paolo-Soprani-Button-Accordion-Excellent-Restoration-Potential-Look/330740443582

Europeana Foundation (2014). *Accordéon bisonore* [imagem]. Recuperado em 7 outubro, 2014, de http://www.europeana.eu/portal//record//09102/_CM_0936278.html?query=Accord%C3%A9on+bisonore&start=66&startPage=49&pageId=

Farmen, Ø. [farmennet]. (2009, novembro 13). *Steps in the bass on the accordion (Øivind Farmen)* [vídeo]. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.youtube.com/watch?v=7RlJ4FilITc

Flamion, M. (2014). *Du brevet de Cyrill Demian à l'harmonica* [imagem]. Recuperado em 7 outubro, 2014, de http://fabriqueamusique.fr/site/histoire-de-laccordeon/du-brevet-de-cyrill-demian-lharmonica/

Freire, A. (2009). O silencio é ouro, o troféu também. In *ionline.* Recuperado em 27 setembro, 2013, de http://www1.ionline.pt/conteudo/24803-o-silencio-e-ouro-o-trofeu-tambem

Friedrich, K. (1999, fevereiro 28). *Interview of Friedrich Lips* [entrevista]. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.accordion-cd.co.at/?show=en_interview

Friedrich, K. (2004, junho 30). *Celebrity Interview with Mika Väyrynen* [entrevista]. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.accordions.com/interviews/mika.aspx

Friedrich, K. (2013). *Celebrity Interview with Mika Väyrynen* [entrevista]. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://accordions.com/interviews/mika/13_interview1.htm

Frisius, R. (1997). *Ambivalenzen des Akkordeons - Ambivalenzen der Neuen Musik.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx744.htm

Gérard Billaudot Éditeur (2014, outubro 22). *Edison Denisov.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.billaudot.com/en/composer.php?p=Edison&n=Denisov

Gleaves, T. (2014, outubro 13). *Basic Piano Fingerings for the 12 Major Scales* [imagem]. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.piano-lessons-central.com/piano-scales/piano-fingerings/

Gontier, P. (1995). *Studio portait, Paris, circa 1995* [fotografia]. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.lucianoberio.org/node/1853

Grimshaw, J. (n.d.). Mauricio Kagel. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.allmusic.com/artist/mauricio-kagel-mn0001335367/biography

Harley, J. (n.d.). *Magnus Lindberg.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.allmusic.com/artist/magnus-lindberg-mn0001164226/biography

Hauspoz (2014). *Certámenes de Acordeón de Arrasate.* Recuperado em 9 outubro, 2014, de http://www.hauspoz.org/index.php/es_ES/home

Hermosa, G. (2012, abril 16). *Louise Reisner : "Thème varié très brillant" "(1836) by Juan Matías* [imagem retirada de video]. Recuperado em 8 outubro, 2014, de https://www.youtube.com/watch?v=fTesxMFI8f0

Hohner (2014). *Genius Convertor - Genius IV 120 C Bayan* [imagens]. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.playhohner.com/instruments/accordions/chromatic/genius/genius-convertor/genius-iv-120-c-bayan/

Hohner Shop (2014). *Italian Diatonic Accordion Reed Plate* [imagem]. Recuperado em 7 outubro, 2014, de http://www.hohnershop.com/italian-made-diatonic-accordion-reed-plate/

Instituto de Música Vitorino Matono (2014). *Historial.* Recuperado em 9 outubro, 2014, de http://www.imvm.net/website/Instituto.aspx?id=2

International Accordion-Competition Klingenthal (2014). *The History of the International Accordion-Competition.* Recuperado em 9 outubro, 2014, de http://www.accordion-competition.de/en/historie/diegeschichtedes.html

Ircam-Centre Pompidou (1998). *Edison Denisov.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://brahms.ircam.fr/composers/composer/1099/

Ircam-Centre Pompidou (2008, setembro 19). *Mauricio Kagel.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://brahms.ircam.fr/composers/composer/1786/

Ircam-Centre Pompidou (2012, fevereiro 13). *Franco Donatoni.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://brahms.ircam.fr/composers/composer/1141/

Ircam-Centre Pompidou (2013, fevereiro 1). *Magnus Lindberg.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://brahms.ircam.fr/magnus-lindberg

Italcinte (2014). *Benjamino Bugiolacchi.* Recuperado em 9 outubro, 2014, de http://www.accordions.com/italcinte/bugiolacchi.htm

Kagel, P. (n.d.). *Mauricio Kagel 1931-2008.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.mauricio-kagel.com/gb/biografy.html

Labre, J. (2012, fevereiro 19). *Harmonica... Accordéon... Accordina...* [imagem]. Recuperado em 6 outubro, 2014, de http://www.jeanlabre.com/english/article.php?id=134

Laskewicz, Z. (1992). *The New Music-Theatre of Mauricio Kagel.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.nachtschimmen.eu/zachar/writer/9204_KAG.htm#_ftn1

Levine, J. (n.d.). *Fulbright Years and Franco Donatoni.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://jeffreylevinemusic.com/franco-donatoni-and-me/

Liggett, W. (1999, agosto 16). *Celebrity Interviews - Vladimir Zubitsky* [entrevista]. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.accordions.com/interviews/zubitsky.aspx#interview2

Liggett, W. (1999, junho 14). *Celebrity Interviews - Massimo Pigini* [entrevista]. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.accordions.com/interviews/pigini.aspx

Lindgren, D. (2007). *Piano Accordion vs. Chromatic Button Accordion.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://nydana.se/accordion.html#pavscba

Lindgren, D. (2010). *Convertor Bass.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://nydana.se/accordion.html#convertorbass

Lips, F. (2005). *In Memory of Mogens Ellegaard.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.accordions.com/memorials/mem/ellegaard_mogens/index.shtml

Lips, F. (2009, abril 30). *The Story of a Work (It seems like yesterday, Part 3).* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.accordion-cd.co.at/?show=en_artikel_geschichte

Lomar snc di Tiranti e Guazzaroni (2013). *Accordion Bellow* [imagem]. Recuperado em 27 setembro, 2013, de http://www.tirantifisarmoniche.it/

Los Angeles Philharmonic Association (2014). *Magnus Lindberg.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.laphil.com/philpedia/magnus-lindberg

Manfrini Accordions (2014). *Accordion Repairs & Tuning* [imagem]. Recuperado em 9 outubro, 2014, de http://www.manfriniaccordions.co.uk/tuning-and-repairs.html

Martin, E. (2010, fevereiro). Harmonic Progression in Magnus Lindberg's Twine. *Journal Music Theory Online,16*(1). Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.1/mto.10.16.1.martin.html

Missin, P. (2014, fevereiro 9). *Who invented the harmonica?.* Recuperado em 6 outubro, 2014, de http://www.patmissin.com/ffaq/q1.html

Mobia, S. (n.d.). *CD Review: Matti Rantanen and the Avanti! Chamber Orchestra.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.ksanti.net/free-reed/reviews/jeuxdanches.html

Murray, O. (2005). *In Memory of Mogens Ellegaard.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.accordions.com/memorials/mem/ellegaard_mogens/index.shtml

Museum of Fine Arts (1996). *Mouth organ (symphonium)* [imagem]. Recuperado em 6 outubro, 2014, de http://www.mfa.org/collections/object/mouth-organ-symphonium-51484

Museum of Fine Arts. (1992). *Organ (regal)* [imagem]. Recuperado em 6 outubro, 2014, de http://www.mfa.org/collections/object/organ-regal-51037

Musical Instrument Museums Online (2011). *Dreireihiges Knopfgriffakkordeon* [imagem]. Recuperado em 7 outubro, 2014, de http://www.mimo-db.eu/MIMO/infodoc/ged/view.aspx?eid=OAI_GNM_DE_902546

Musical Instrument Museums Online (2011). *Handäoline* [imagem]. Recuperado em 6 outubro, 2014, de http://www.mimo-db.eu/MIMO/infodoc/ged/view.aspx?eid=OAI_GNM_DE_902501

Musical Instrument Museums Online (2011). *Konzertina* [imagem]. Recuperado em 7 outubro, 2014, de http://www.mimo-db.eu/MIMO/infodoc/ged/view.aspx?eid=OAI_ULEI_M0004313

Musical Instrument Museums Online (2011). *Piano-Akkordeon* [imagem]. Recuperado em 7 outubro, 2014, de http://www.mimo-db.eu/MIMO/infodoc/ged/view.aspx?eid=OAI_GNM_DE_901860

Net Instruments Ltd (2012). *Picture of accordion - E & L Minarski* [imagem]. Recuperado em 8 outubro, 2014, de http://www.netinstruments.com/accordions/accordion/accordion-e-l-minarski/image/42951.jpg/

Nieminen, R. (2007). *Magnus Lindberg*. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2974&ttype=INTRODUCTION&ttitle=In Focus

Ondine Inc. (2014). *Magnus Lindberg (1958-)*. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.ondine.net/?lid=en&cid=4.2&oid=676

Oramo, I. (2013). *Magnus Lindberg by Ilkka Oramo*. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.dacapo-records.dk/en/recording-magnus-lindberg–orchestral-works.aspx

Oron, A. (2006, abril). *Edison Denisov (Composer)*. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.bach-cantatas.com/Lib/Denisov-Edison.htm

Oron, A. (2011, agosto 26). *Franco Donatoni (Composer, Arranger)*. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.bach-cantatas.com/Lib/Donatoni-Franco.htm

Oron, A. (2012, setembro). *Mauricio Kagel (Composer)*. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.bach-cantatas.com/Lib/Kagel-Mauricio.htm

Oswald, C. (n.d.). *Franco Donatoni* [fotografia]. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.sylvainblassel.com/page.php?id=32

Pigini s.r.l (2013). *Bayan 58/P* [imagem]. Recuperado em 9 outubro, 2014, de http://www.pigini.com/en/convertor-series/bayan-58-p

Pigini s.r.l (2013). *Nòva* [imagem]. Recuperado em 8 outubro, 2014, de http://www.pigini.com/en/convertor-series/nova

Portative organ. (2008). In *Encyclopædia Britannica*. Recuperado em 6 outubro, 2014, de http://www.britannica.com/EBchecked/topic/471051/portative-organ

Regal (instrument). (2014, maio 23). In *Wikipedia*. Recuperado em 6 outubro, 2014, de http://en.wikipedia.org/wiki/Regal_(musical_instrument)

Semeshko, A. (2004, junho). *Celebrity Interviews - Vladimir Zubitsky* [entrevista]. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.accordions.com/interviews/zubitsky.aspx

Sikorski (n.d.). *Edison Denisov*. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www-personal.umich.edu/~cyoungk/denisovbio.htm

Solare, J. (1999, novembro). Mauricio Kagel Compositor. In *Revista Clásica*. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.ciweb.com.ar/Kagel/index.php

The Concertina Museum Collection (2009, setembro 10). *Concertina Charles Wheatstone No 38* [imagem]. Recuperado em 7 outubro, 2014, de http://www.concertinamuseum.com/Images/Concertinas_T-Series/C002a.jpg

The Metropolitan Museum of Art. (1903). *Sheng* [imagem]. Recuperado em 6 outubro, 2014, de http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/505403

The Metropolitan Museum of Art. (1985). *Reed Organ (Physharmonica)* [imagem]. Recuperado em 6 outubro, 2014, de http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/504212

The Metropolitan Museum of Art. (1990). *Watercolor of musician playing sheng* [imagem]. Recuperado em 6 outubro, 2014, de http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/506077

The Metropolitan Museum of Art. (2000). *Regal* [imagem]. Recuperado em 6 outubro, 2014, de http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/89.4.2883

Tong, D. (2014). *Accordions from A to Z (Part 1, A to C)*. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.bradfordaccordionband.org.uk/accordion-a-z-part-1/

Vasilevitskaya, I. (2010). *Bayan factory* [imagem]. Recuperado em 9 outubro, 2014, de http://russiapedia.rt.com/galleries/russian-bayan-s-birth/11/#11

Vivien, G. (2012, maio 31). *Mauricio Kagel* [fotografia]. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://blogs.medici.tv/2012/05/2-mauricio-kagel/?lang=en

Vuorjoki, S. (n.d.). *Magnus Lindberg* [fotografia]. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://arcticaccents.fi/assets/Artistien-Pressikuvat/MagnusLindberg9.jpg

Weiss, J. (2001). Kagel's Keys. *Latin American Literature and Arts, 62*(Spring 2001). Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.itinerariesofahummingbird.com/mauricio-kagel.html

Weyde, K. (2009). *180 anos: Parabéns – Acordeão* [imagem]. Recuperado em 7 outubro, 2014, de http://www.lamusica24.com/shop/themes/extra/auszuege.php

Wheatstone, C. (1829, dezembro 19). *A.D. 1829, N° 5803, Wind Musical Instruments – Wheatstone's Specification* [patente]. Recuperado em 6 outubro, 2014, de http://www.concertina.com/wheatstone/Wheatstone-Concertina-Patent-No-5803-of-1829.pdf

Wikipedia (2006, janeiro 29). *System of a chromatic button accordion, C-Type* [imagem]. Recuperado em 7 outubro, 2014, de http://en.wikipedia.org/wiki/File:C-Griff.svg

Williams, R. (2004). Concerto Review. *Accordion World magazine January/February 2004.* Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.ksanti.net/free-reed/reviews/gubaidulina_scorpio.html

Zandel, I. (n.d.). *Sofia Gubaidulina* [fotografia]. Recuperado em 10 outubro, 2014, de http://www.irene-zandel.de/view.php?cat=kuenstlerportraits

Discografia

Anzellotti, T. & Vaes, L. (1998). *Mauricio Kagel solowerke für akkordeon und klavier* [CD]. New Edition, Winter&Winter

Draugsvoll, G. et al. (1995). *Sofia Gubaidulina* [CD]. Grammofon AB BIS

Ensemble InterContemporain (1994). *Magnus Lindberg* [CD]. Adès

Ensemble InterContemporain et al. (1998). *Berio Sequenzas* [CD]. Deutsche Grammophon GmbH

Jacomucci, C. (2002). *Road Runner* [CD]. EMA Vinci

Lips, F. (1996). *Schneefall bei Nacht* [CD]. Friedrich Lips

Lips, F. (n.d.). *De Profundis* [CD]. Friedrich Lips

Rantanen, M. et al. (1991). *Jeux d'Anches: Finnish Works for Accordion* [CD]. Fazer Music Inc.

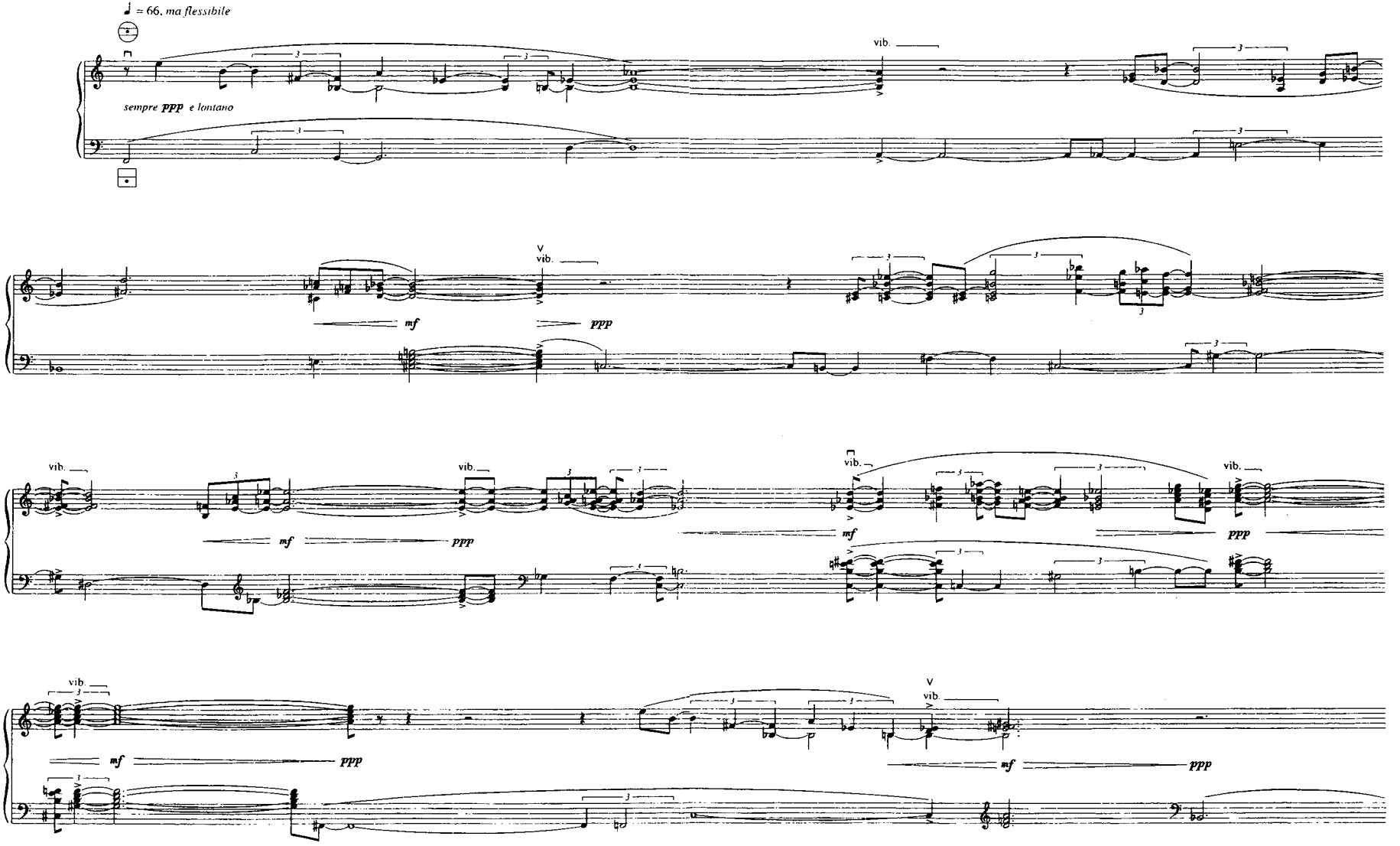
ANEXOS

scritta per teodoro anzellotti e dedicata a gianni coscia

sequenza XIII (chanson)

for accordion (1995)

luciano berio
(*1925)



universal edition ue 30 377
ISMN M-008-05661-1

accel. ♩ = 104 ♩ = 66 *subito* vib. *mf* *ppp* vib. *mf* accel. vib. ♩ = 104 *p*

♩ = 66 *subito* ♩ = 84 V vib. *ff* vib. *p* ♩ = 66 *ppp*

accel. ♩ = 104 *f* V

MII

ppp ♩ = 84

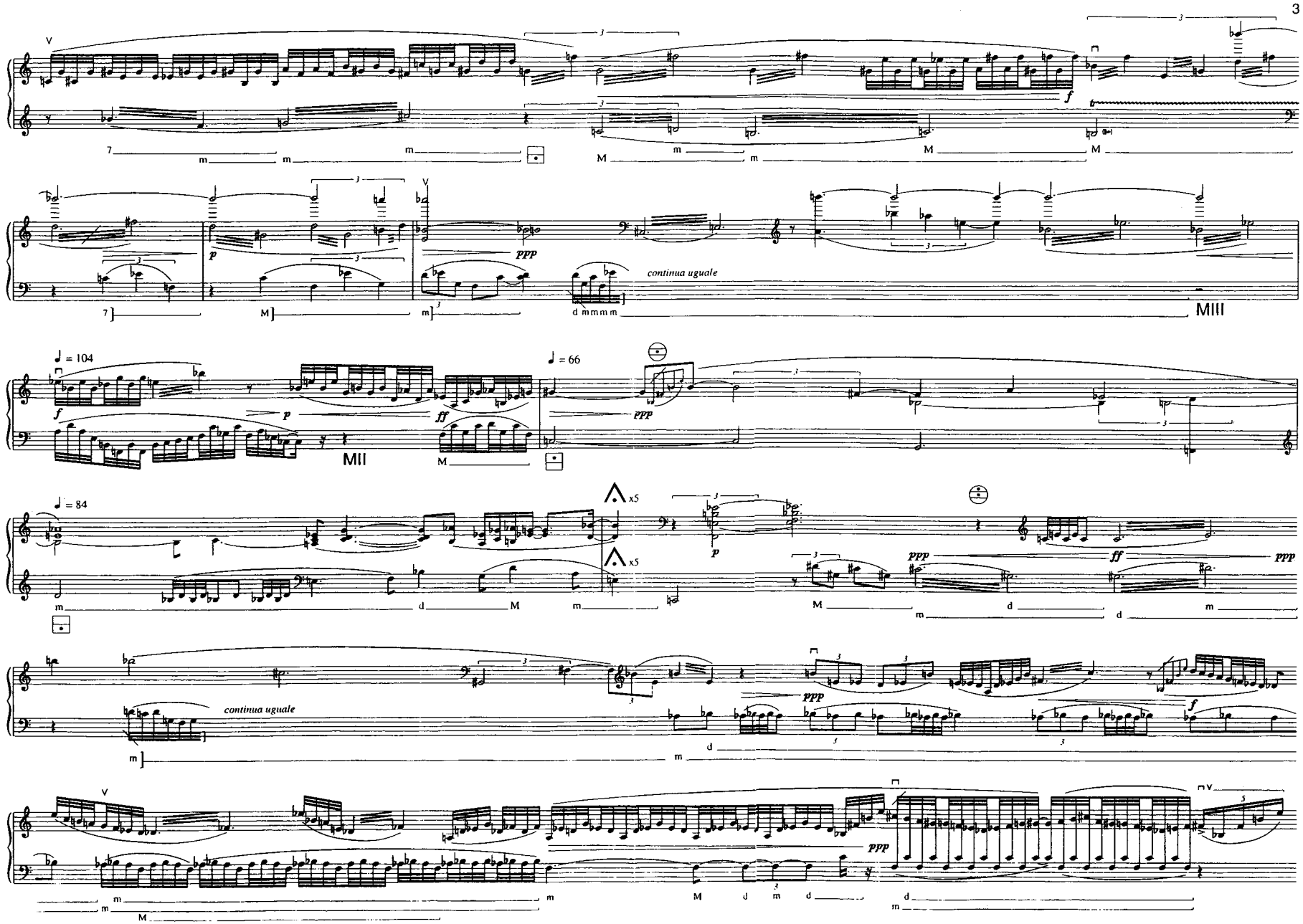
7 m 7 m 7 m m 7 m 7

V

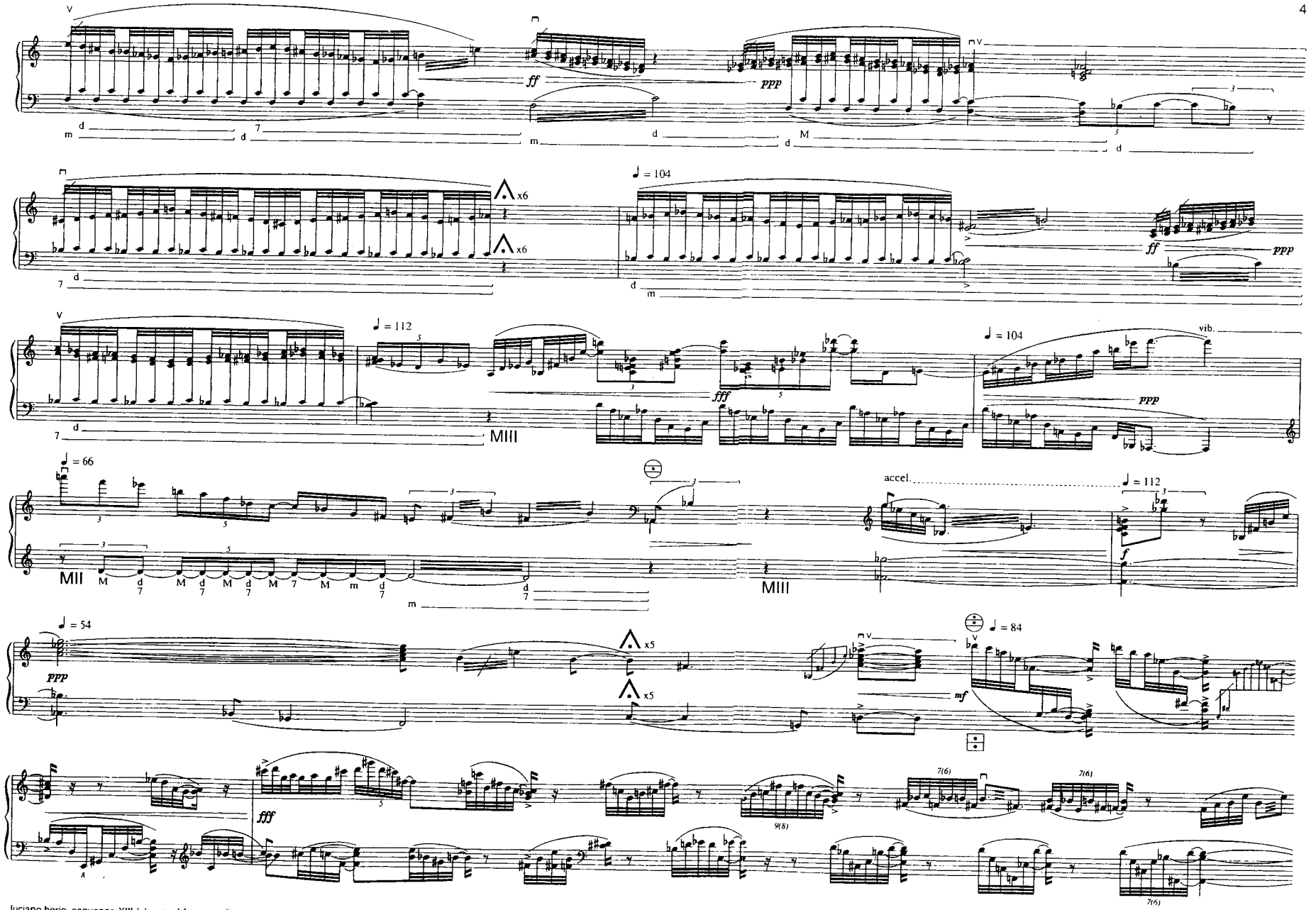
M m M 7

rit. ♩ = 64 *f* *ppp*

universal edition ue 30 377
ISMN M-008-05661-1



universal edition ue 30 377
ISMN M-008-05661-1



luciano berio, sequenza XIII (chanson) for accordion

universal edition ue 30 377
ISMN M-008-05661-1

vib. ♩ = 104 V mf vib. mf V f

p f ppp

♩ = 66

accel. ♩ = 104 V mf ppp

♩ = 84 ♩ = 66 mf ppp MII d m

accel. ♩ = 92 MIII f V pp rall. ff

universal edition ue 30 377
ISMN M-008-05661-1

♩ = 66 accel. ♩ = 104

ppp f ppp

MII

rall. ♩ = 66 x5 x5

fff ppp mf

7 M m

accel. ♩ = 112 rall.

ff ppp

d M m MIII MII m

♩ = 66

(m)

f pp f ppp

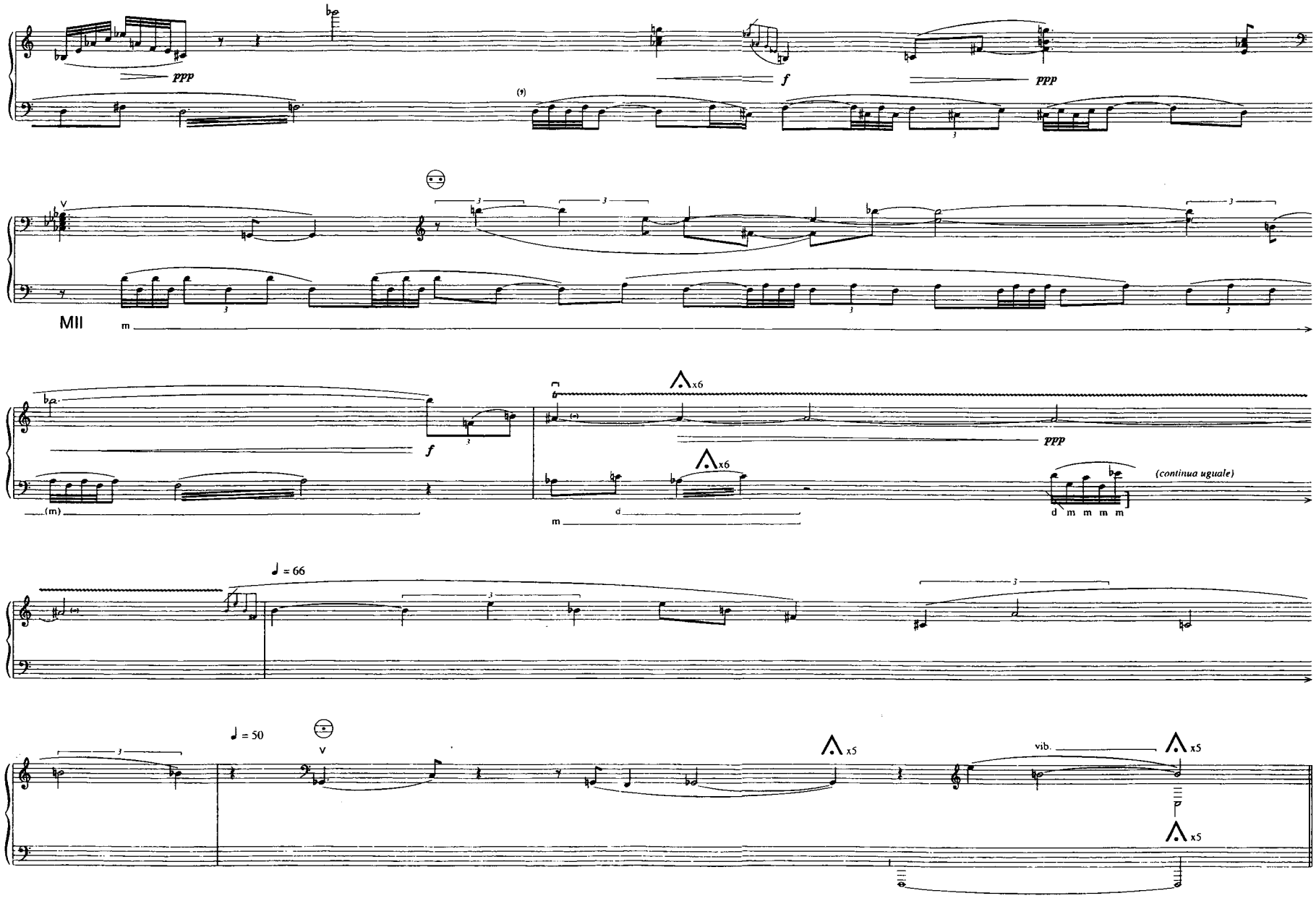
MIII

vib. rall. ♩ = 50 x6 ♩ = 66

f ppp

x6

universal edition ue 30 377
ISMN M-008-05661-1



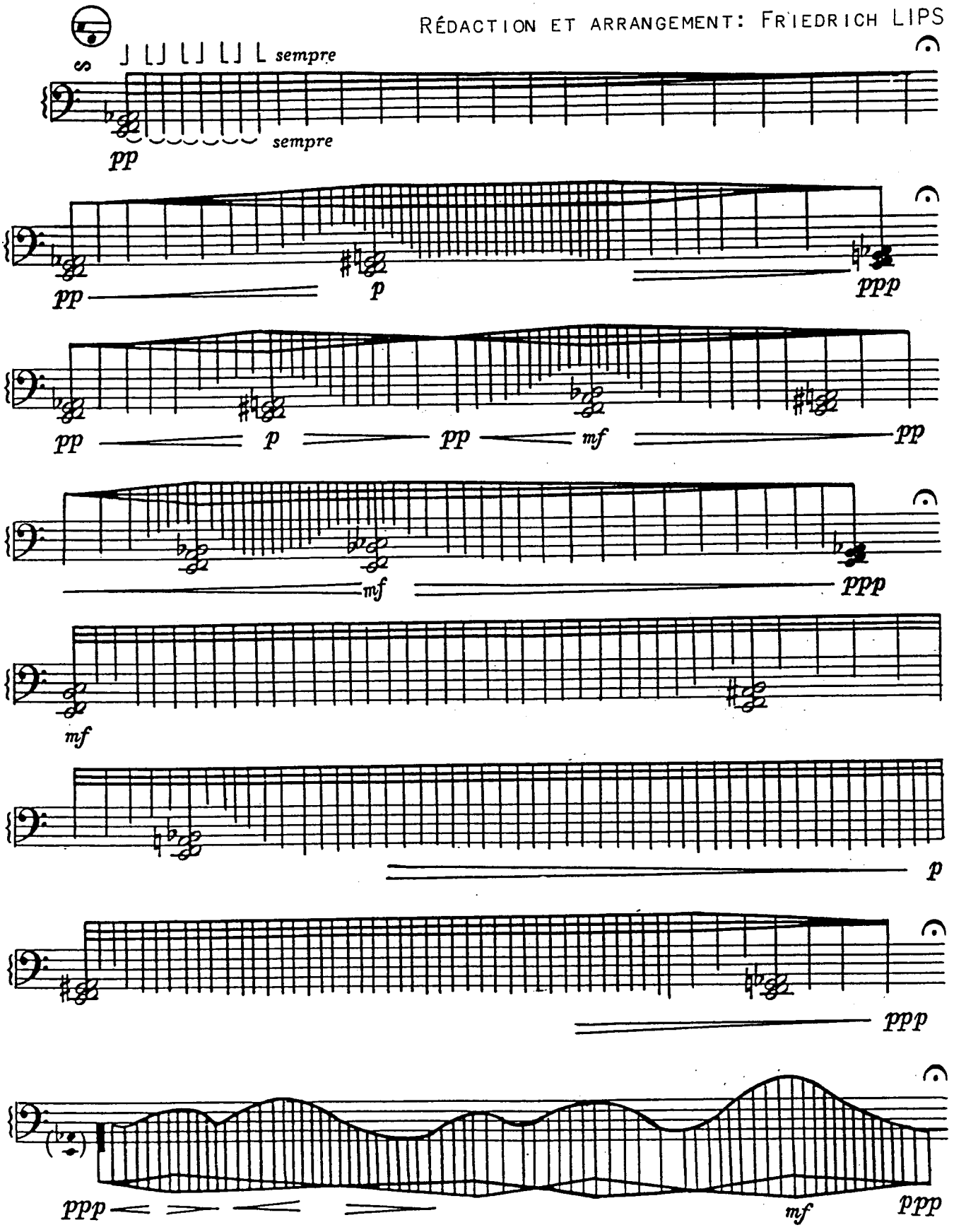
luciano berio, sequenza XIII (chanson) for accordion

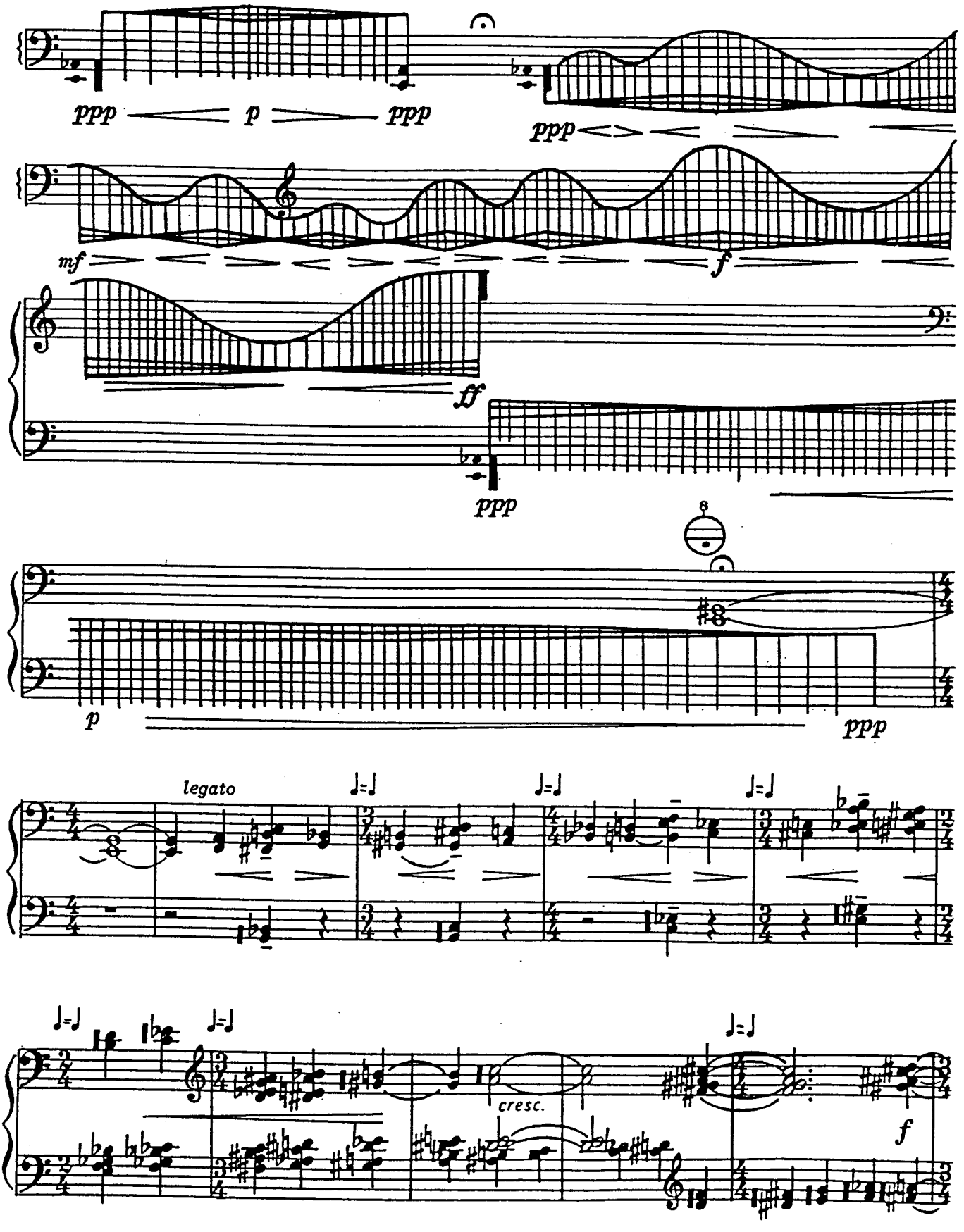
universal edition ue 30 377
ISMN M-008-05661-1

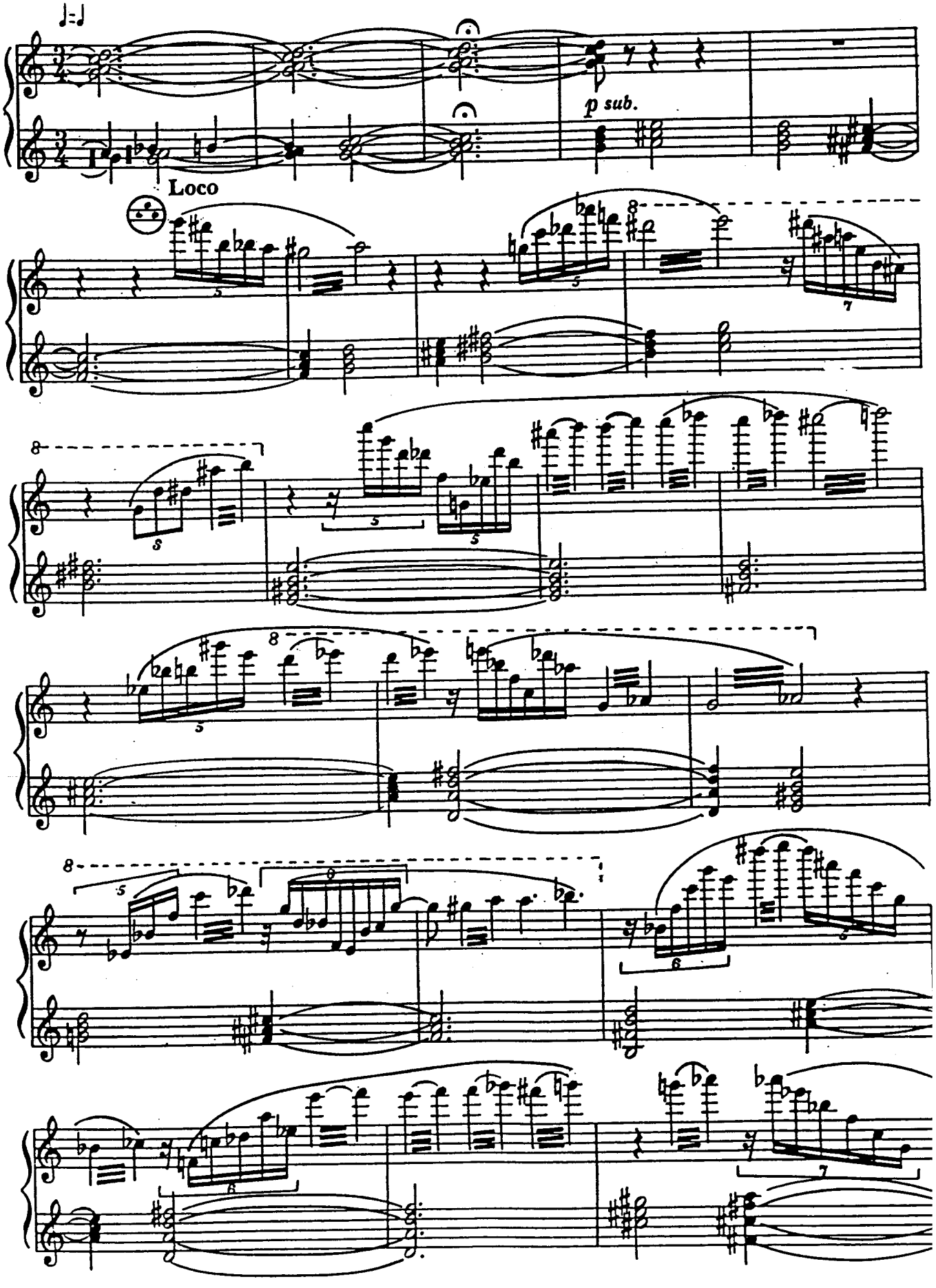
DE PROFONDIS

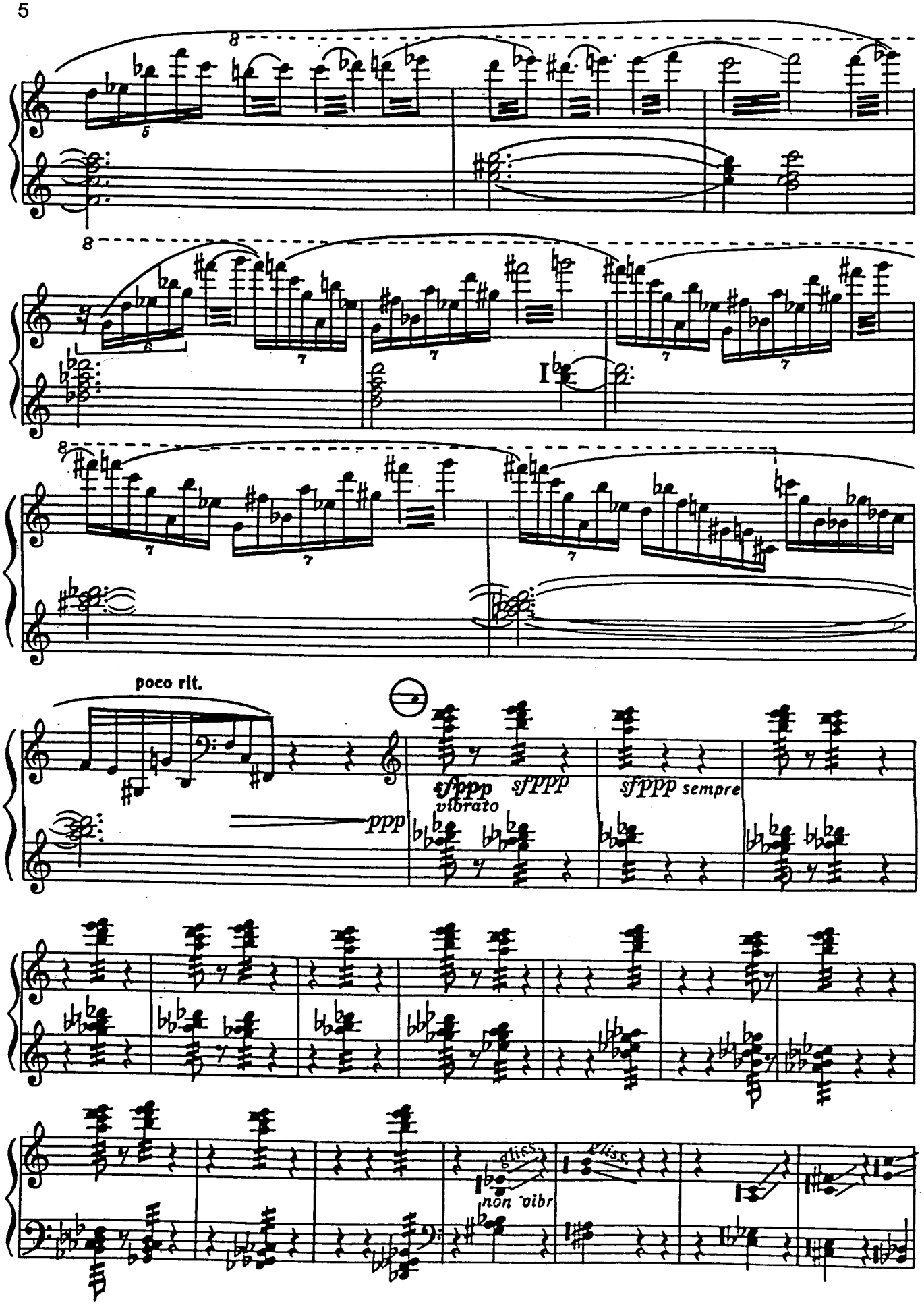
Sofia GUBAJDULINA

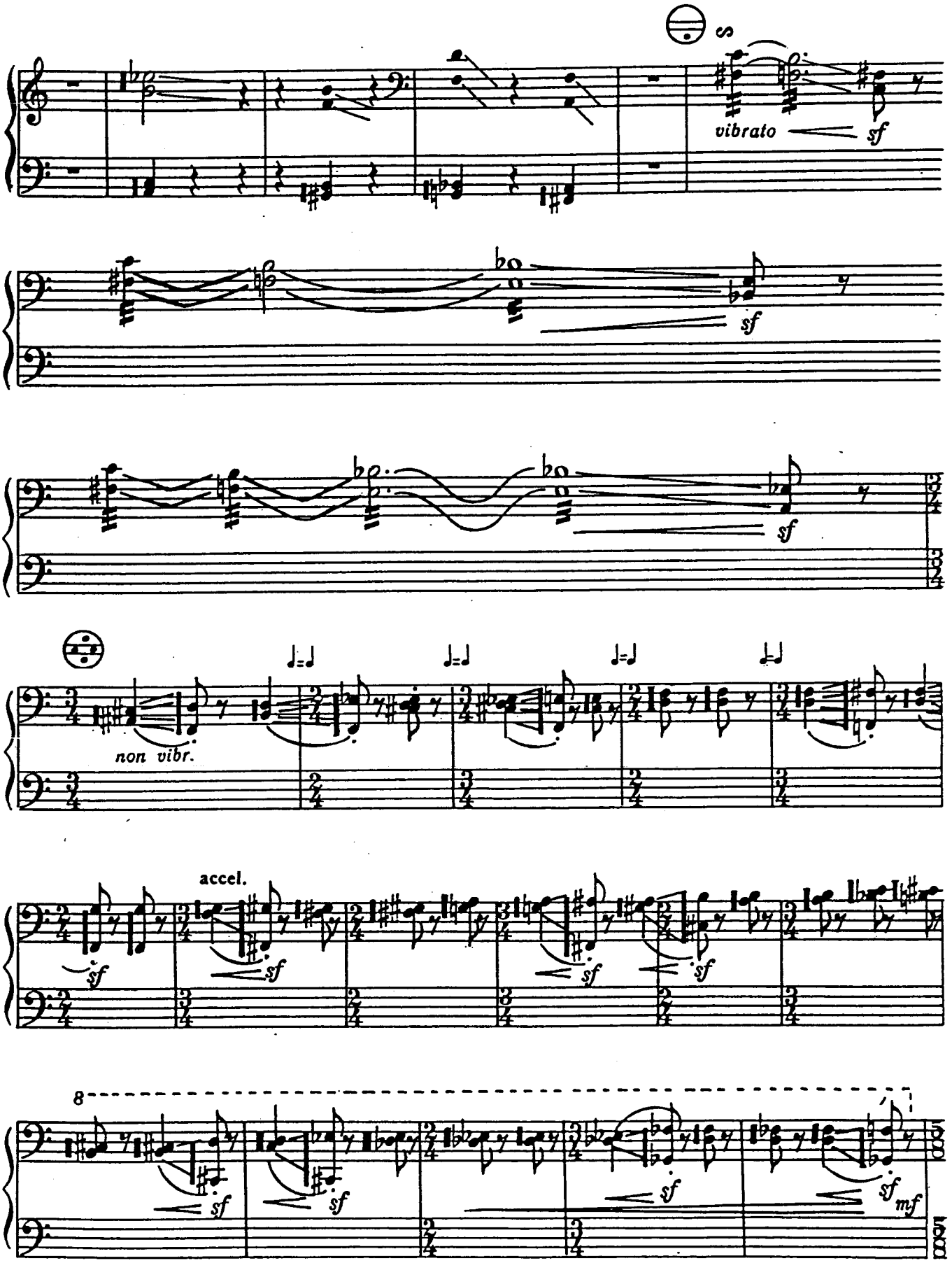
RÉDACTION ET ARRANGEMENT: FRIEDRICH LIPS

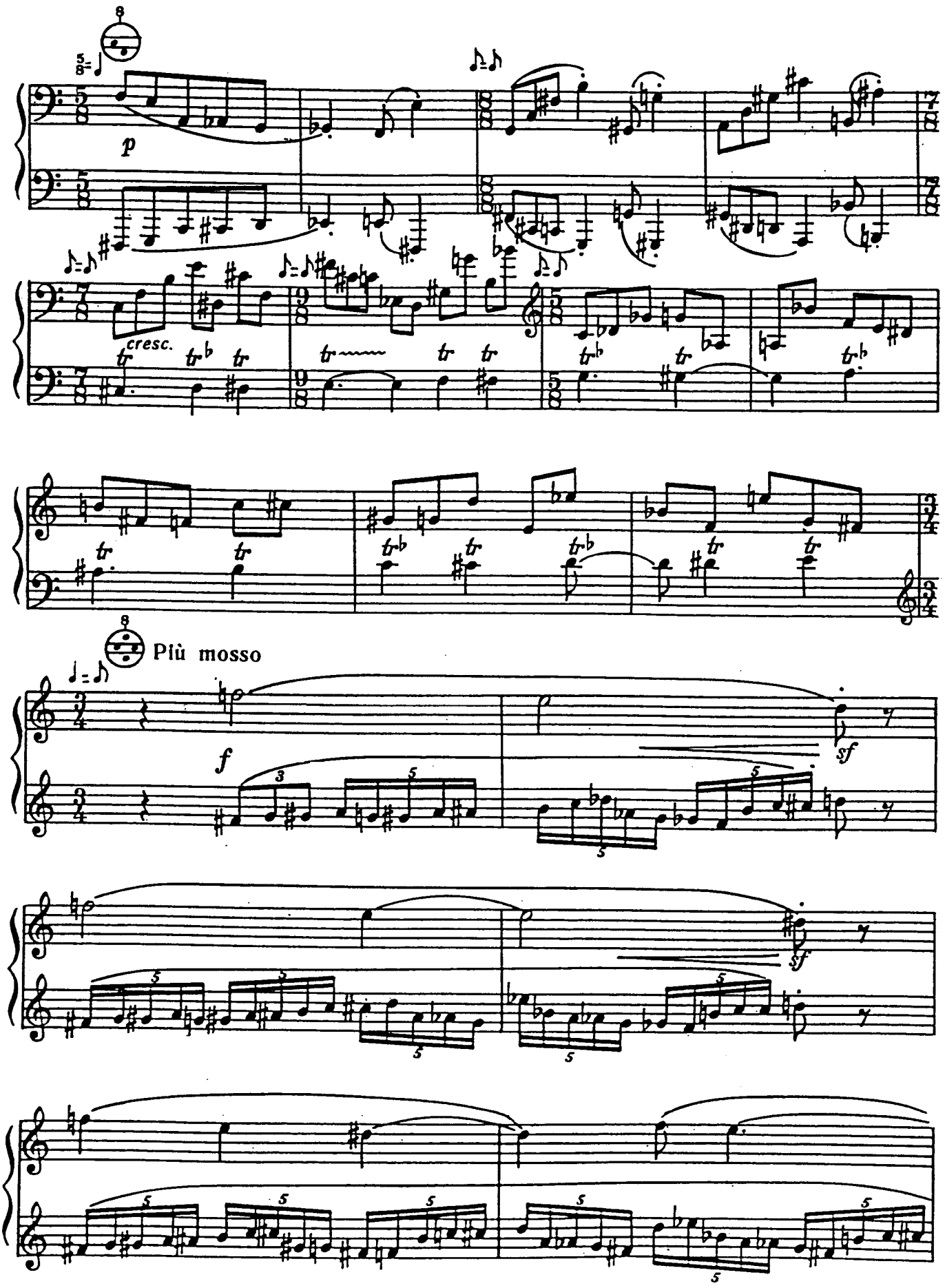


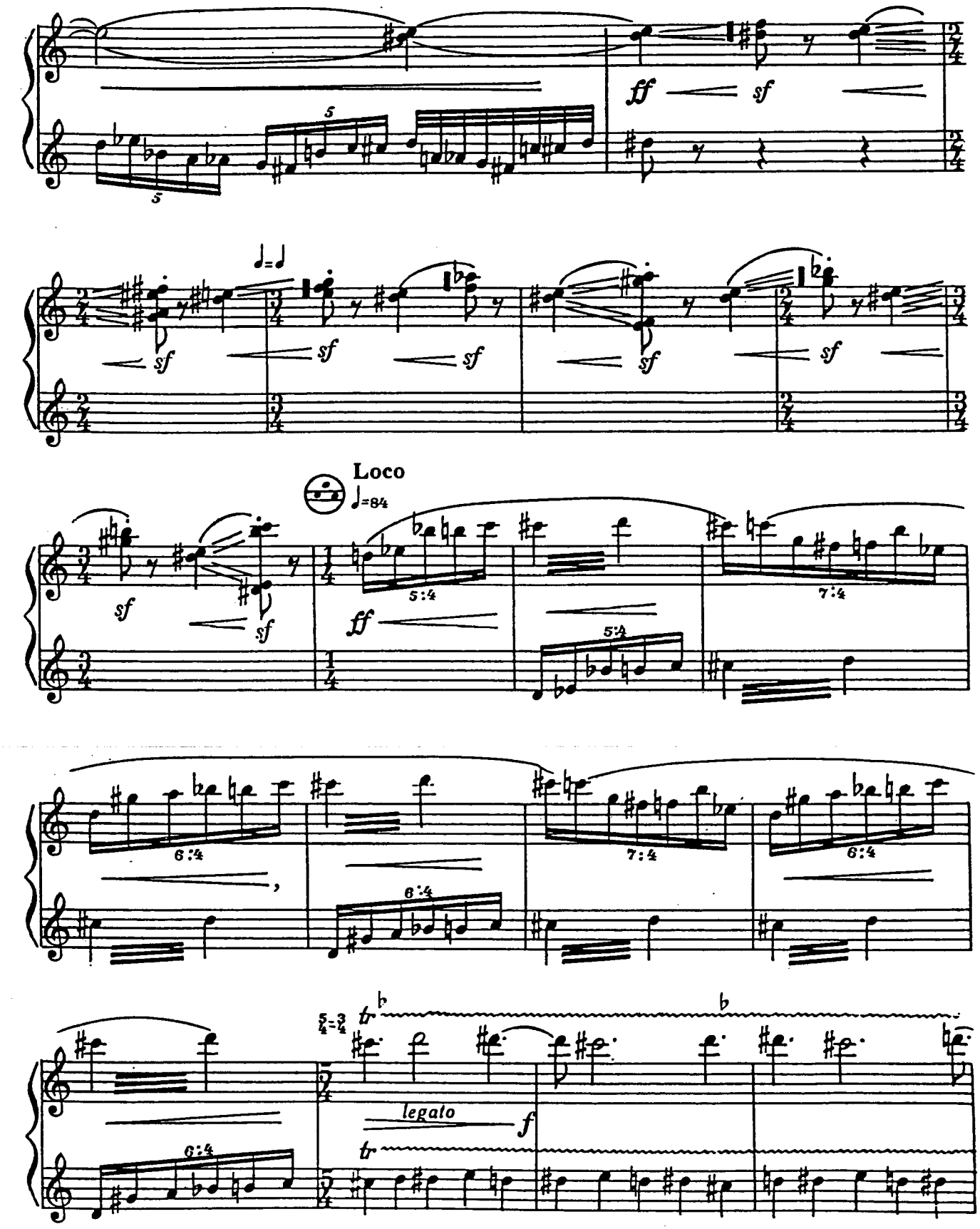

ppp
p
ppp
ppp
mf
f
ff
ppp
8
p
ppp
legato
cresc.
f

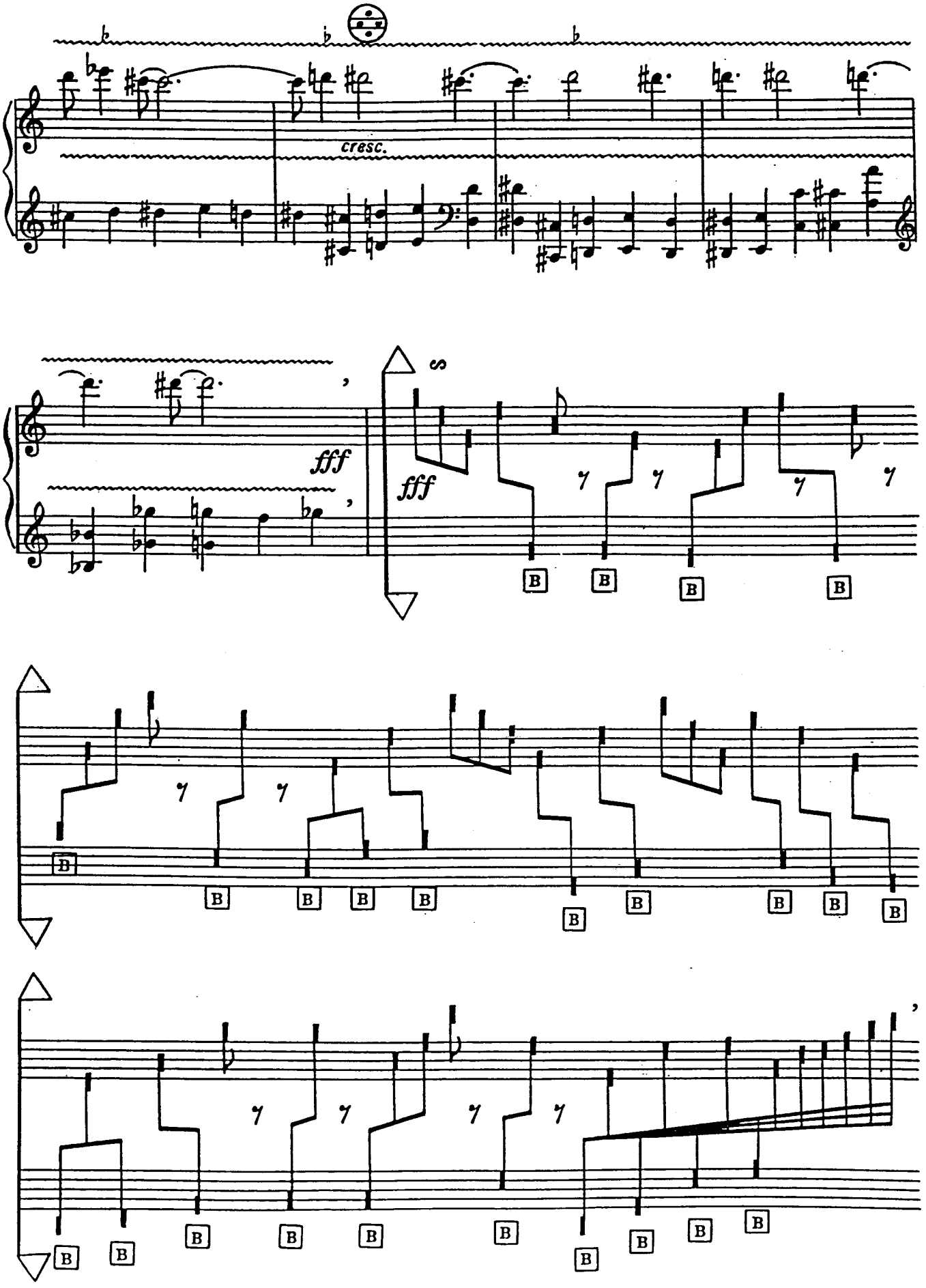

p sub.
Loco

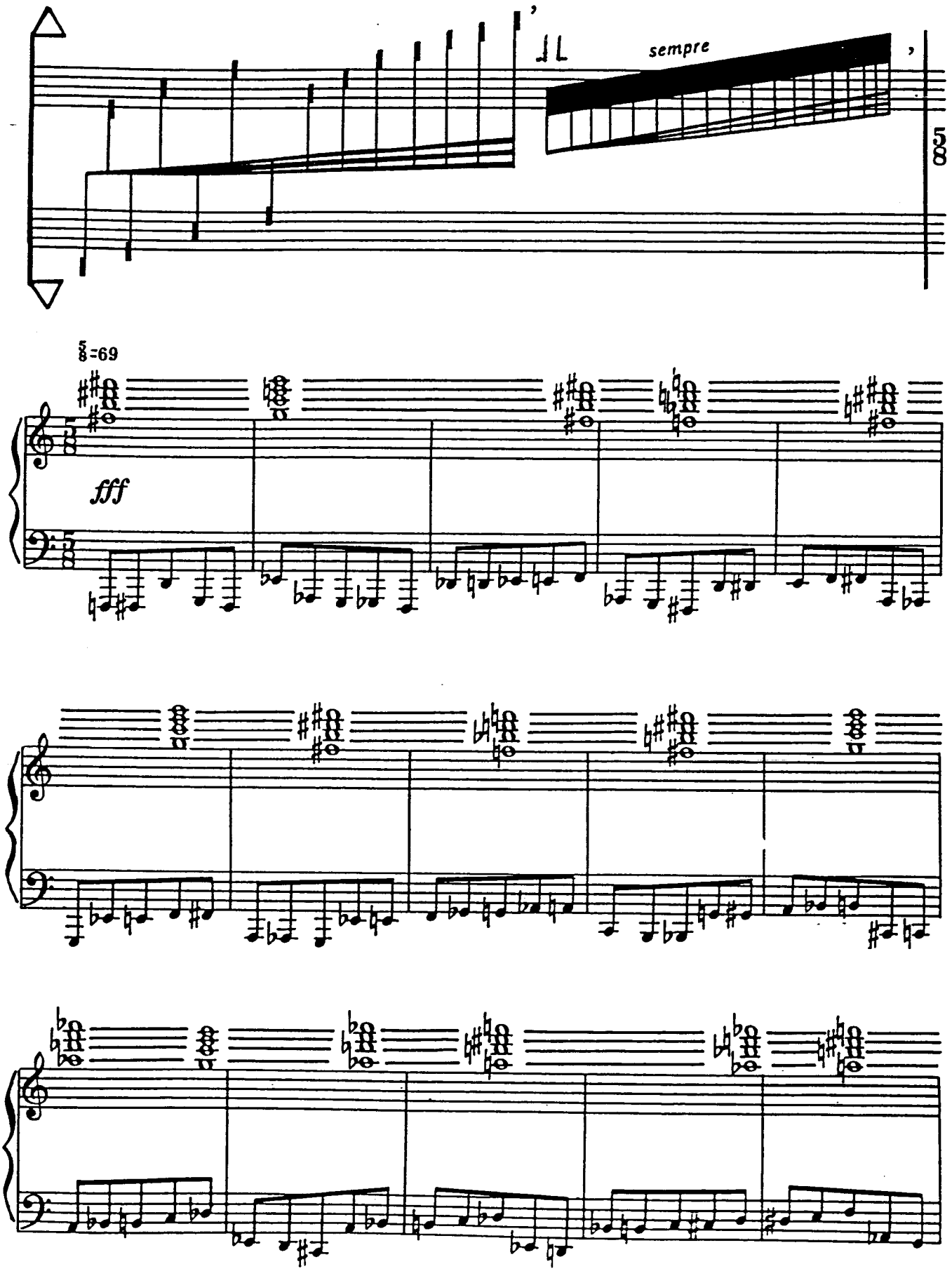

poco rit.
ppp
sfppp
vibrato
sfPPP
sfPPP sempre
non vibr

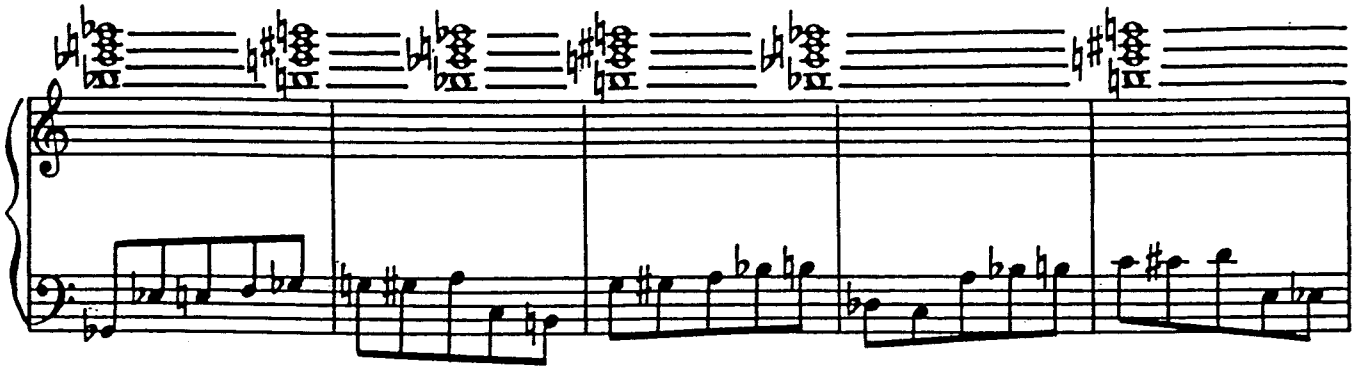

vibrato
sf
non vibr.
accel.
8
mf

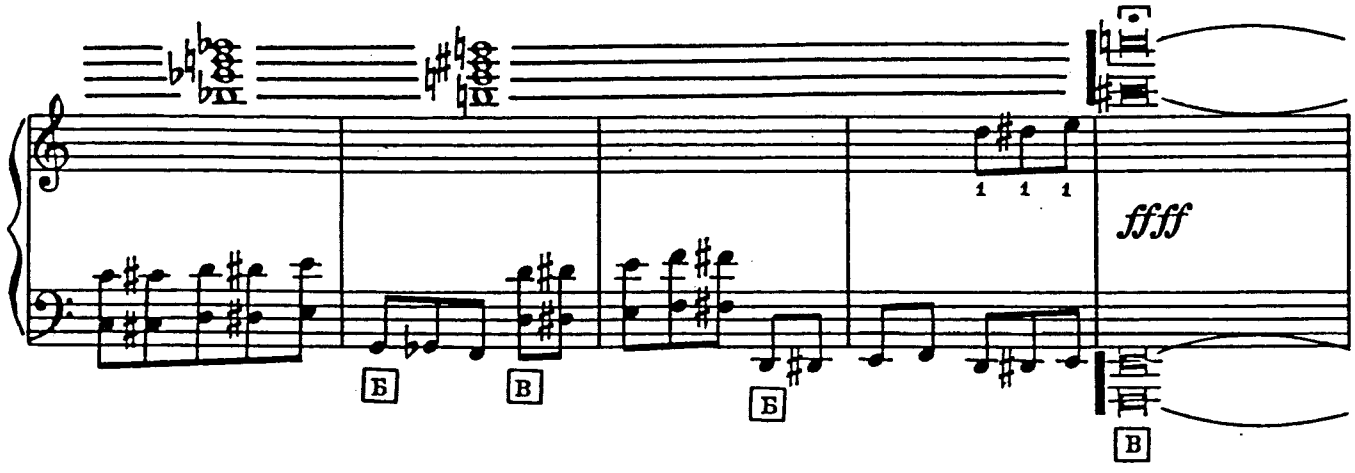

p
cresc.
Più mosso
f
sf

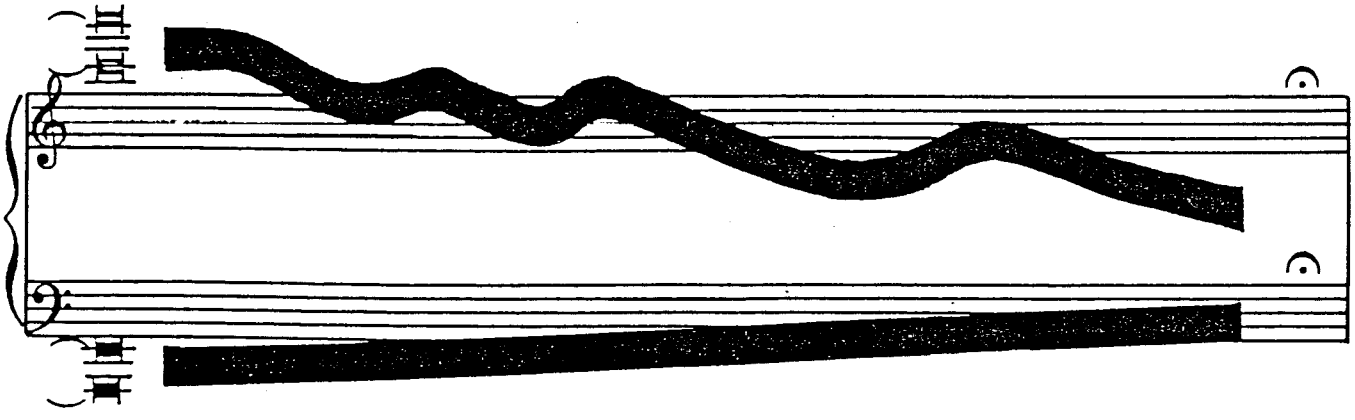

ff
sf
Loco
♩=84
legato
f

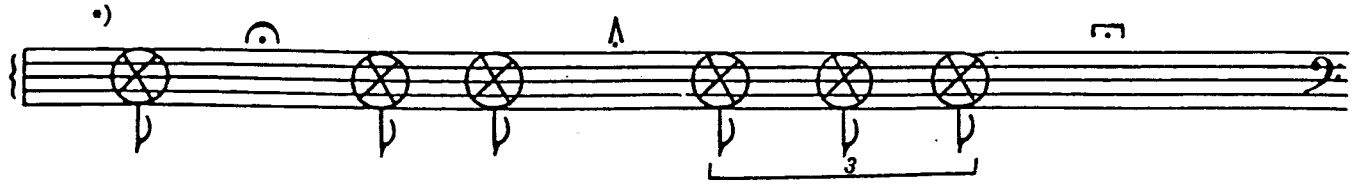

cresc.
fff
fff
B


sempre
5/8
5/8=69
fff

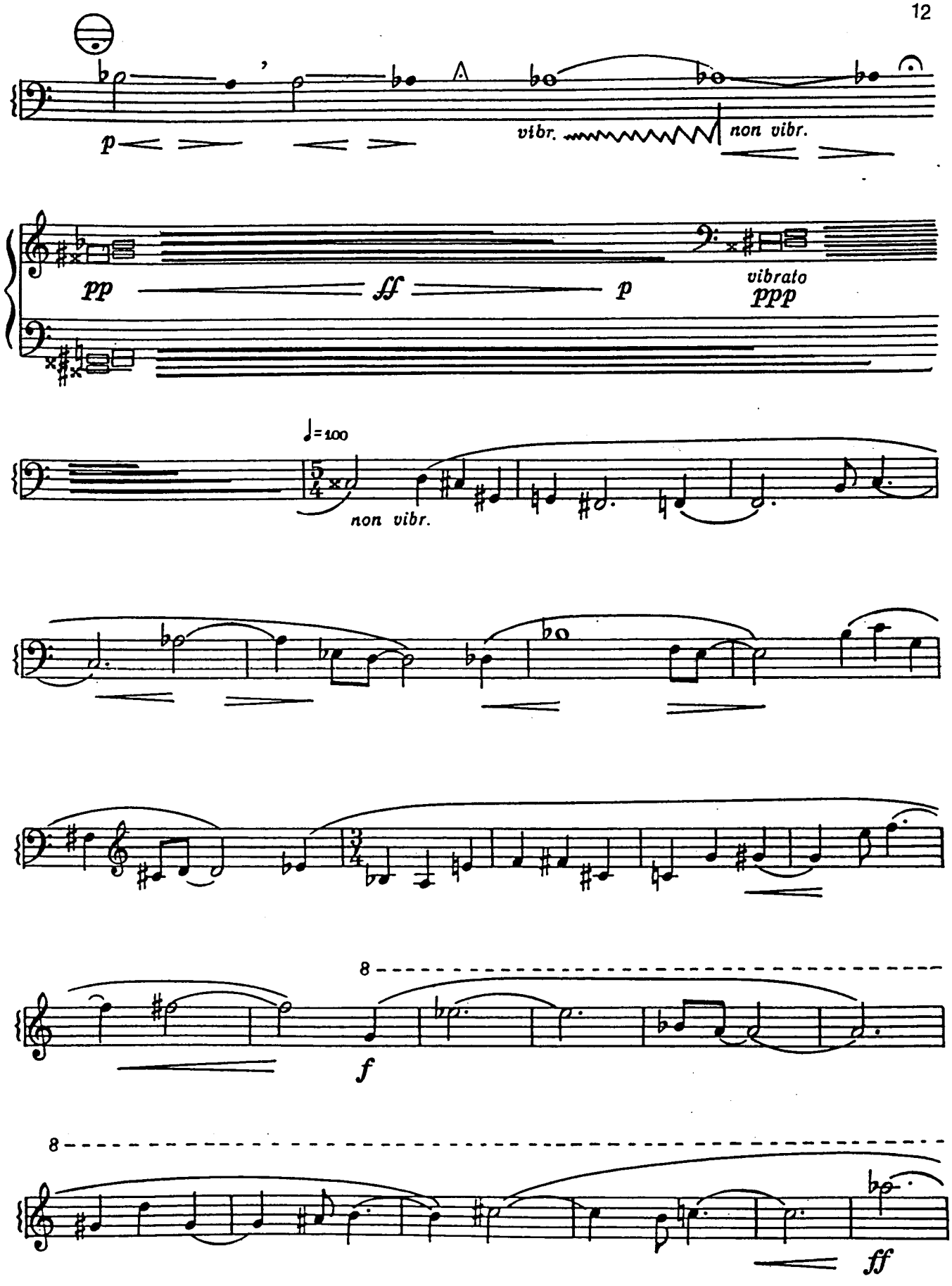


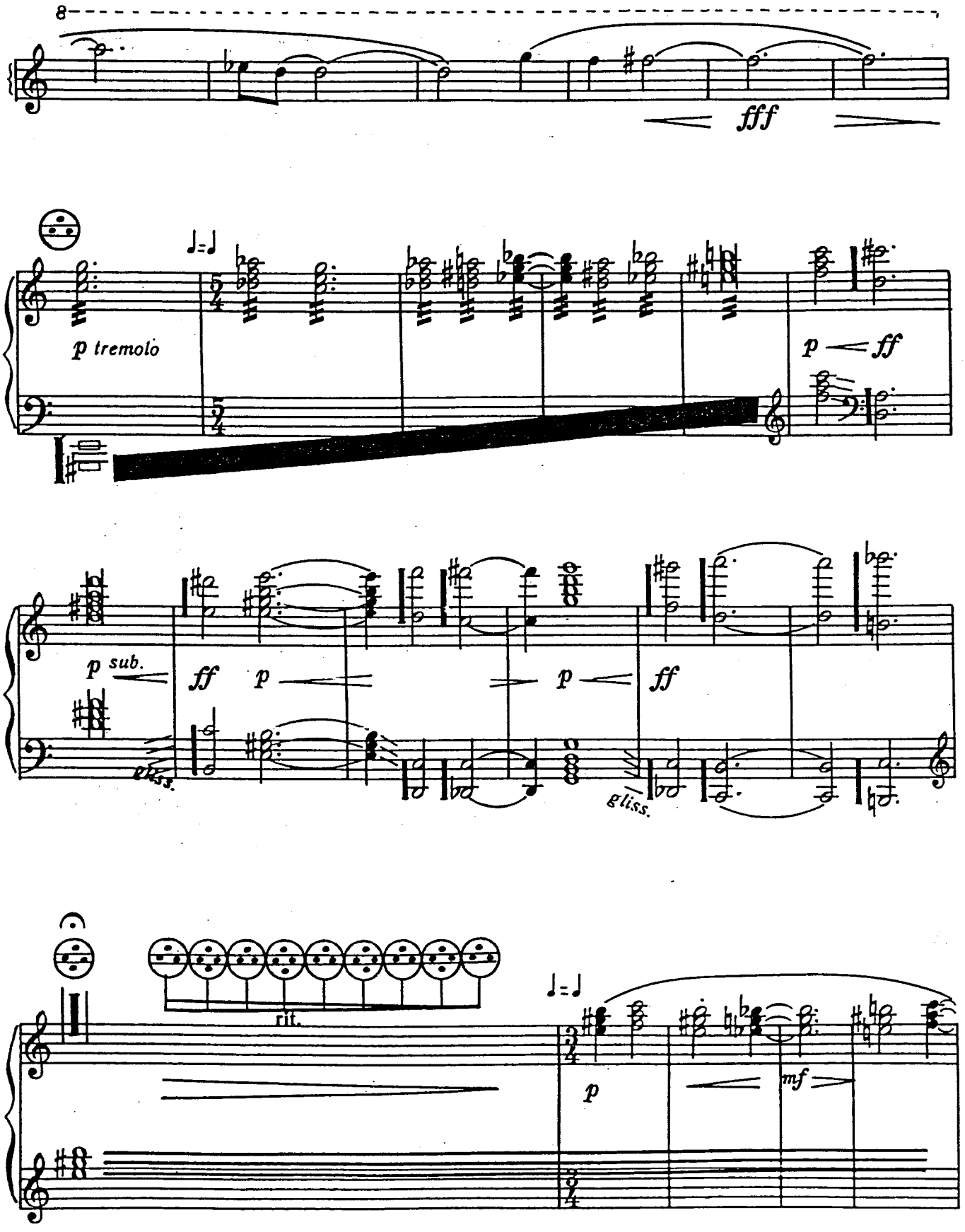


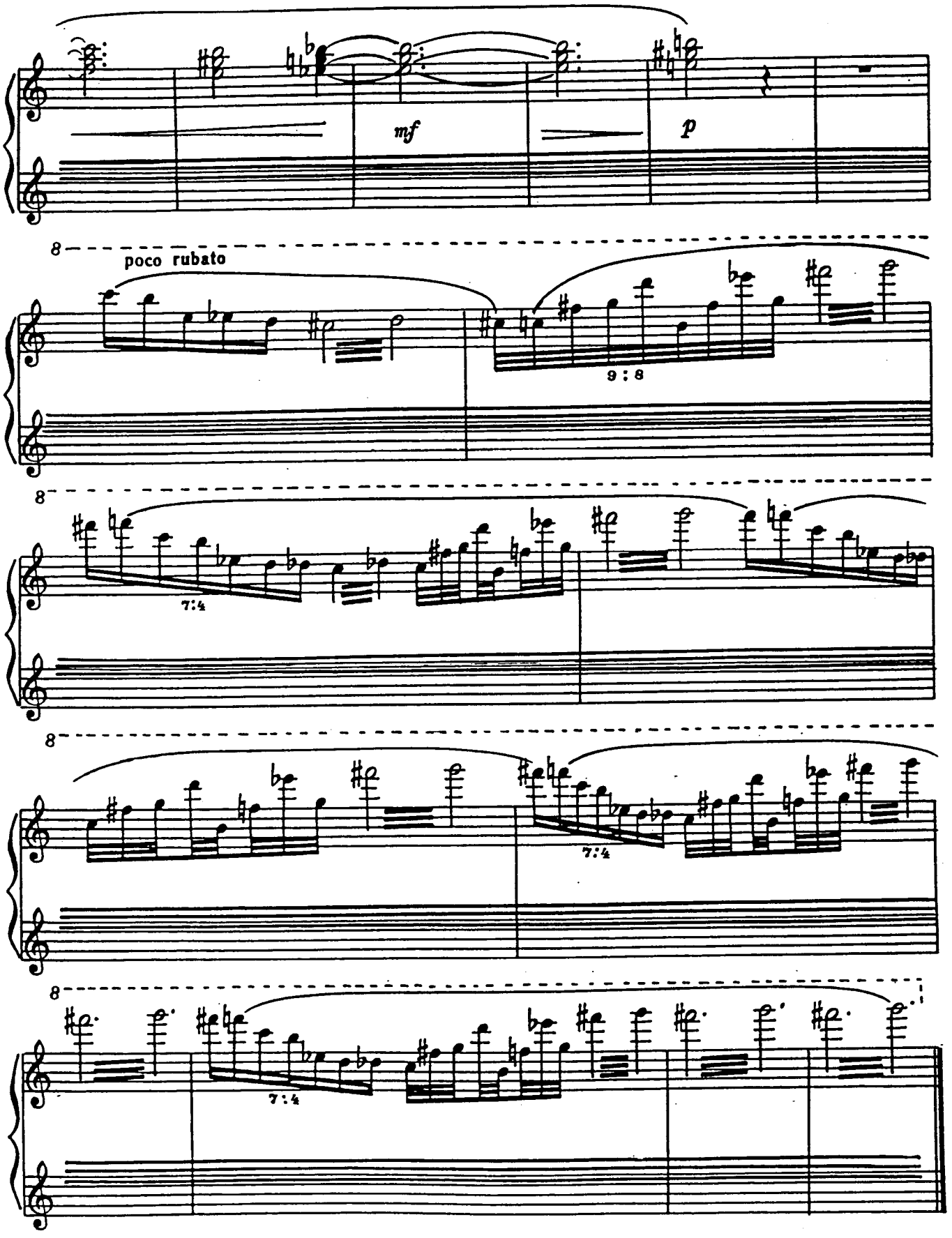




(* Appuyer sur les touches en étouffant le son au moyen de la touche d'air.


p
vibr.
non vibr.
pp
ff
p
vibrato
ppp
♩=100
non vibr.
8
f
8
ff


8
fff
p tremolo
p
ff
p sub.
ff
p
p
ff
gliss.
gliss.
rit.
p
mf


mf
p
poco rubato
9 : 8
7:4
7:4
7:4

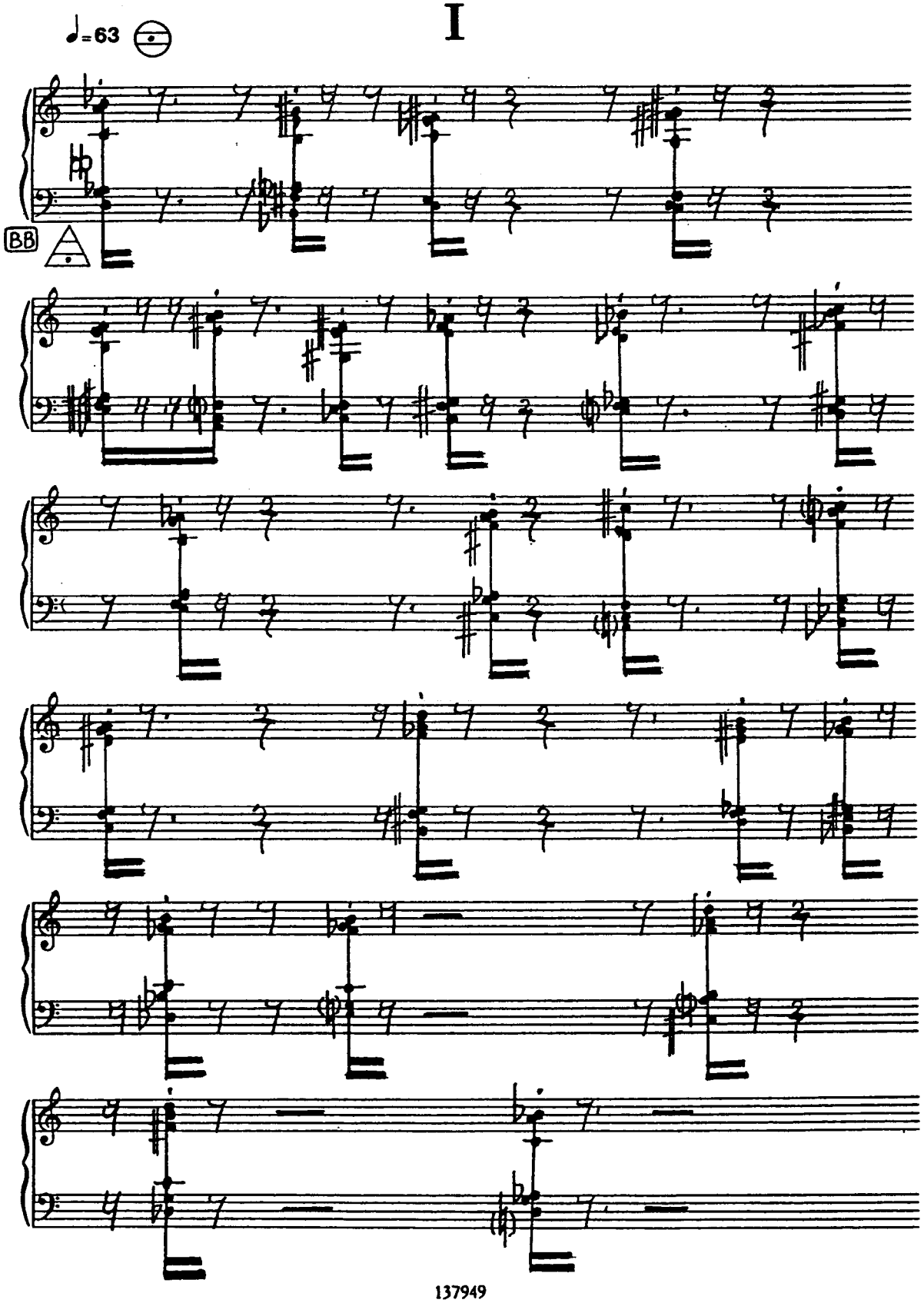
Durata: 11' ca

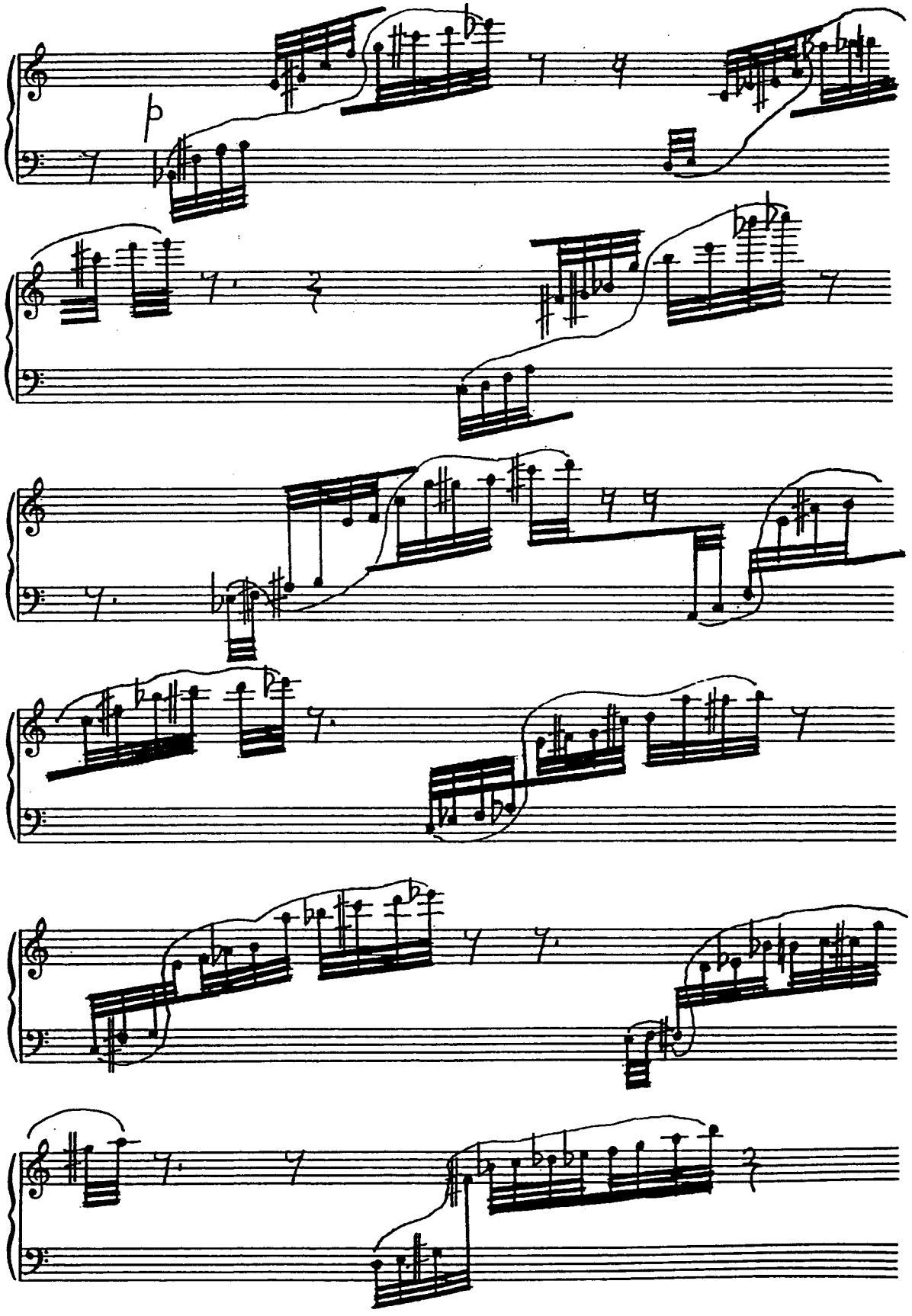
Franco Donatoni

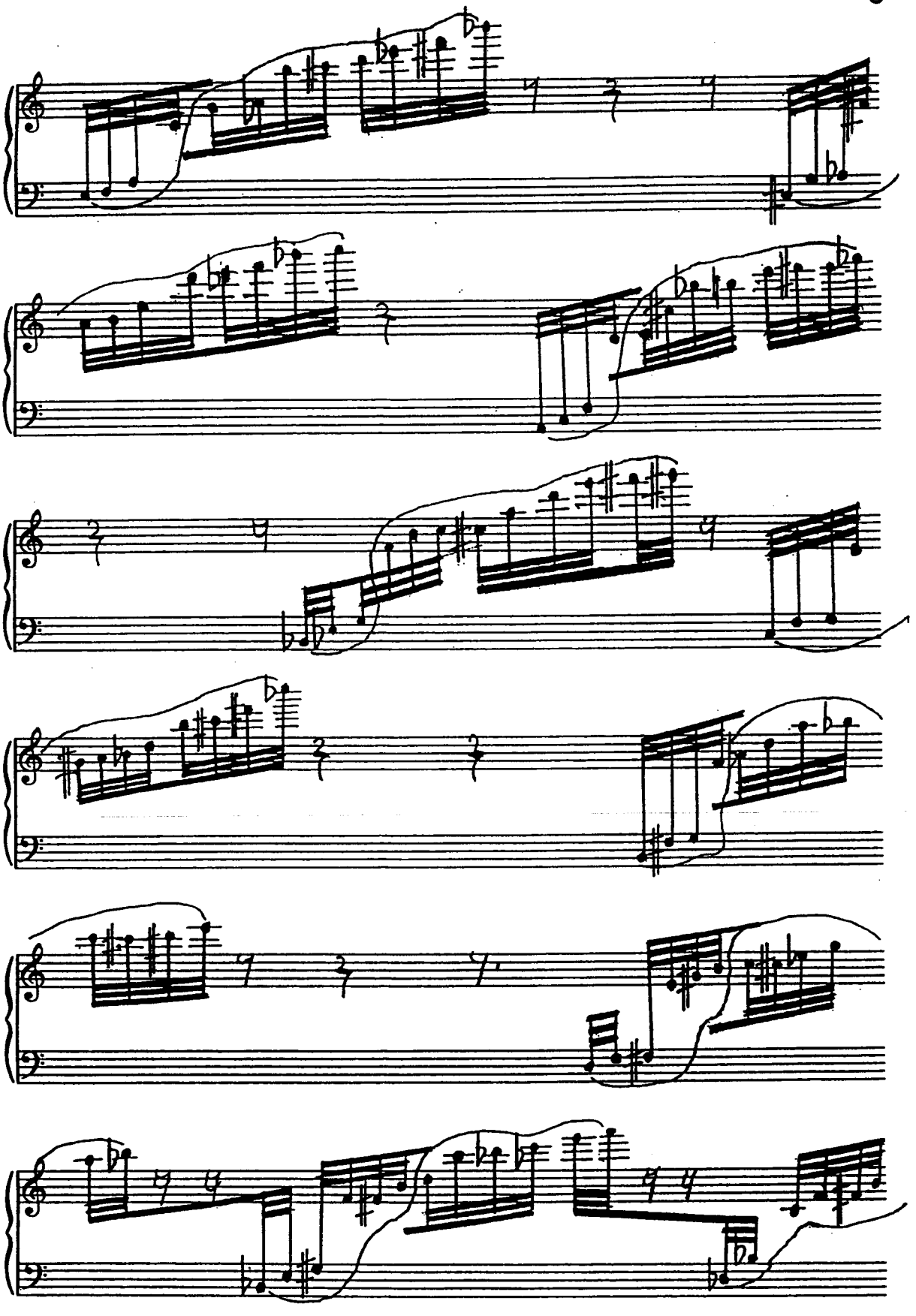
a Claudio Jacomucci

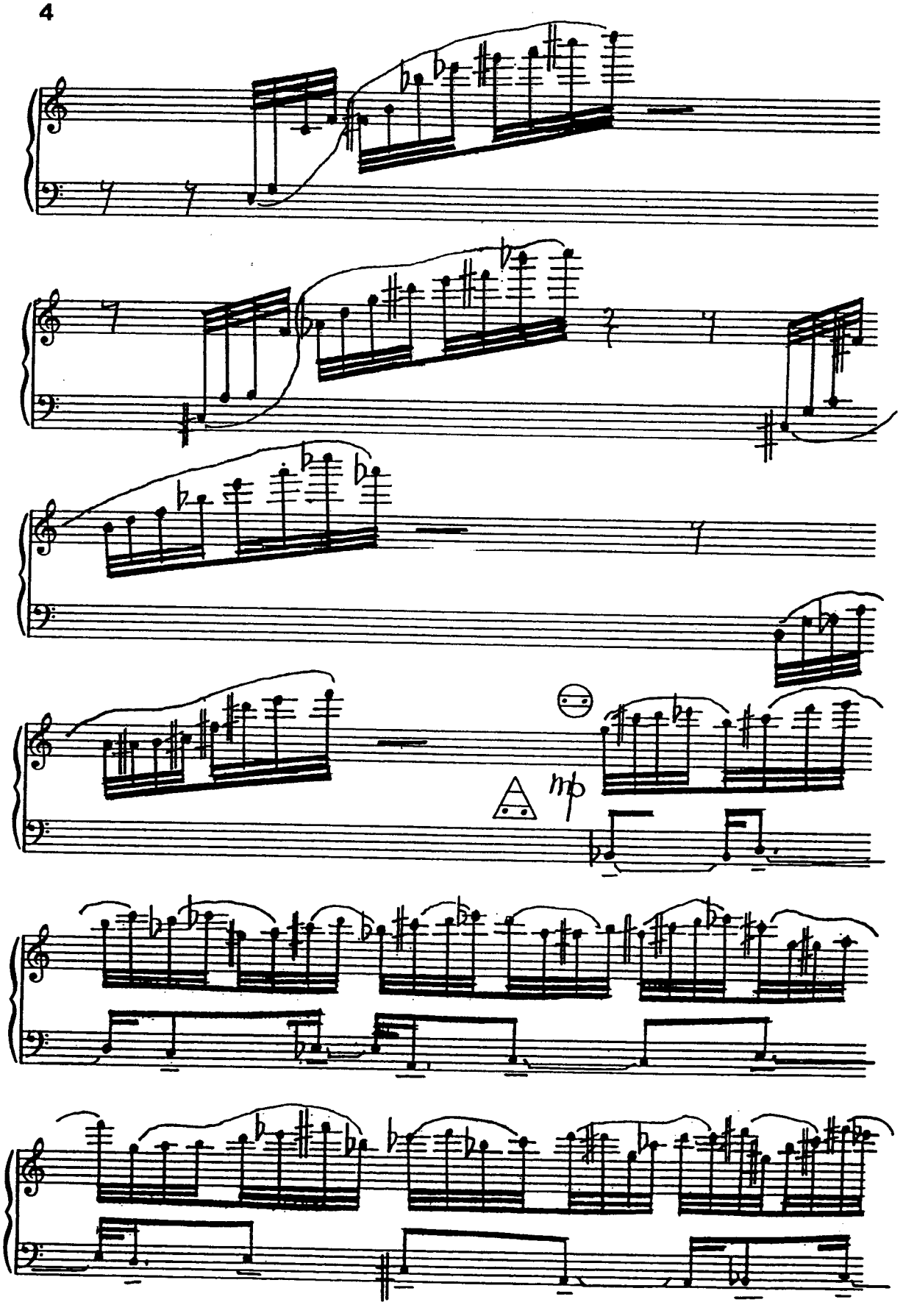
FERIA IV (1997)

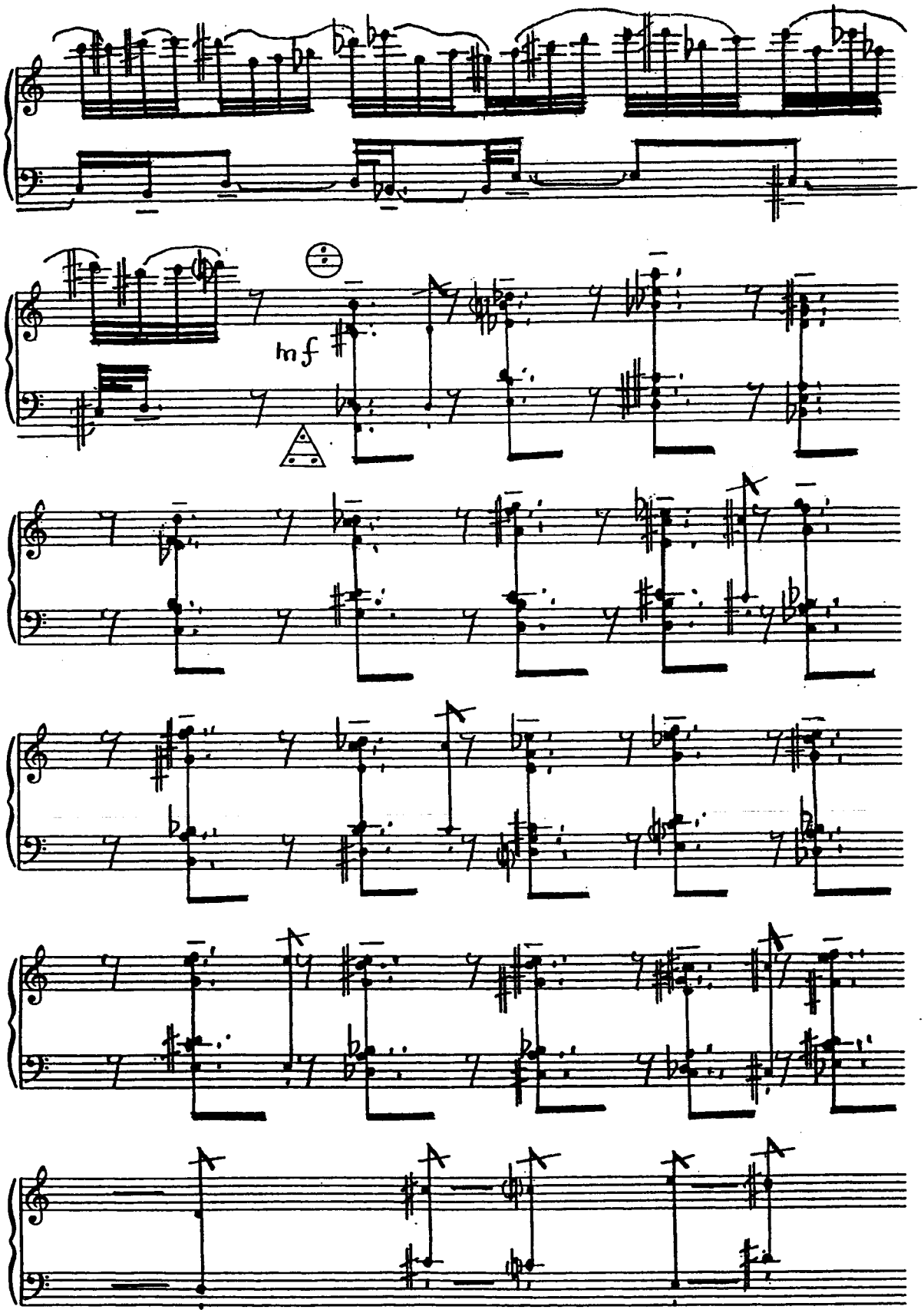
due pezzi per accordeon (fisarmonica da concerto)

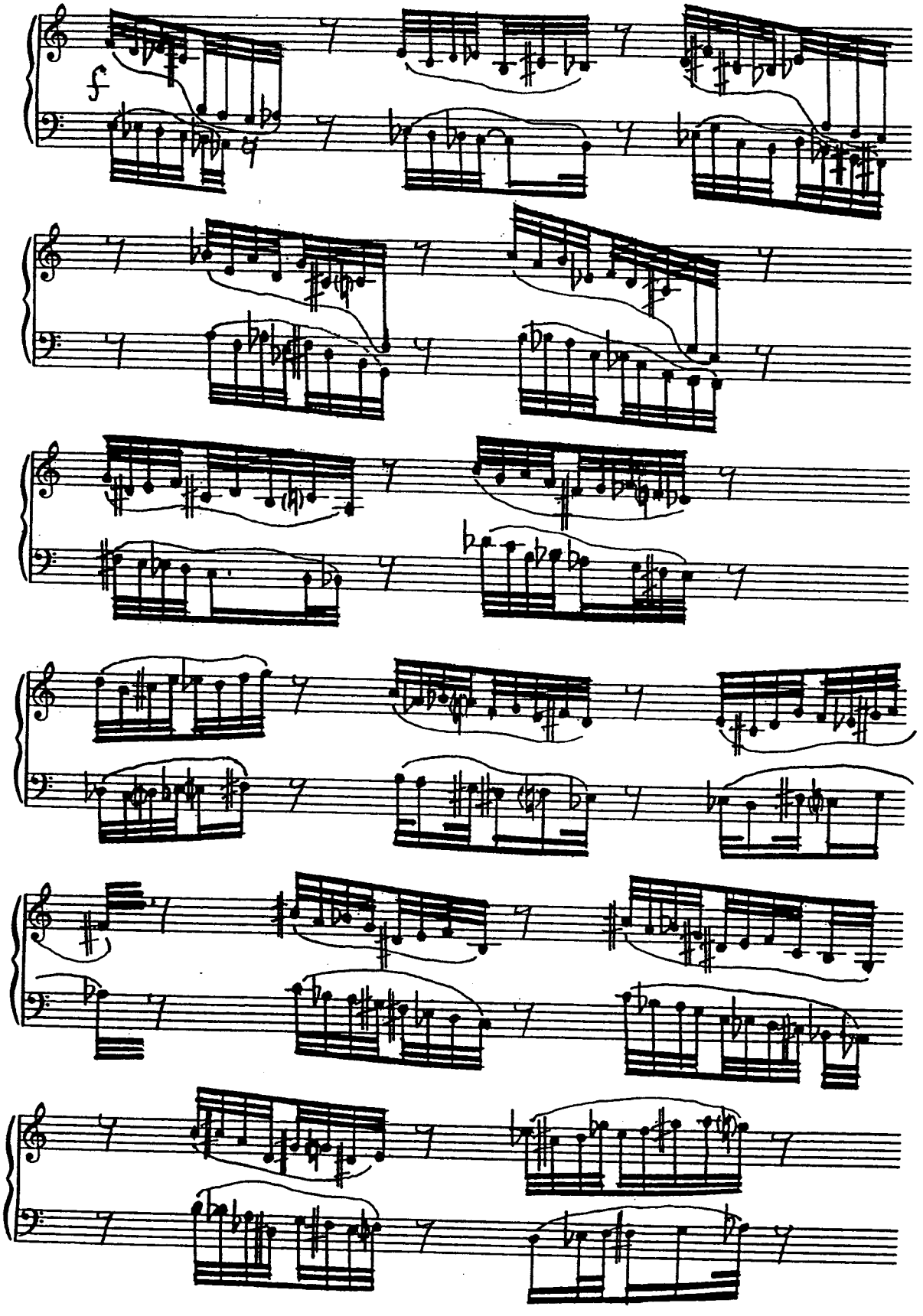


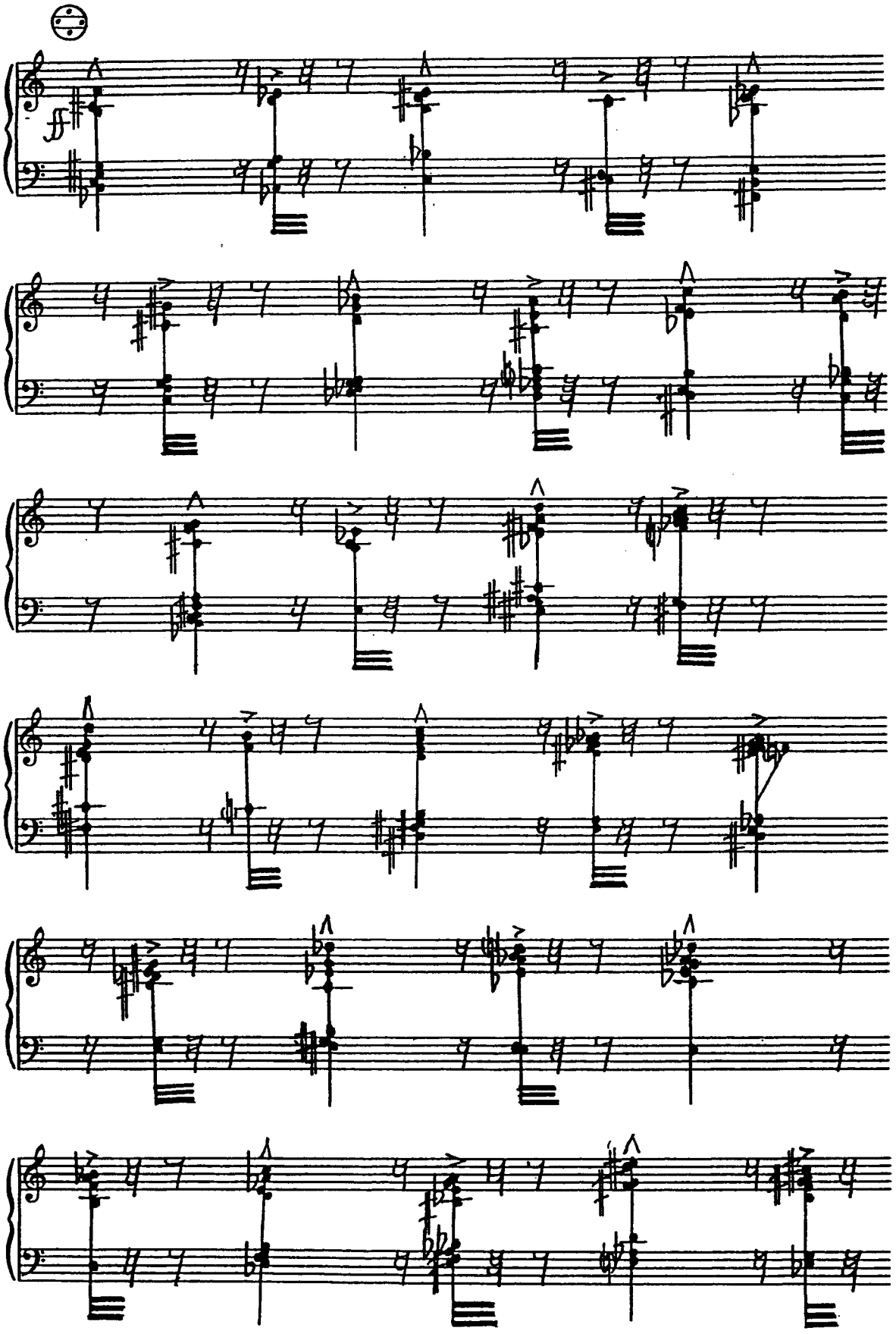


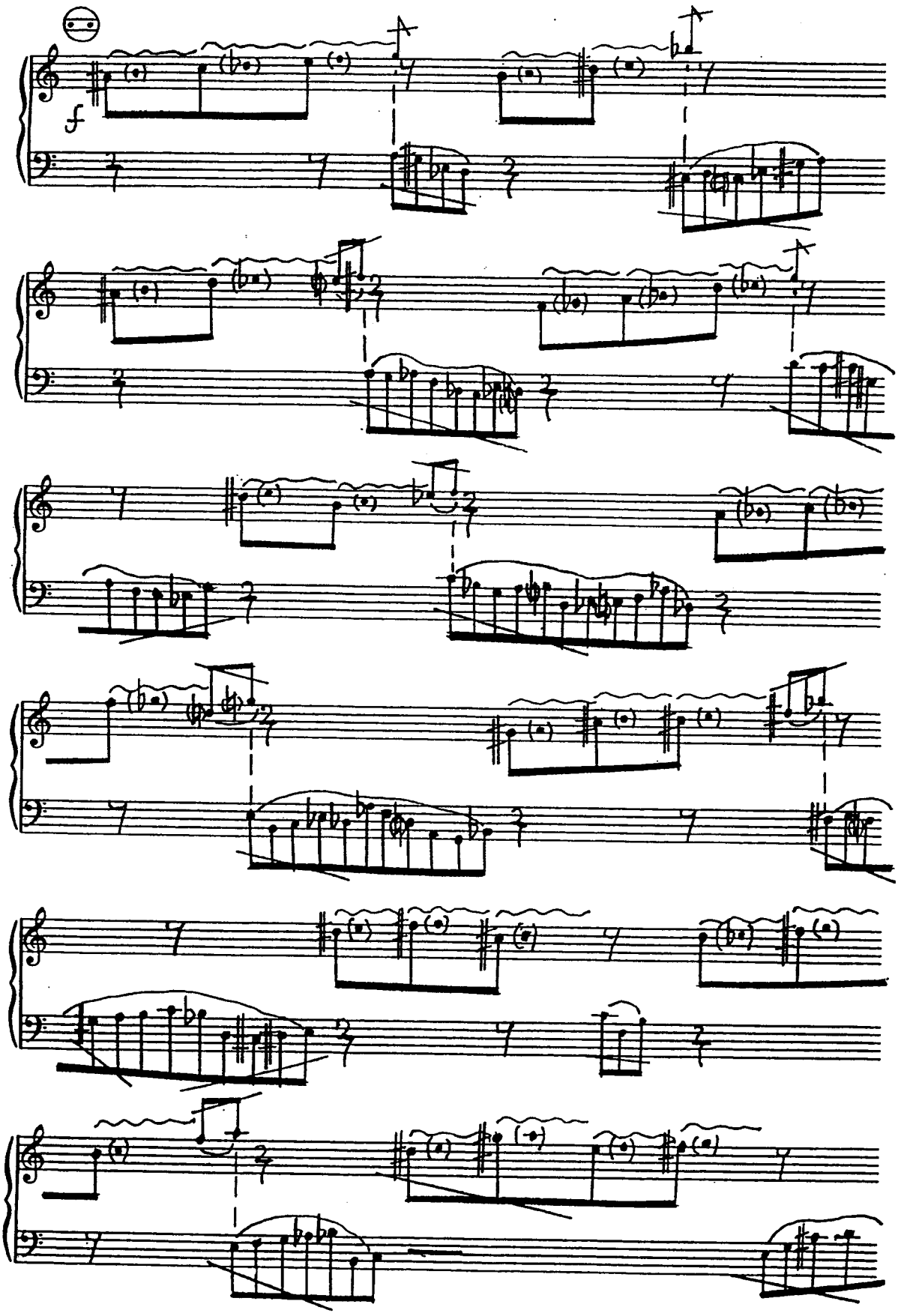


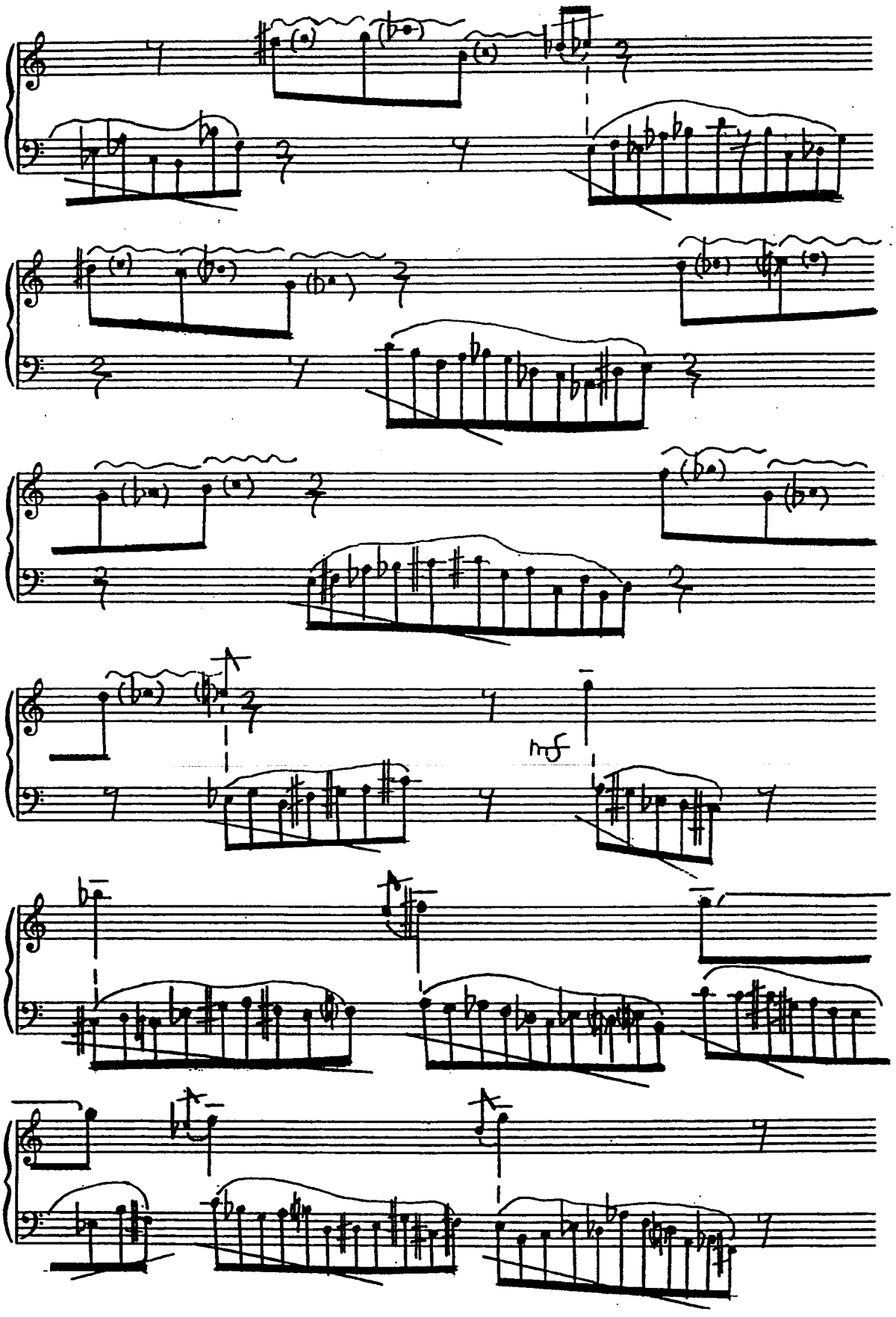

mp

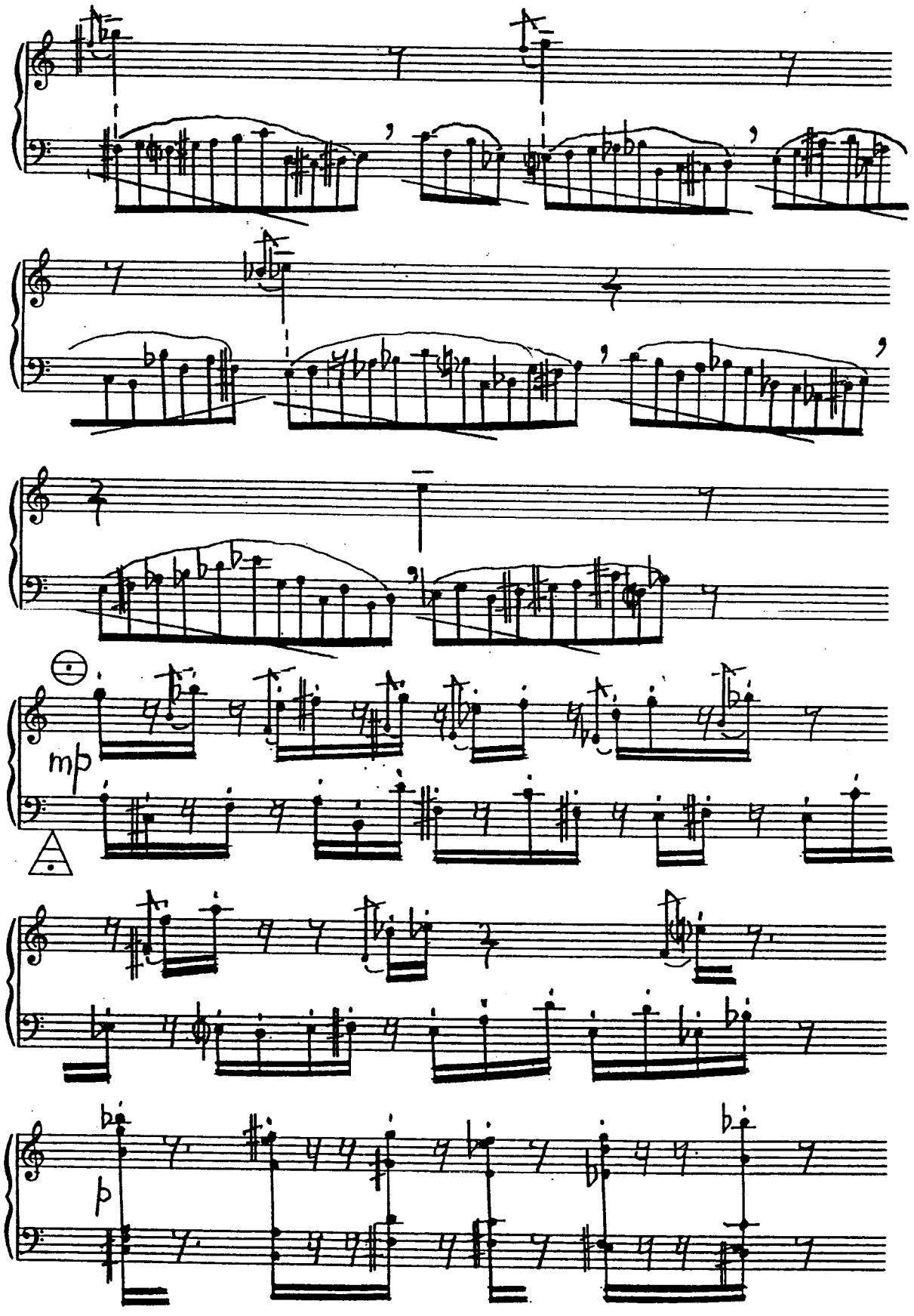

mf

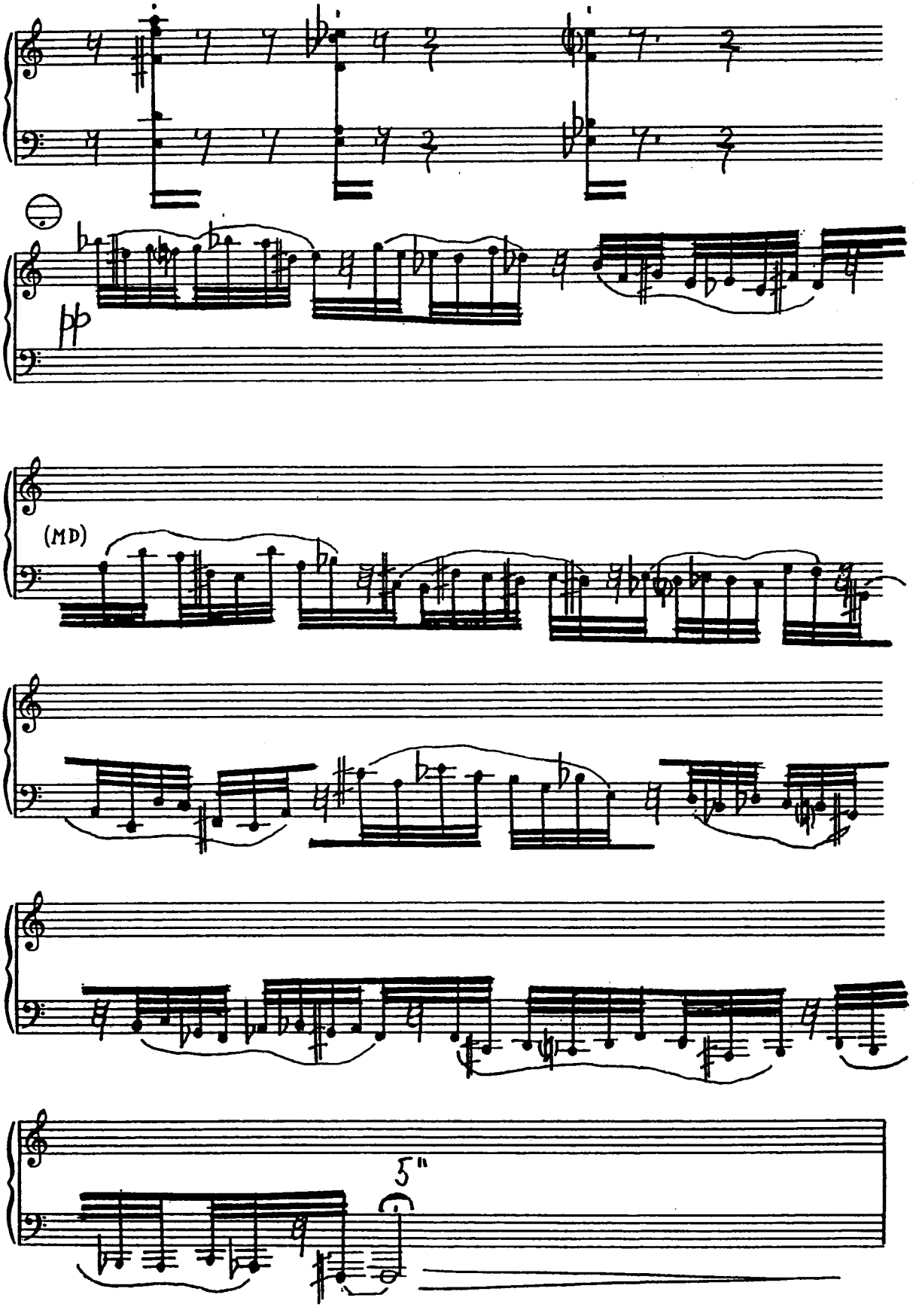

f


ff

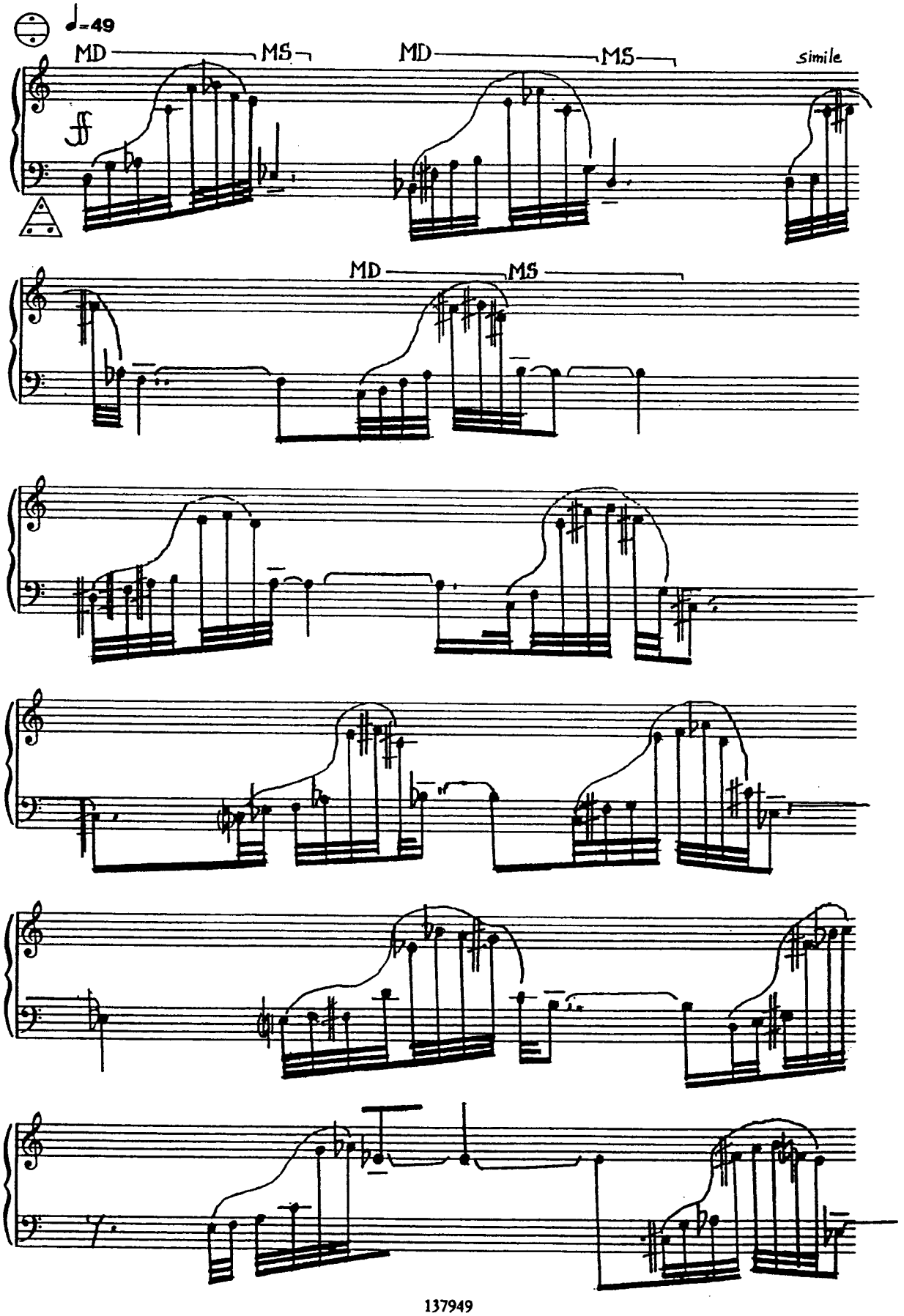

f

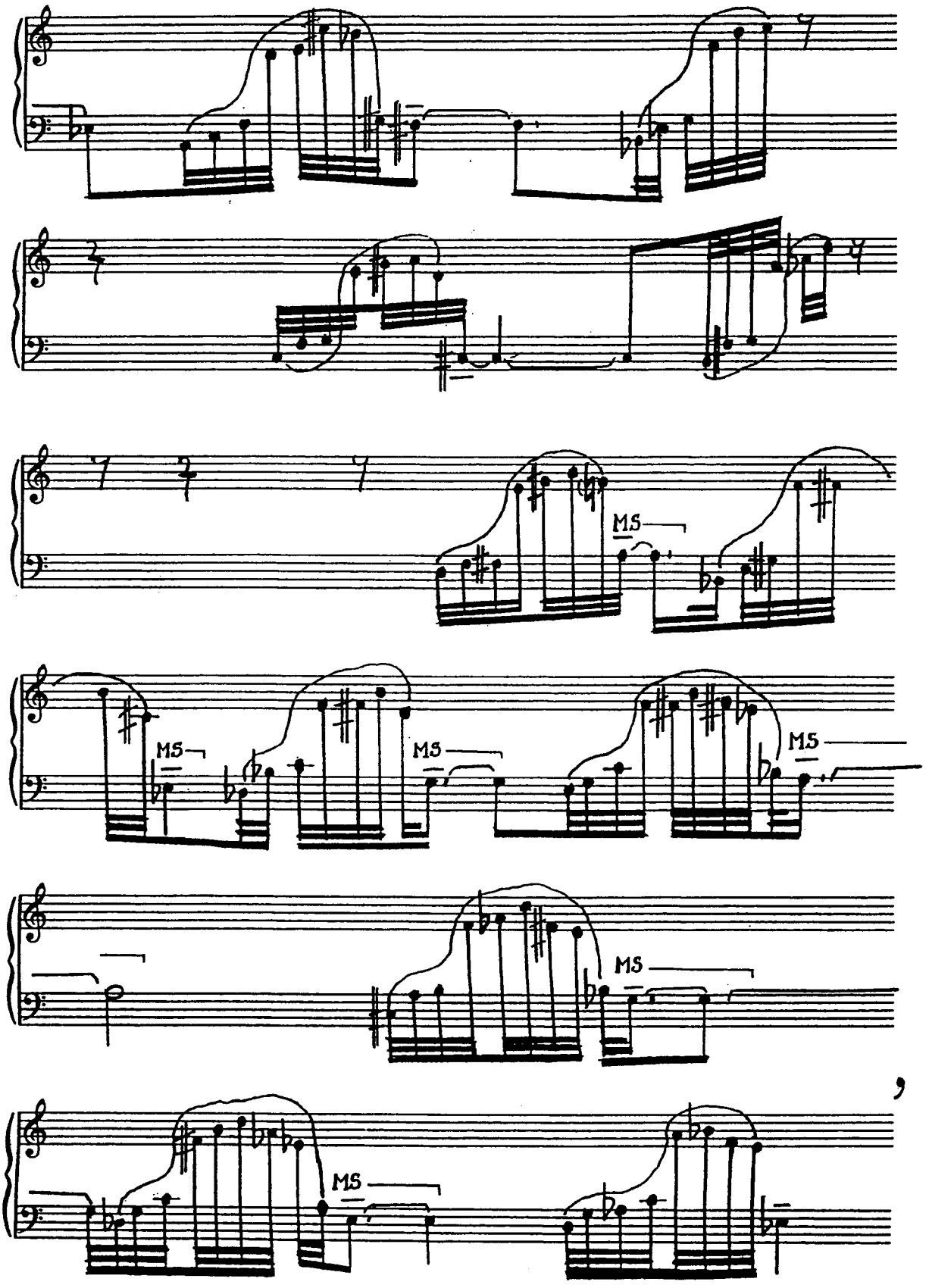

mf

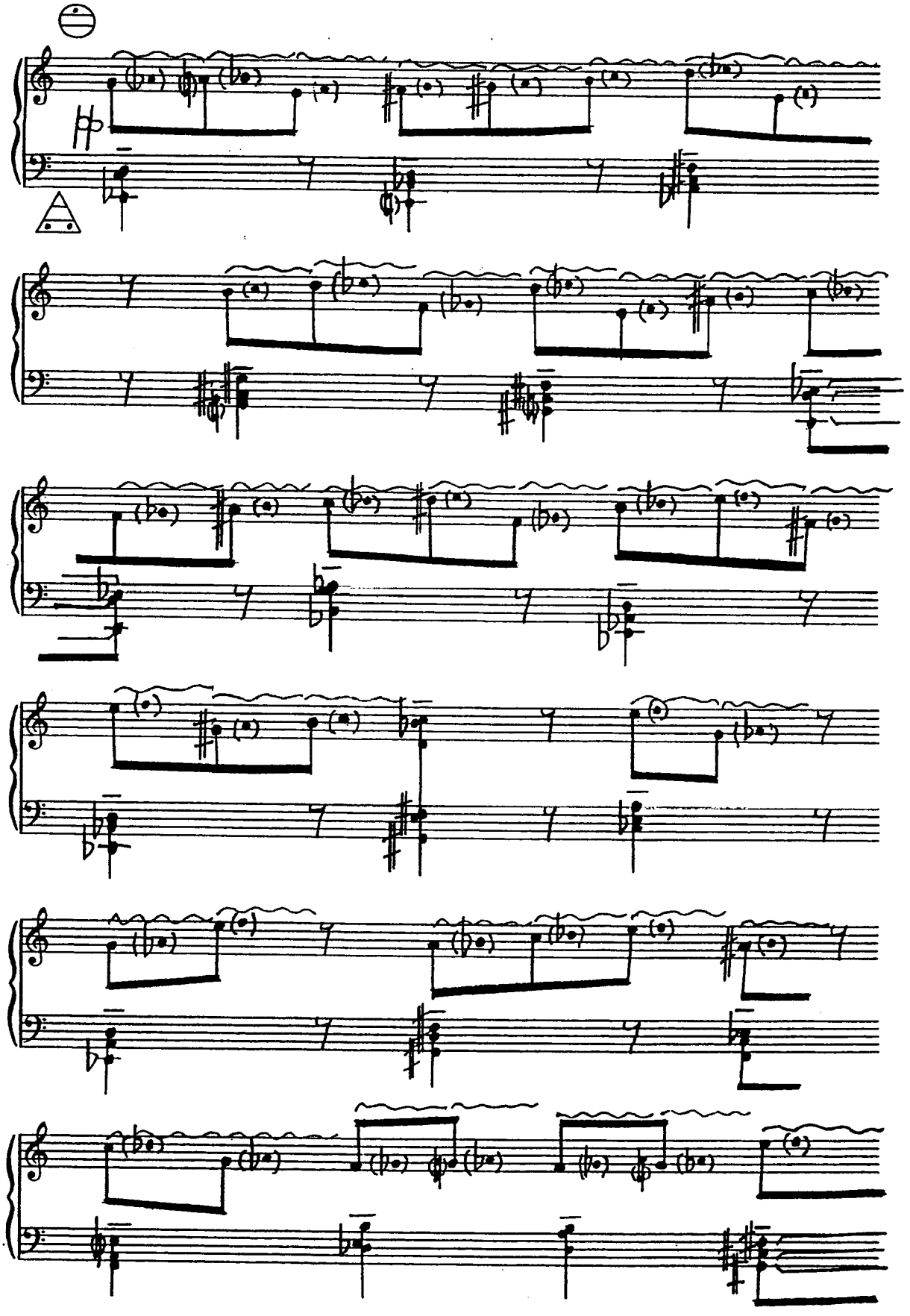

mp
p

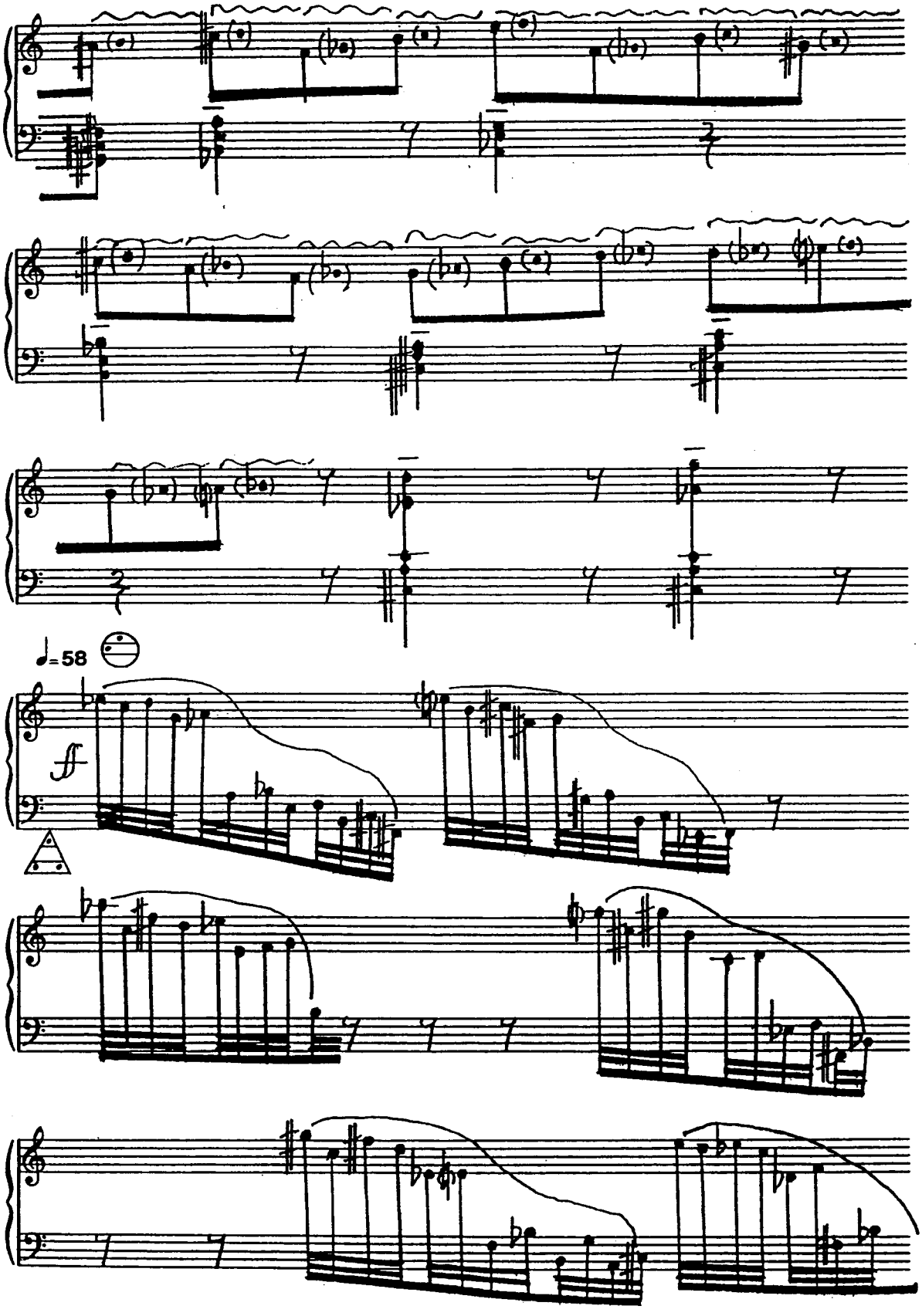

pp
(MD)
5"

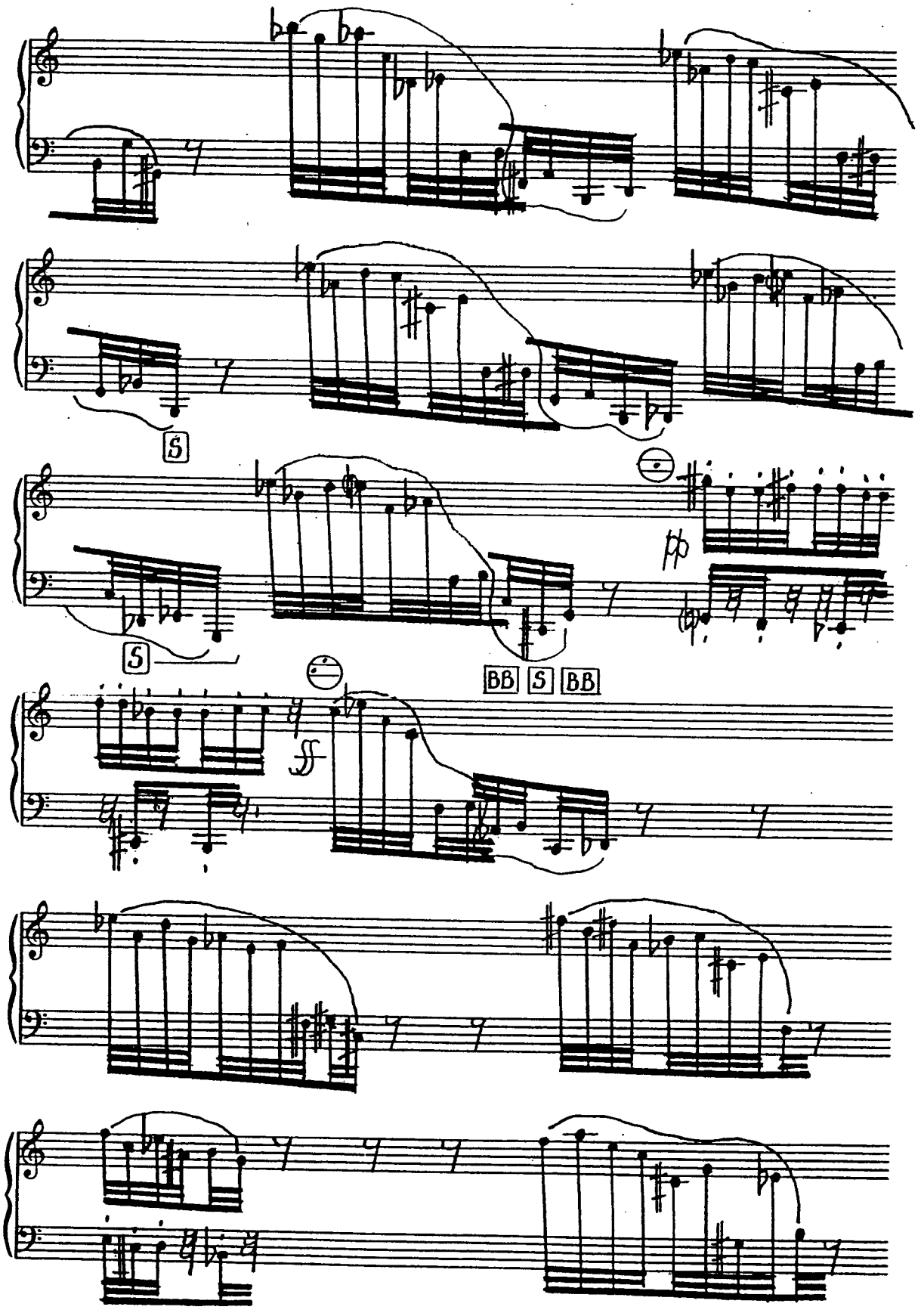
II

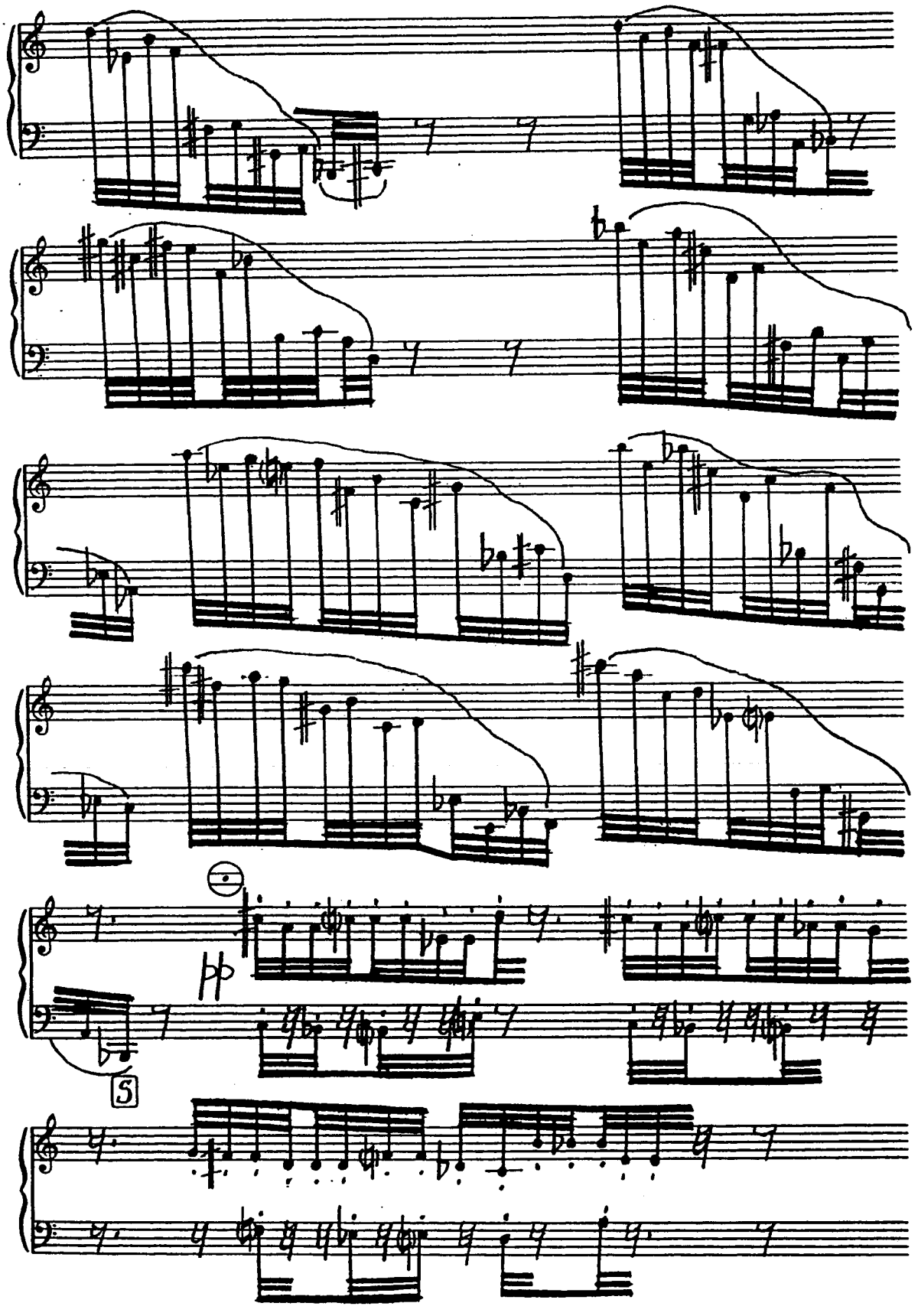


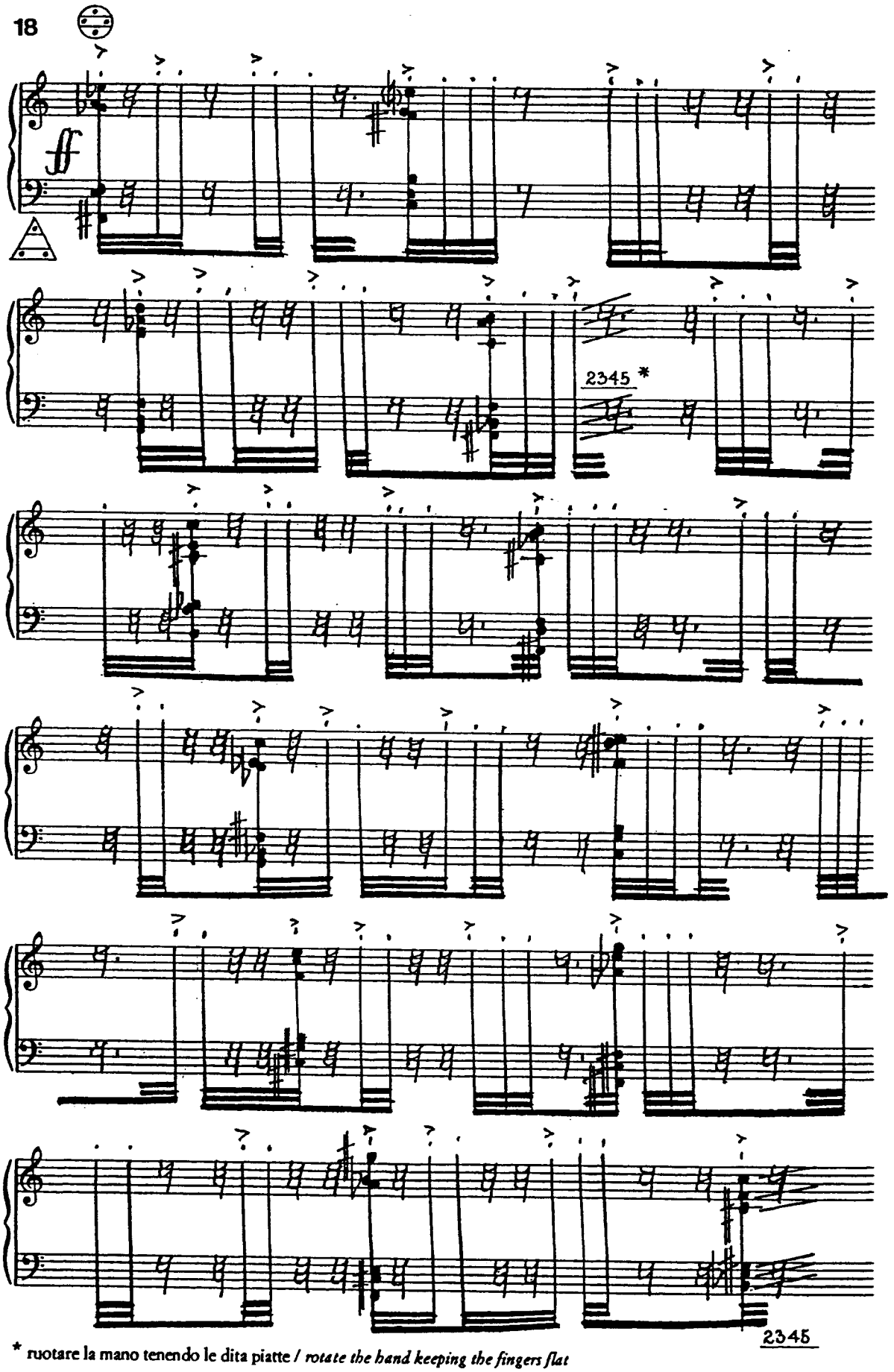

MS
MS
MS
MS
MS
MS



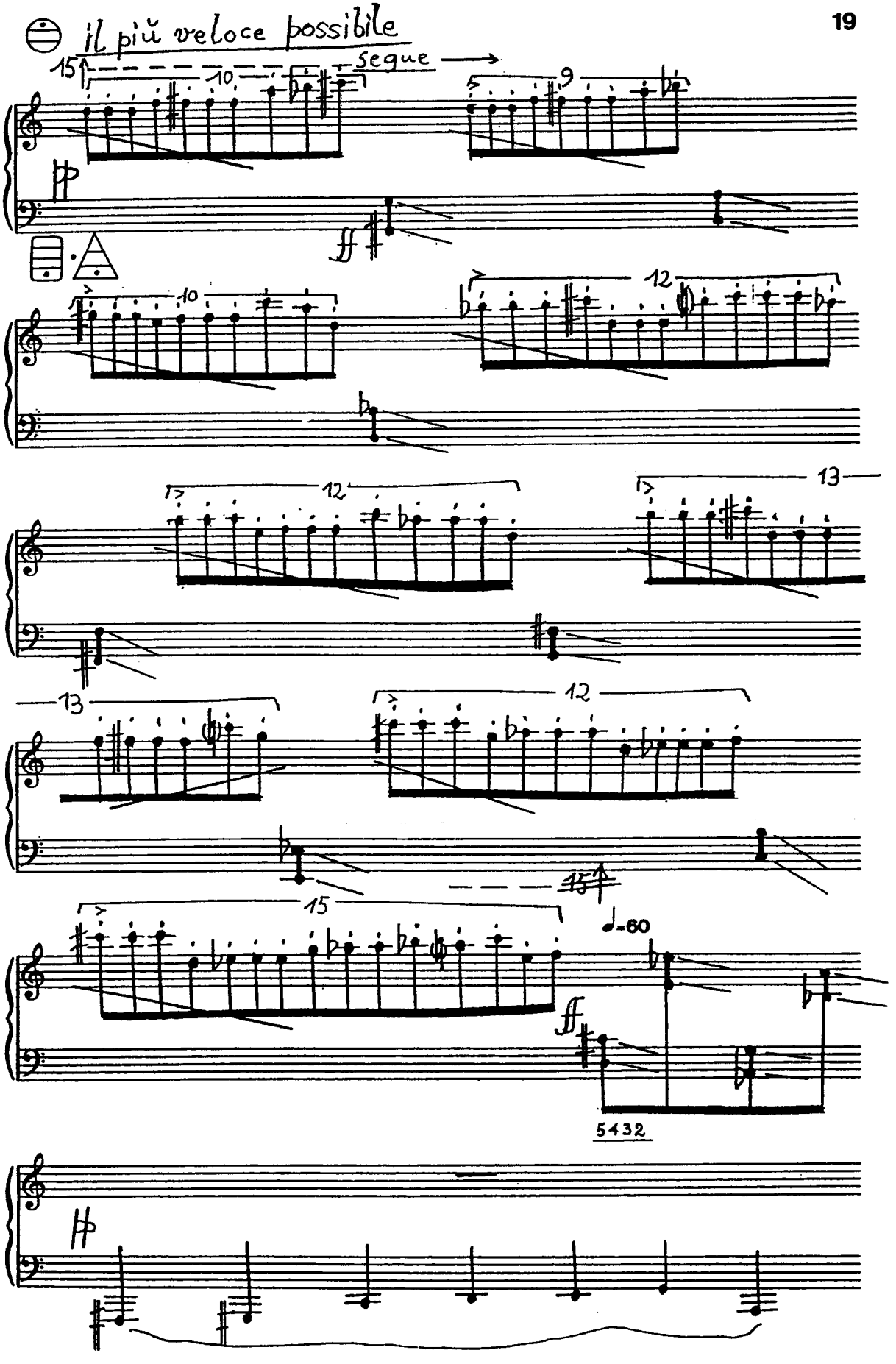

♩=58
ff

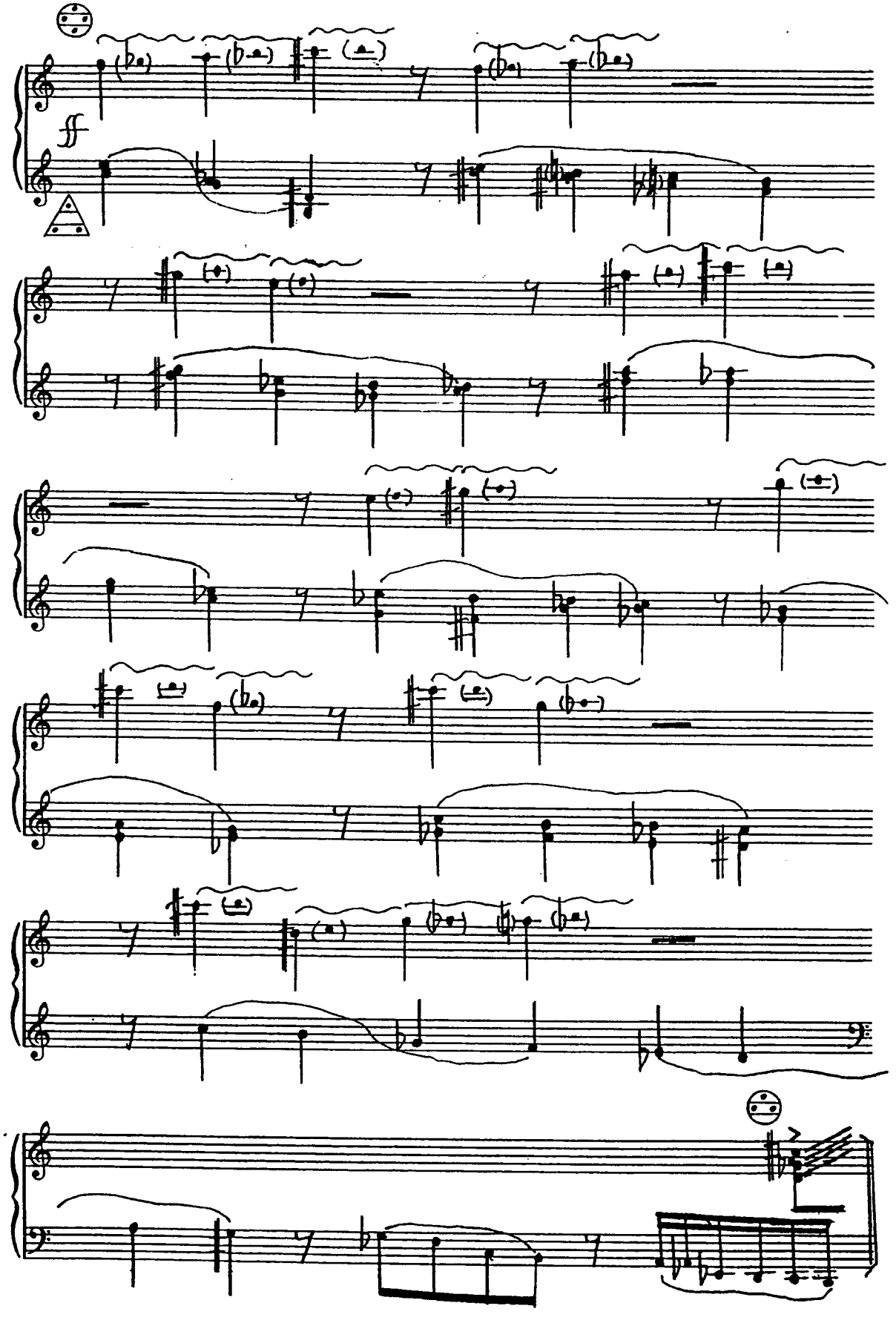

S
S
BB S BB


pp
5



* ruotare la mano tenendo le dita piatte / *rotate the hand keeping the fingers flat*


il più veloce possibile
segue
15
10
9
10
12
12
13
13
12
15
15
♩=60
5432

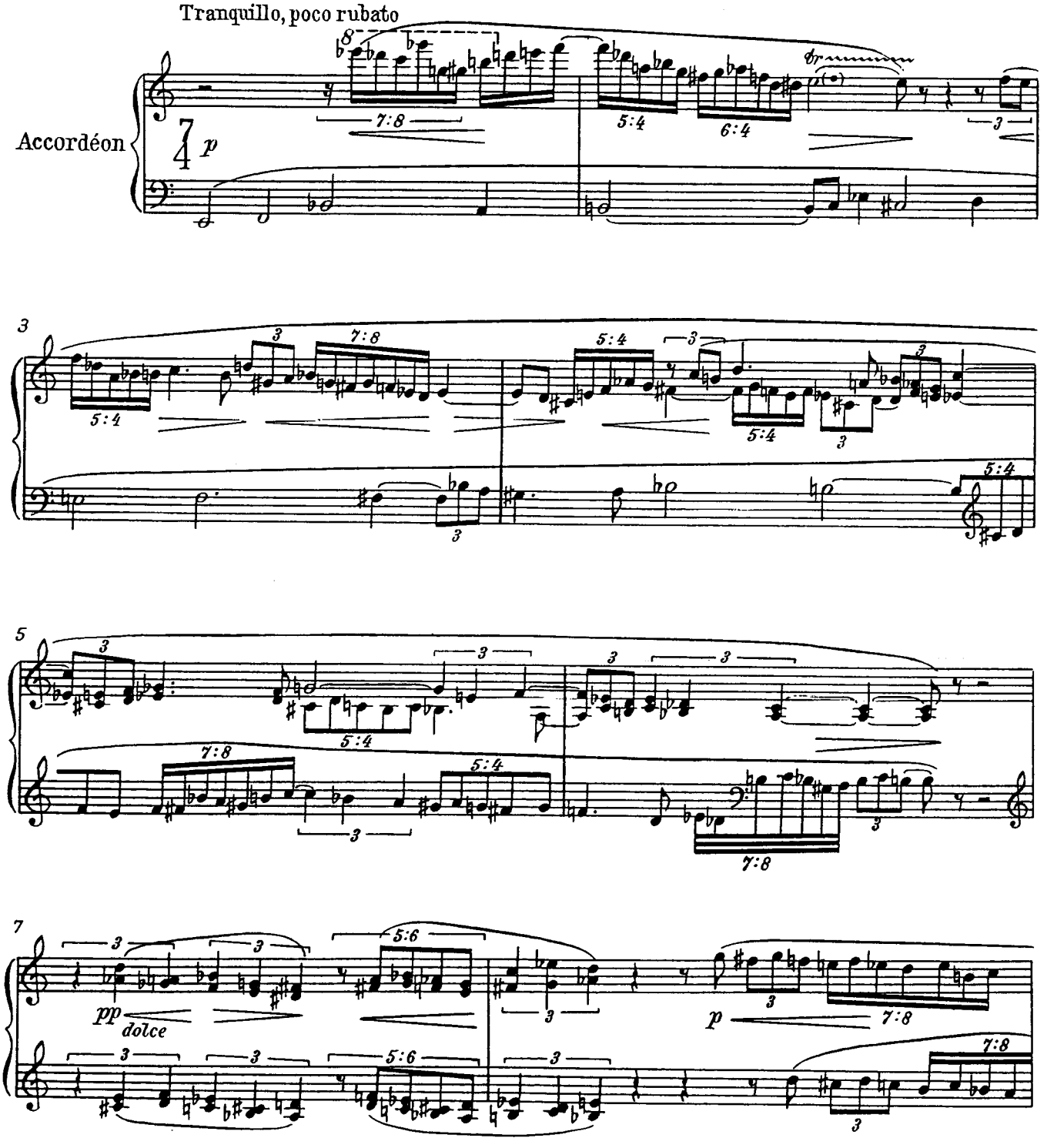

ff

DES TÉNÈBRES À LA LUMIÈRE

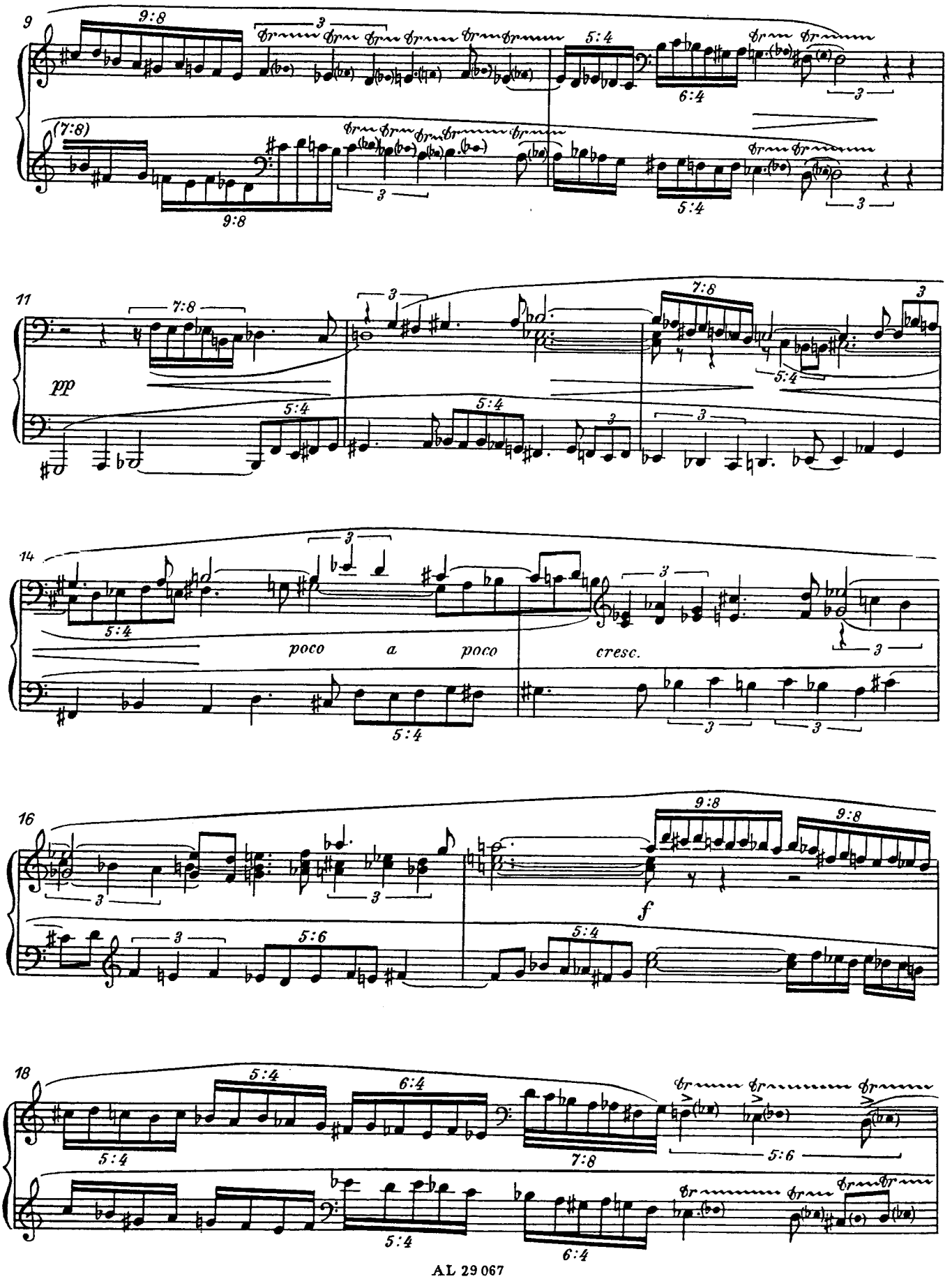
pour accordéon

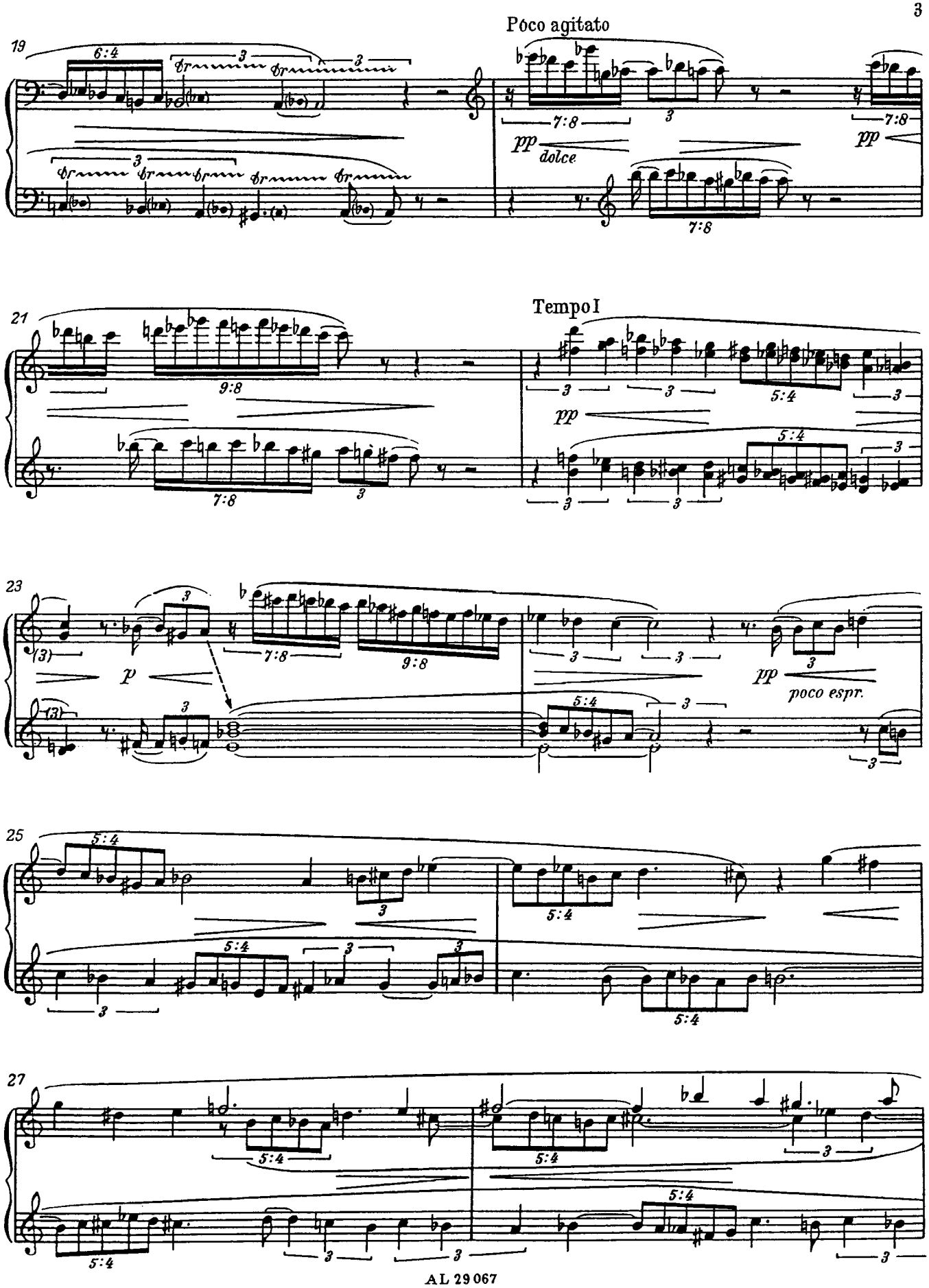
Durée: 15' circa

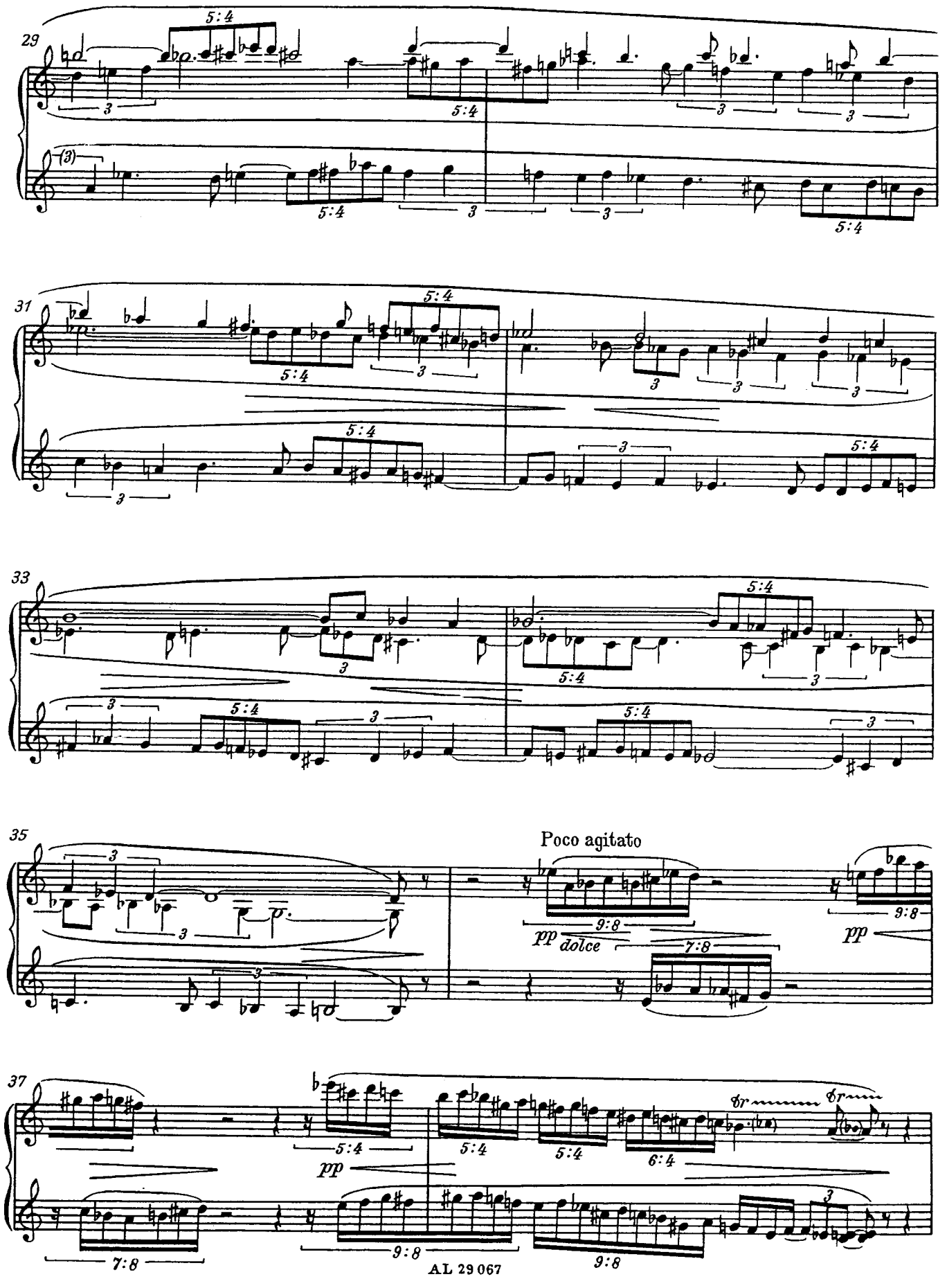
Edison DENISOV

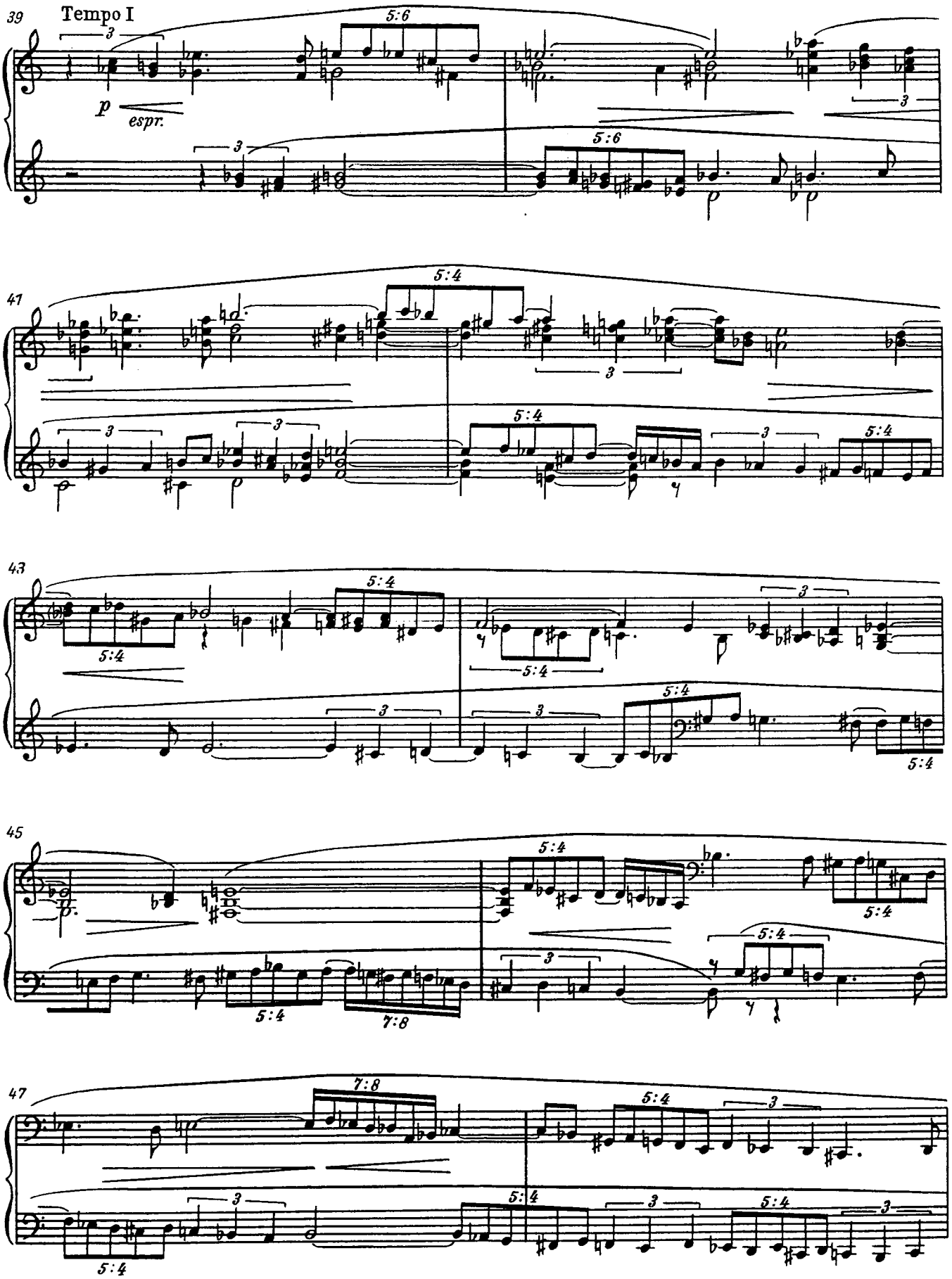


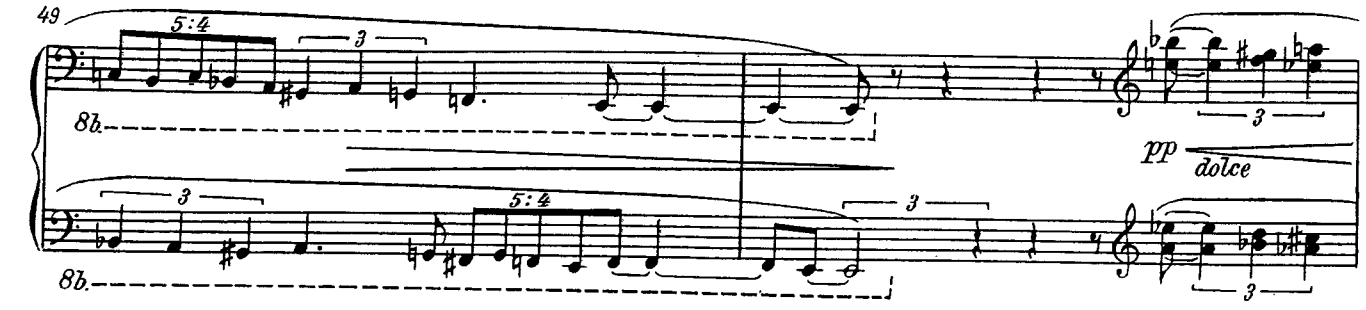
AL 29 067

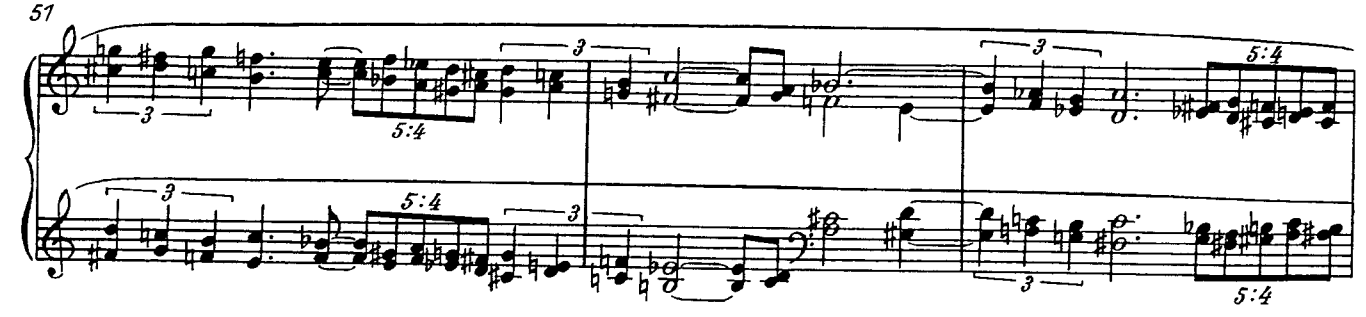

9
11
pp
14
poco a poco cresc.
16
f
18

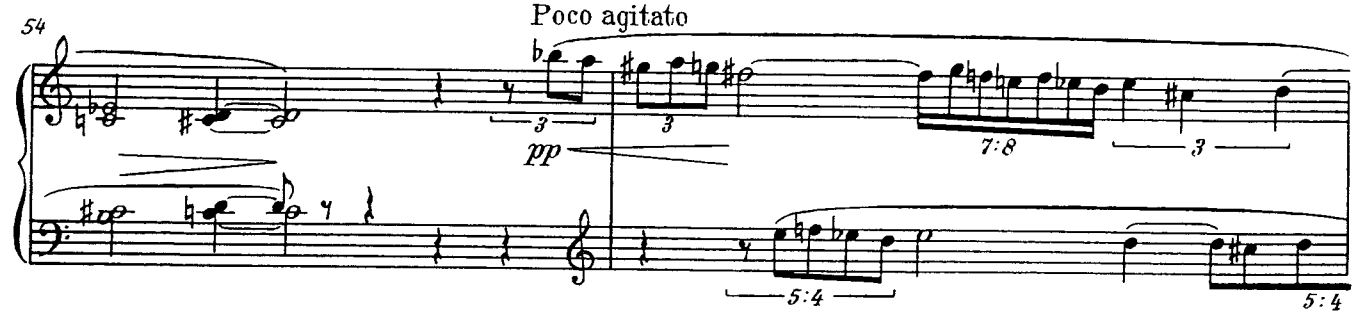

19
Poco agitato
pp
dolce
pp
21
Tempo I
pp
23
p
pp
poco espr.
25
27

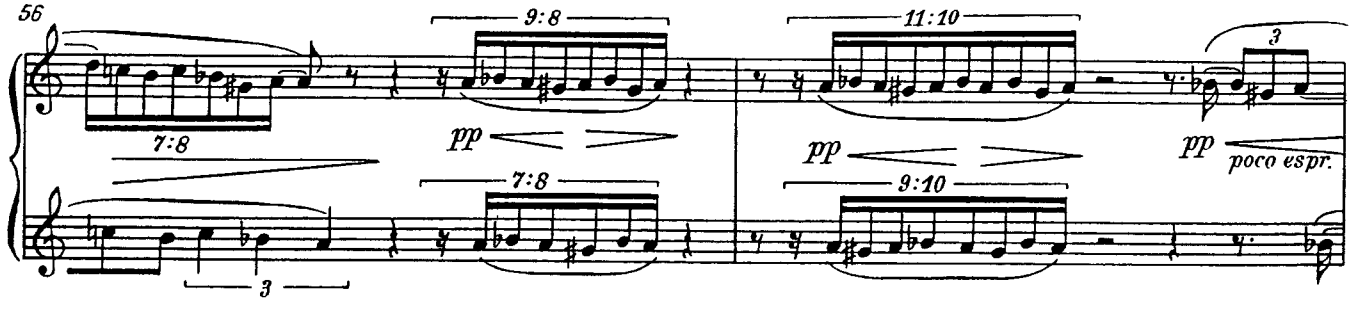

29
31
33
35
Poco agitato
pp dolce
pp
37
pp

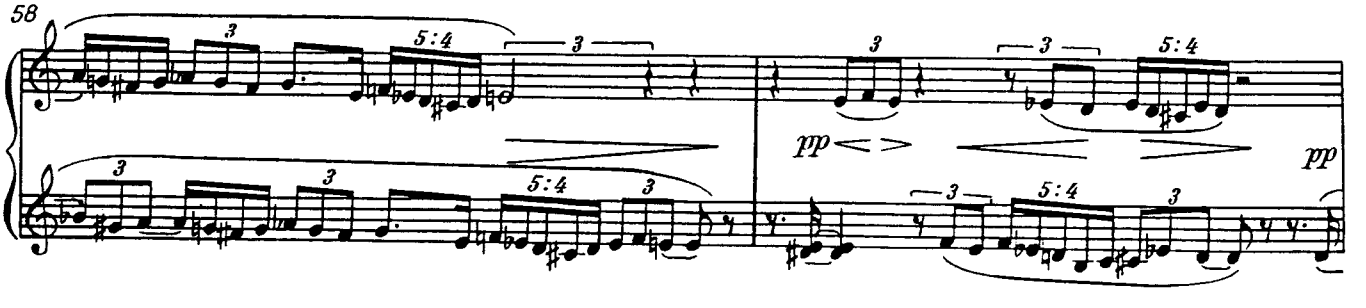

39
Tempo I
p
espr.
41
43
45
47

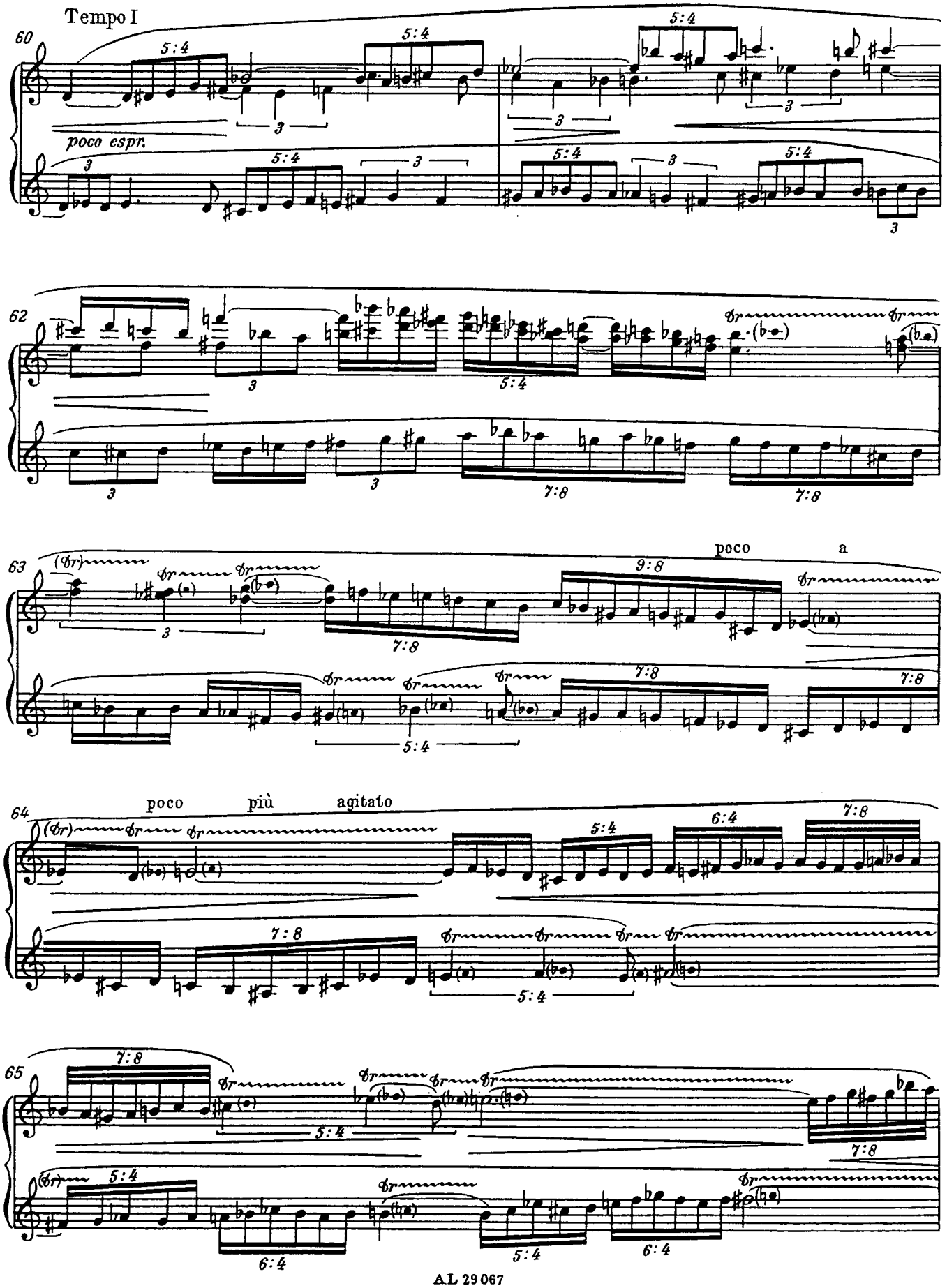

49
5:4
3
8b.
pp
dolce

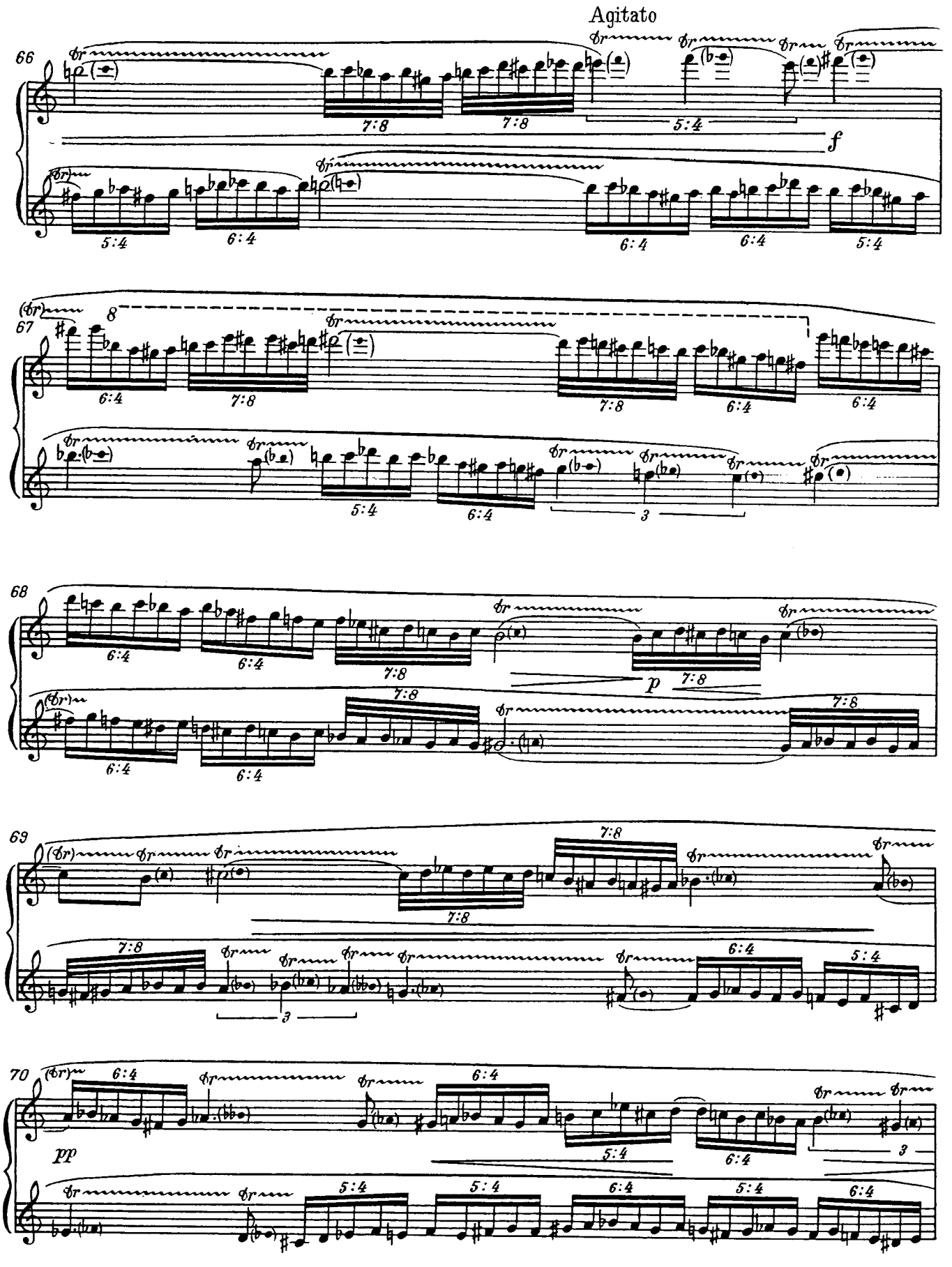

51
3
5:4

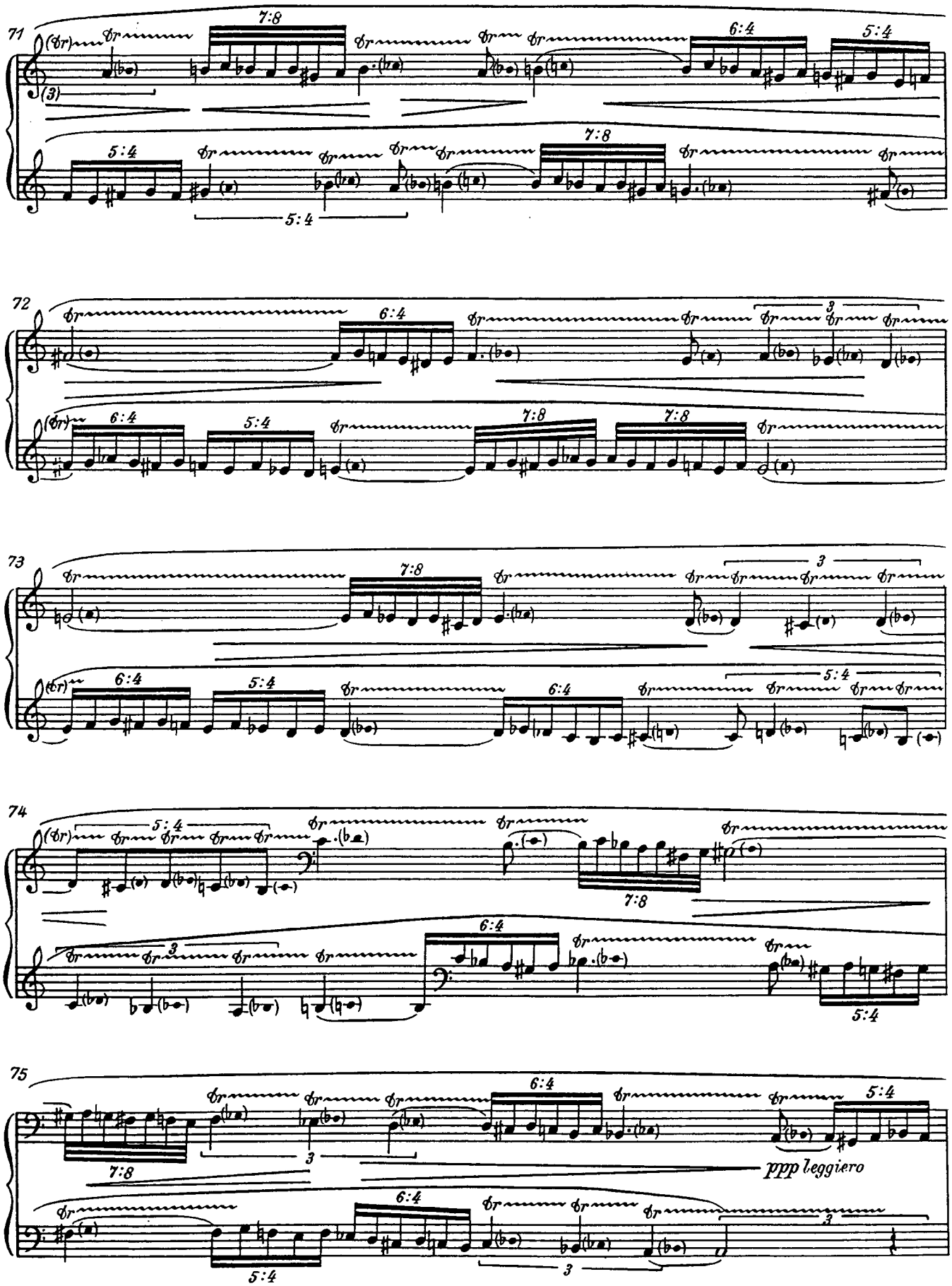

54
Poco agitato
pp
3
7:8
5:4

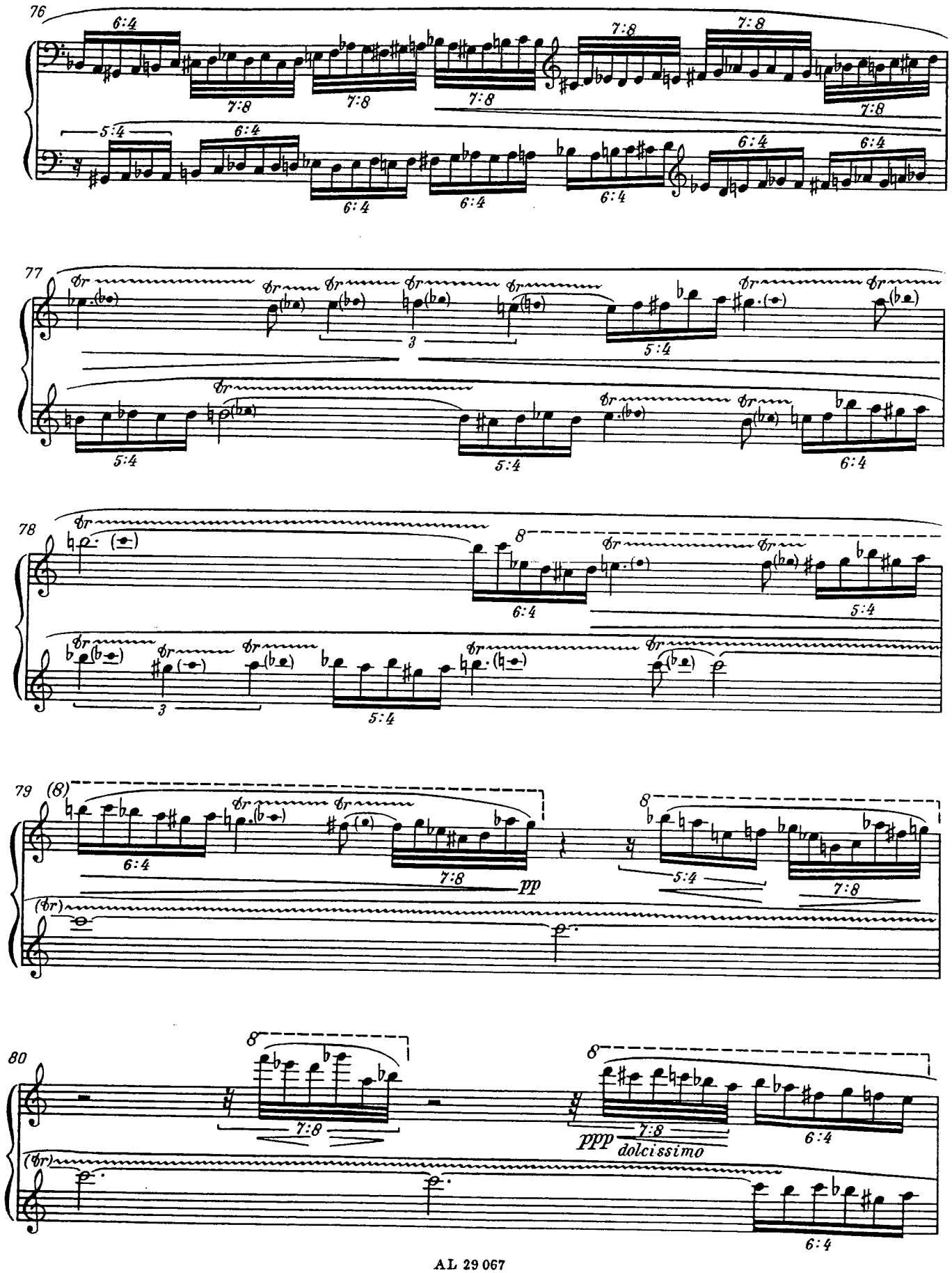

56
9:8
11:10
7:8
9:10
3
pp
poco espr.

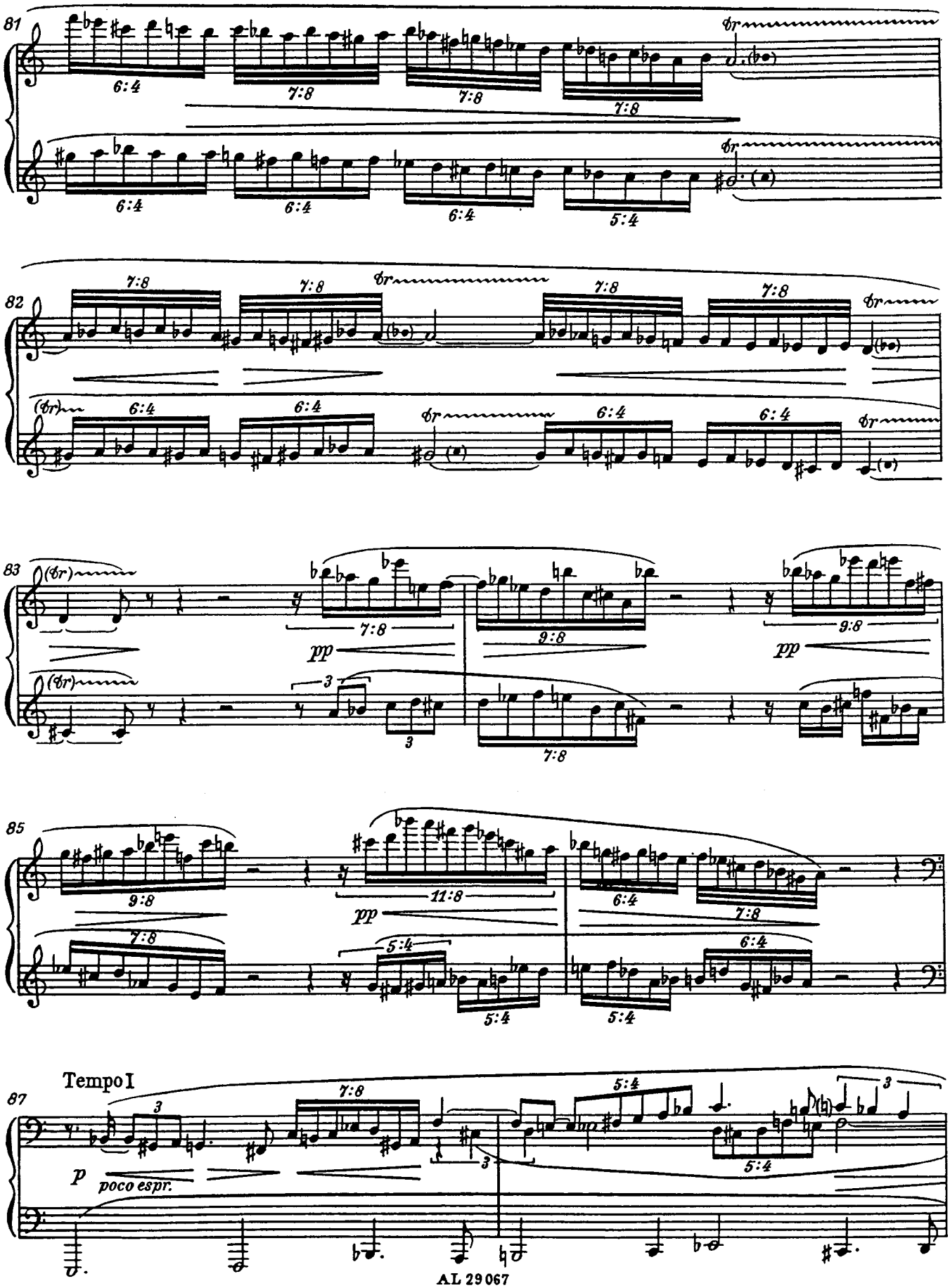

58
3
5:4
pp

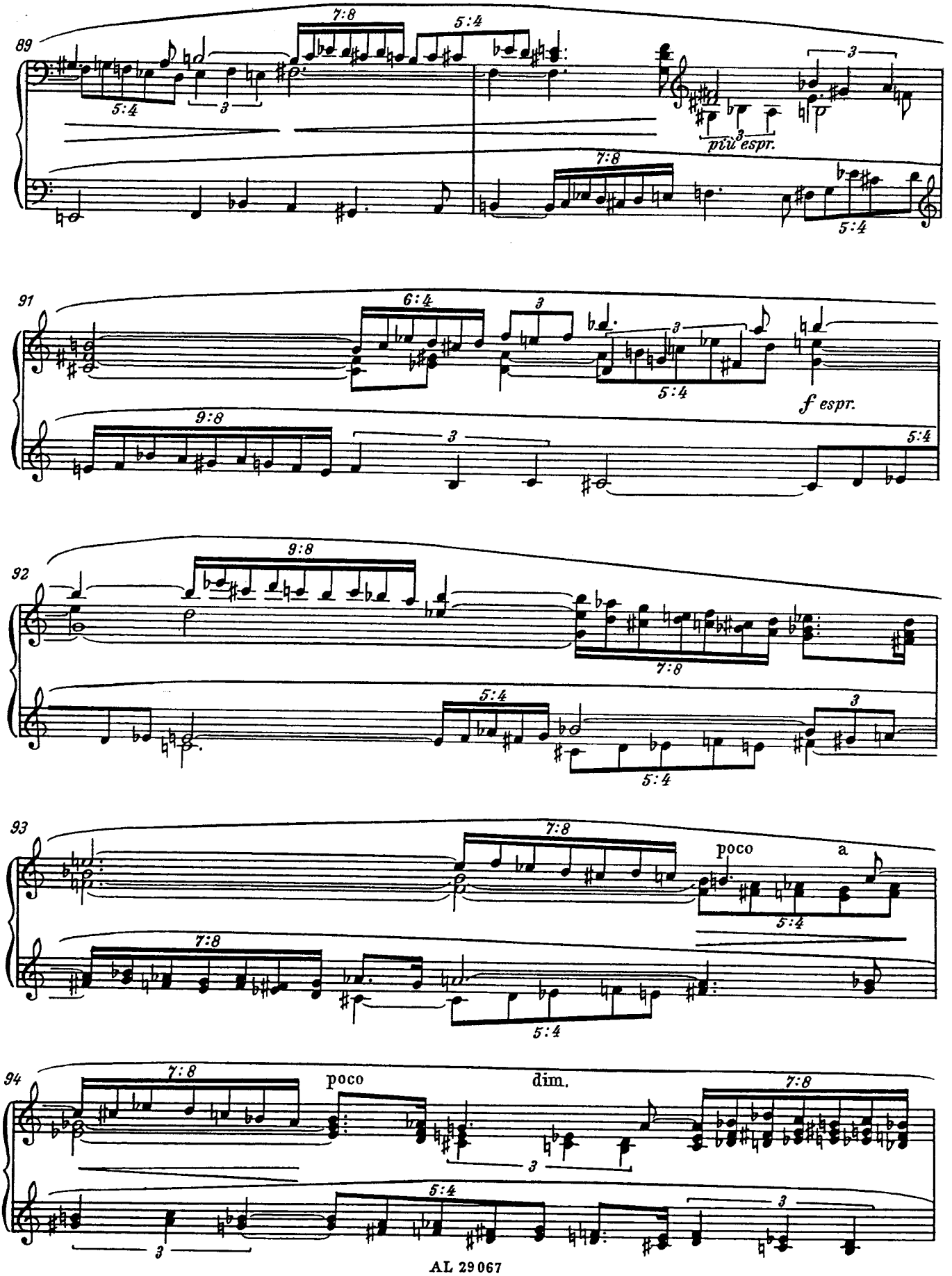

Tempo I
poco espr.
poco a
poco più agitato

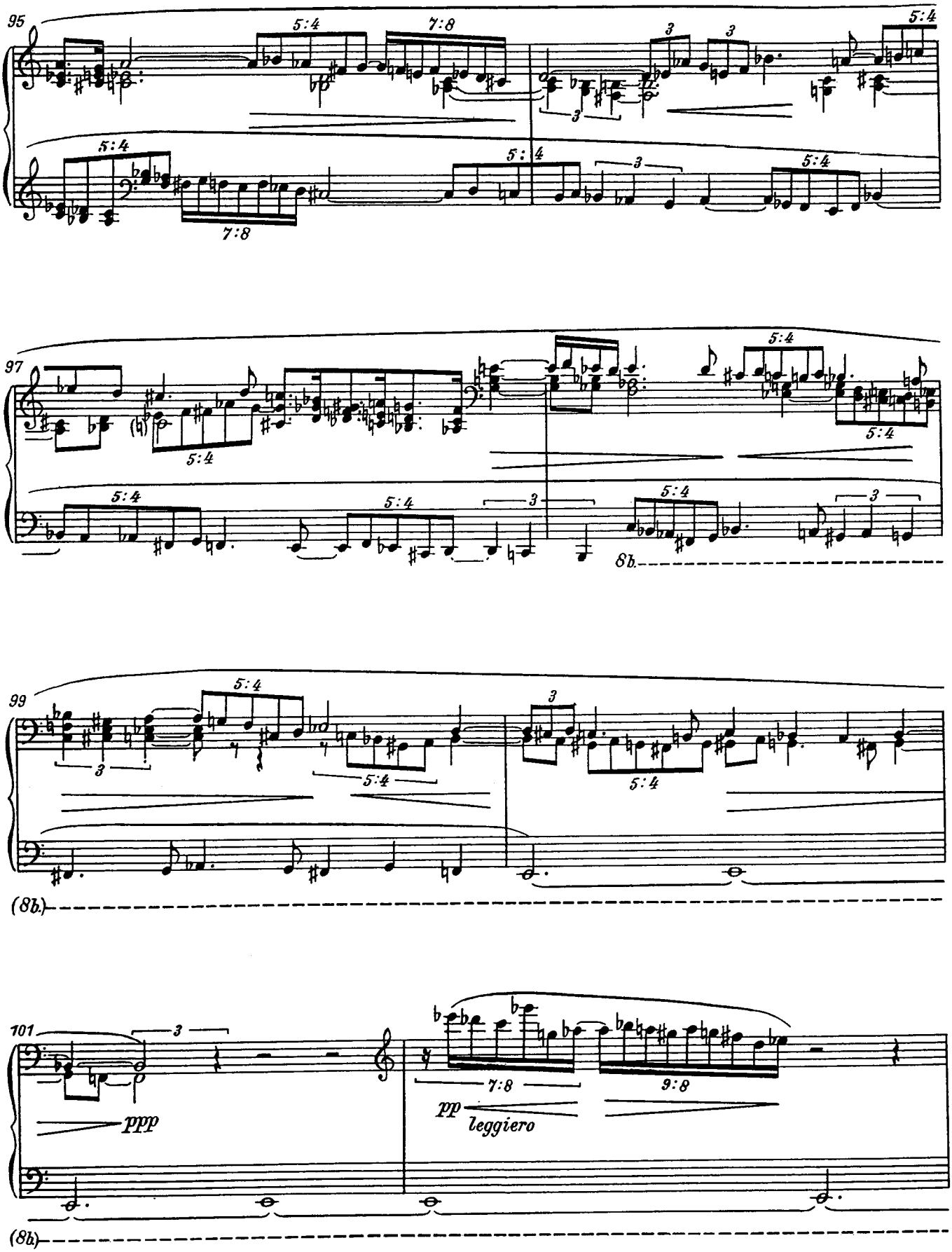

Agitato
66
7:8
7:8
5:4
f
5:4
6:4
6:4
6:4
5:4
67
8
6:4
7:8
7:8
6:4
6:4
5:4
6:4
3
68
6:4
6:4
7:8
p
7:8
7:8
6:4
6:4
7:8
69
7:8
7:8
7:8
3
6:4
5:4
70
6:4
pp
6:4
5:4
6:4
3
5:4
5:4
6:4
5:4
6:4

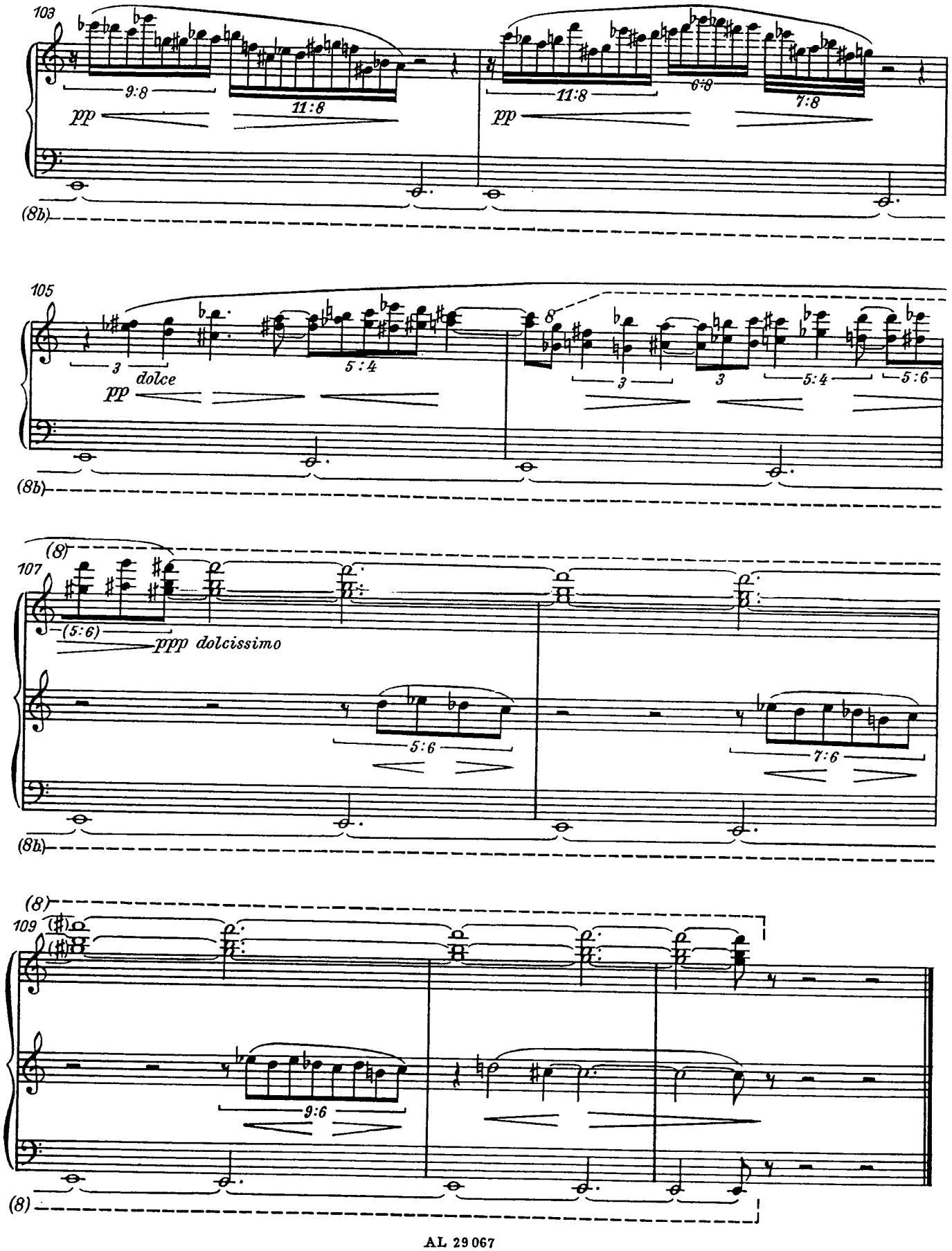

71
72
73
74
75
ppp leggiero


76
77
78
79
80
pp
ppp
dolcissimo


81
6:4
7:8
7:8
7:8
6:4
6:4
6:4
5:4
82
7:8
7:8
7:8
7:8
6:4
6:4
6:4
6:4
83
7:8
9:8
9:8
pp
pp
3
3
7:8
85
9:8
11:8
pp
6:4
7:8
7:8
5:4
5:4
6:4
5:4
87
Tempo I
3
7:8
5:4
3
3
5:4
p
poco espr.


89
7:8
5:4
5:4
3
più espr.
7:8
5:4
91
6:4
3
3
5:4
f espr.
9:8
3
5:4
92
9:8
7:8
5:4
3
5:4
93
7:8
poco a
5:4
7:8
5:4
94
7:8
poco dim.
7:8
3
5:4
3
3


95
97
99
101
ppp
pp
leggiero
(8b)


103
9:8
11:8
pp
11:8
6:8
7:8
pp
(8b)
105
3
dolce
pp
5:4
8
3
3
5:4
5:6
(8b)
(8)
107
(5:6)
ppp dolcissimo
5:6
7:6
(8b)
(8)
109
9:6
(8)

Episoden, Figuren

Solo für Akkordeon

Mauricio Kagel
1993

♩ = 48 - 52, rubato e quasi cadenza

Akkordeon
1)

pp *mp* *ppp* *mf* *pp*

1) *Die Partitur ist klingend, bei mehrfacher Fußkombination ist die tiefste Fußlage notiert. Gelegentliches Mitsummen während des Spiels ist nicht unerwünscht.*
The score sounds as written; where register switches involving several octaves combined are used, the lowest is the notated one. Occasional humming along while playing is by no means undesirable.

3

(*pp*) *mf* *pp*

movendo ..... ♩ ca. 64

poco meno cedendo ....molto .....

5

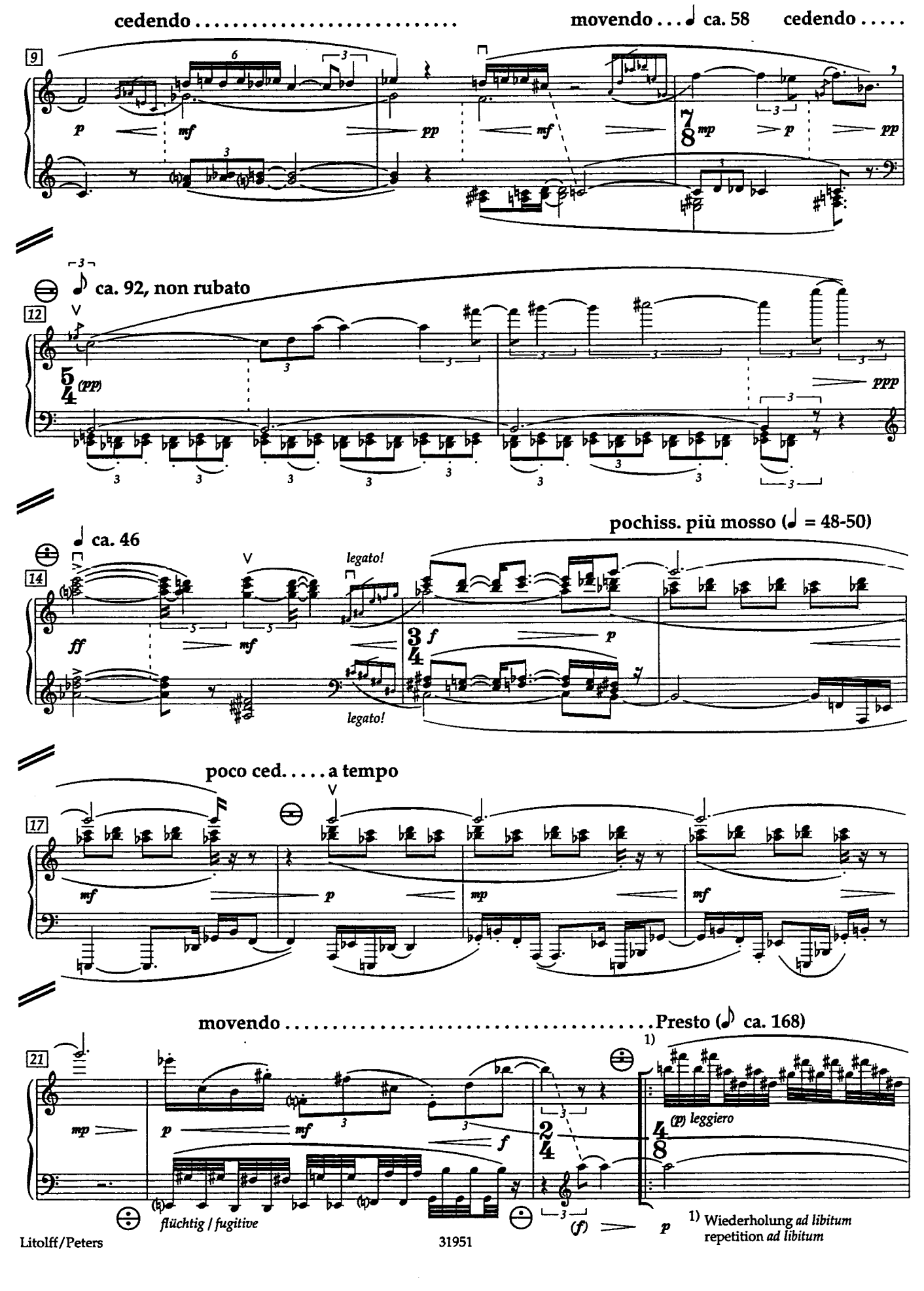
(*pp*) *p* *f* *mf* *f*

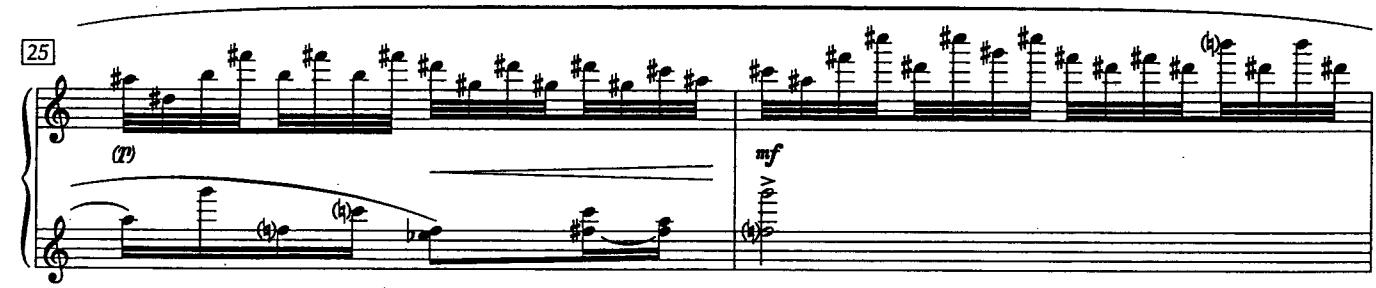
♩ ca. 40

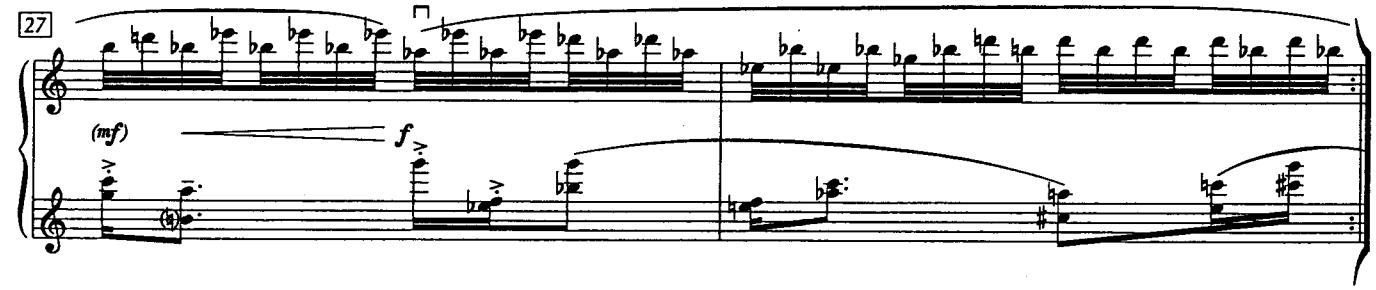
movendo ..... ♩ ca. 48

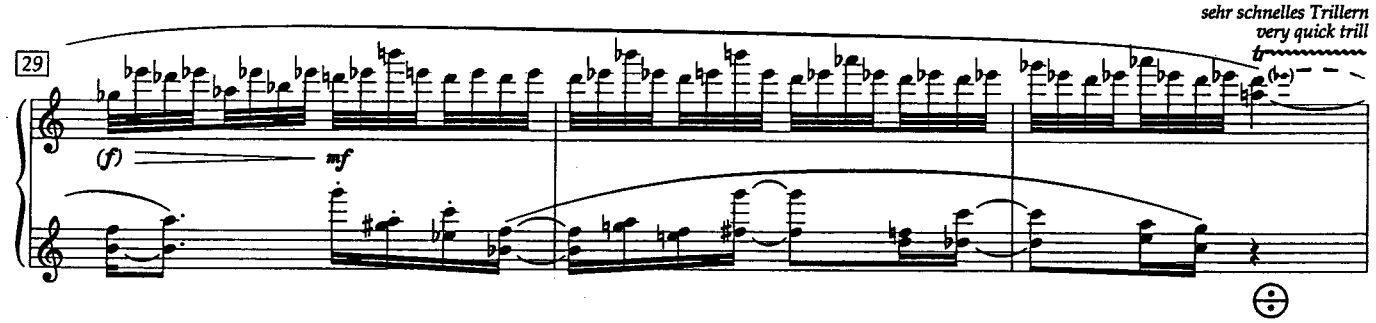
7

mf *p* *pp* *mp*

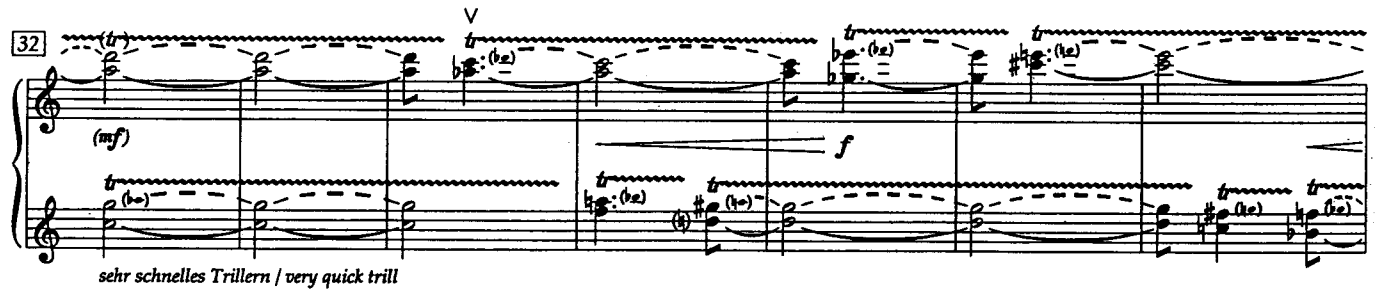

cedendo
movendo ♩ ca. 58
cedendo
ca. 92, non rubato
(pp)
ppp
ca. 46
legato!
pochiss. più mosso (♩ = 48-50)
poco ced. a tempo
movendo
Presto (♪ ca. 168)
(p) leggiero
flüchtig / fugitive
1) Wiederholung ad libitum
repetition ad libitum

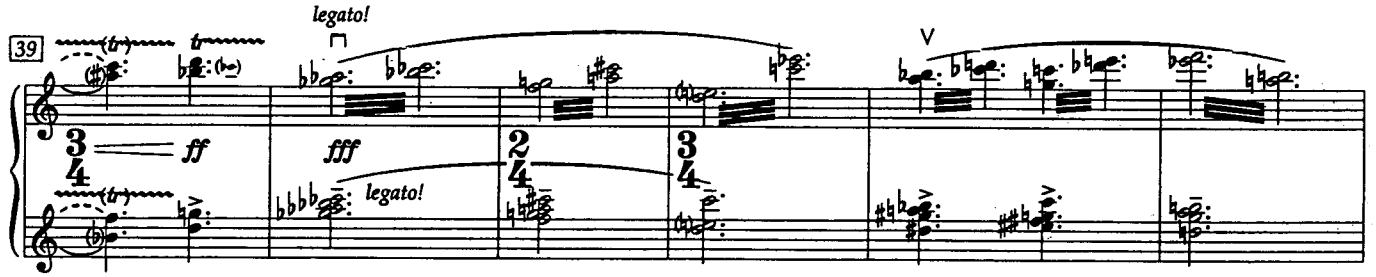


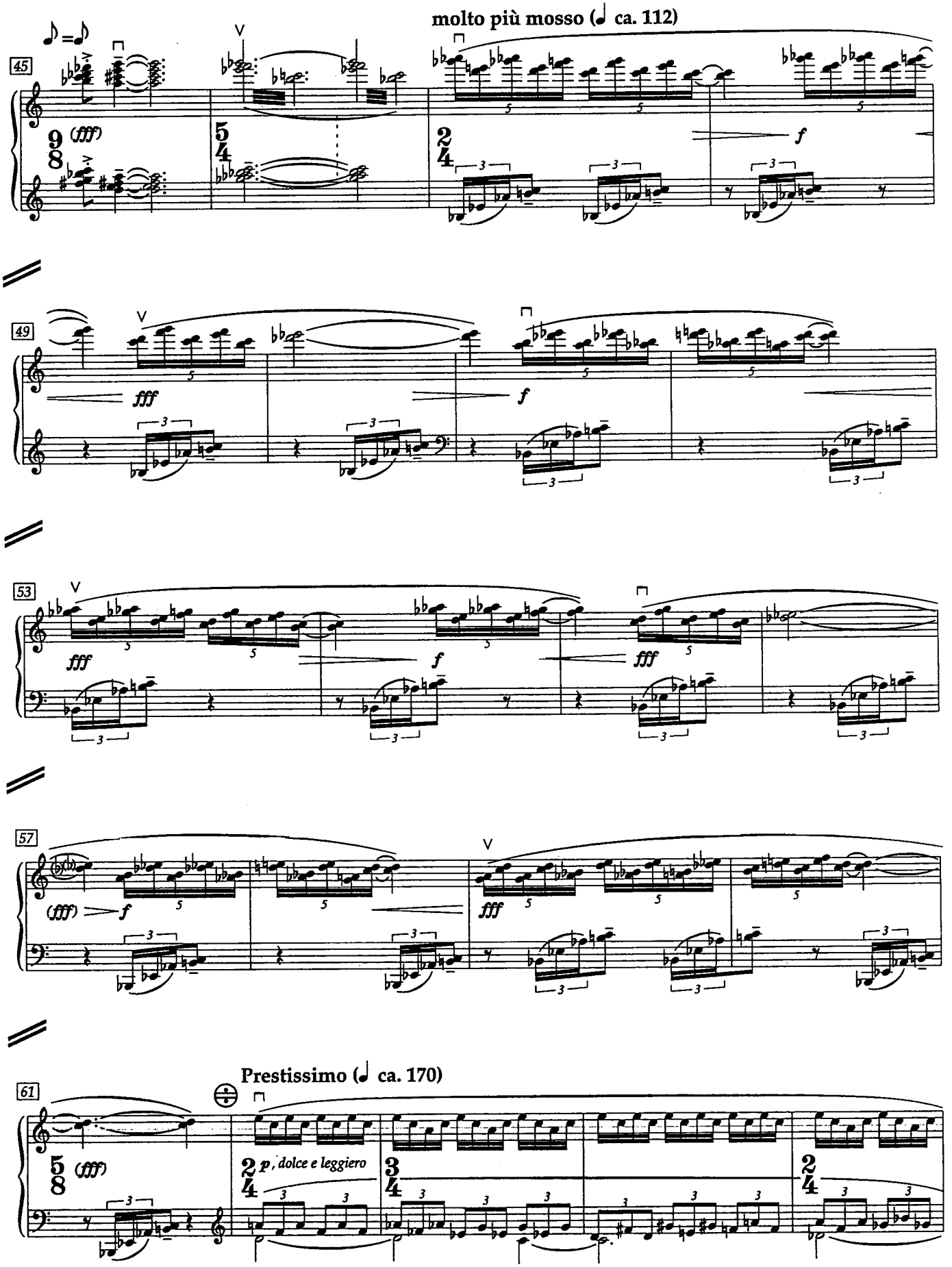


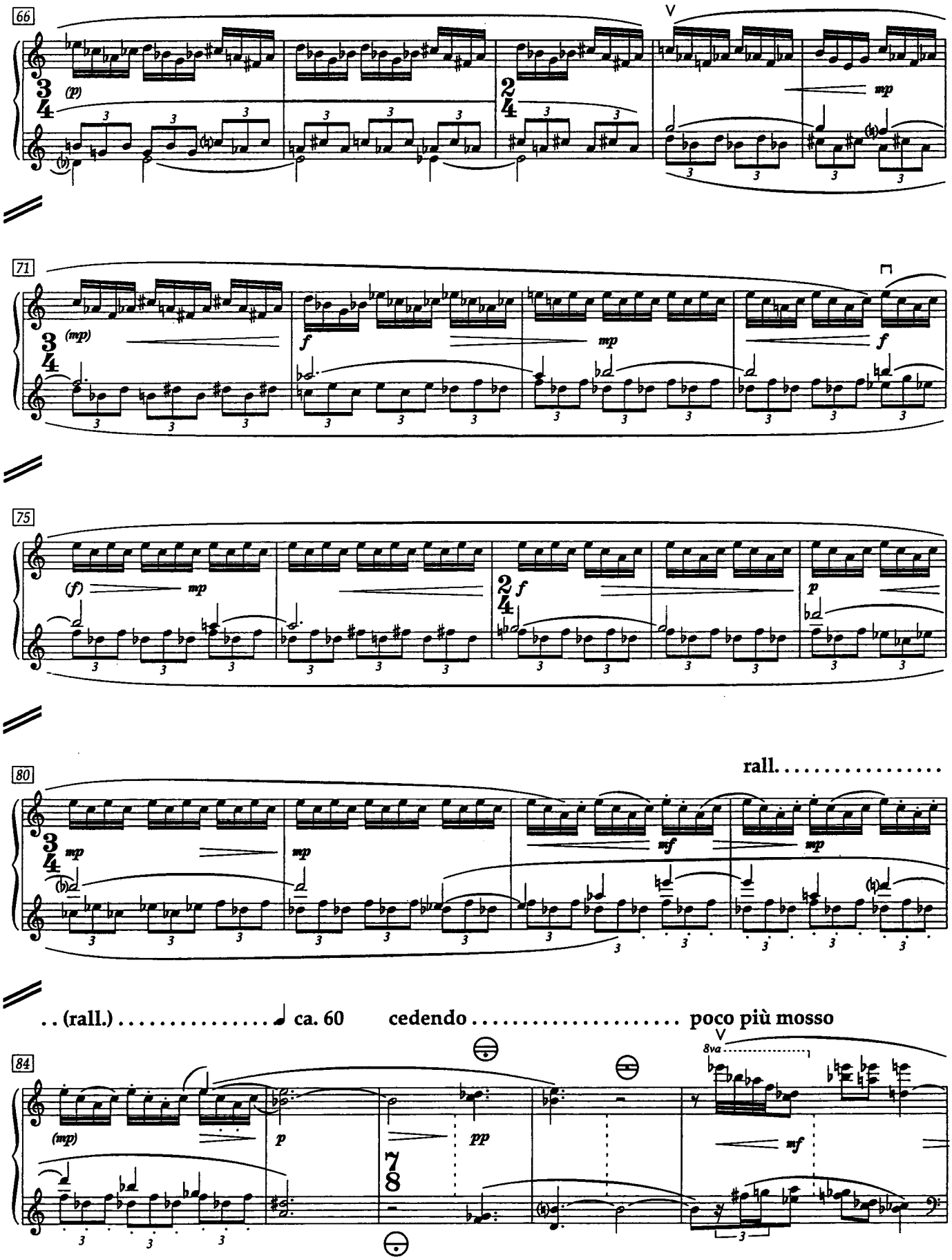


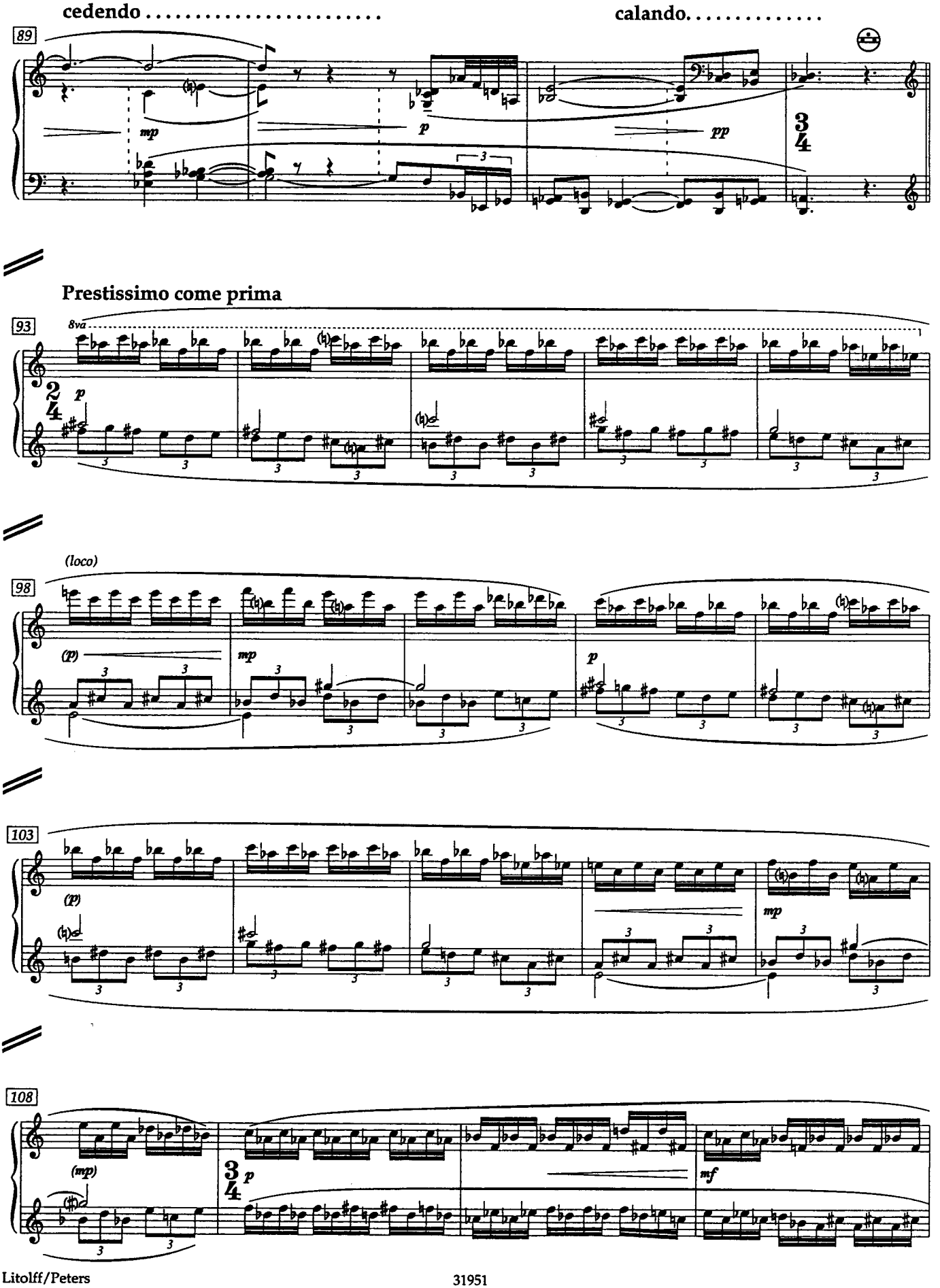
acc. . . . . ♩ ca. 88 (𝅗𝅥 ca. 176)

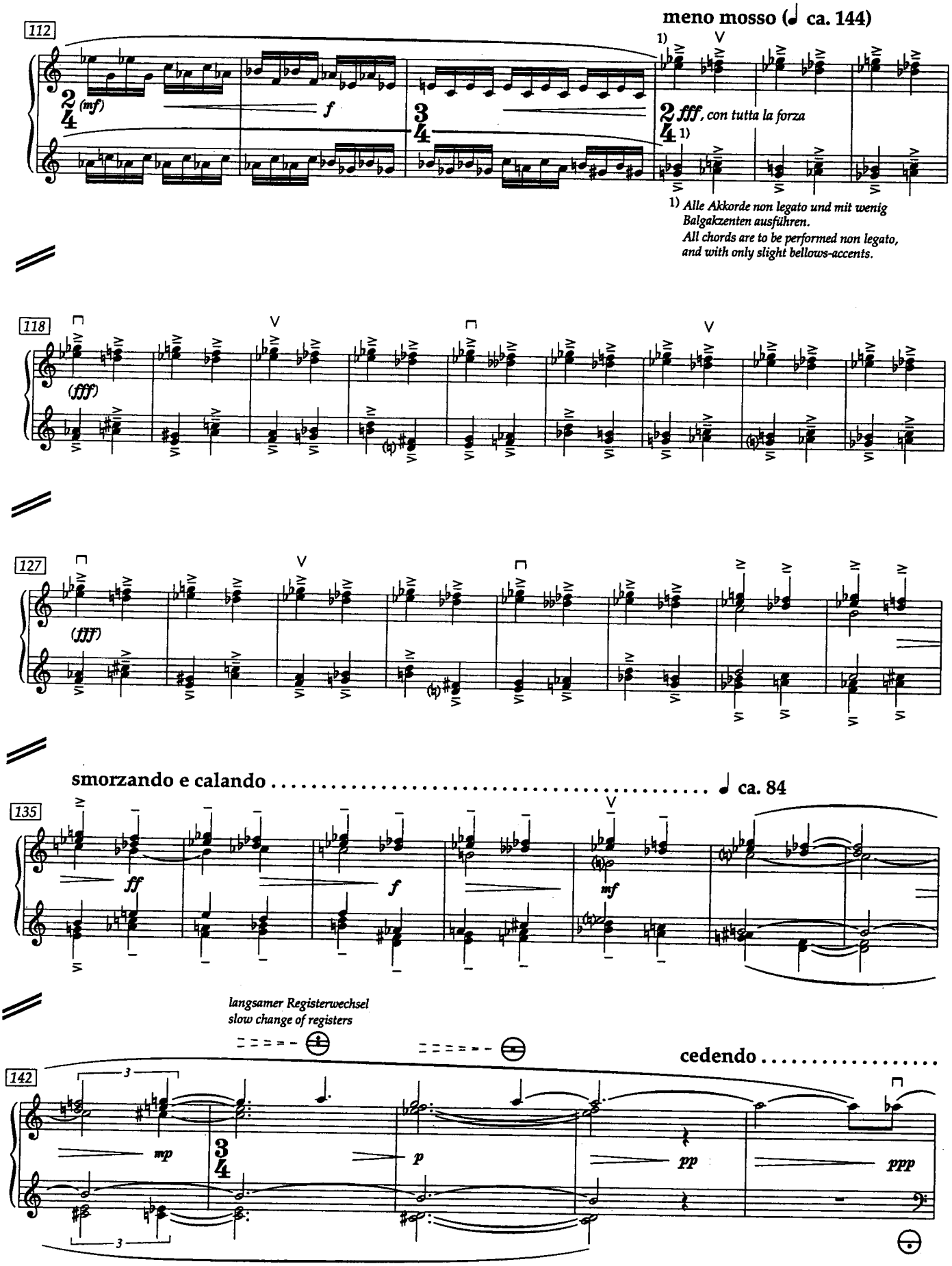


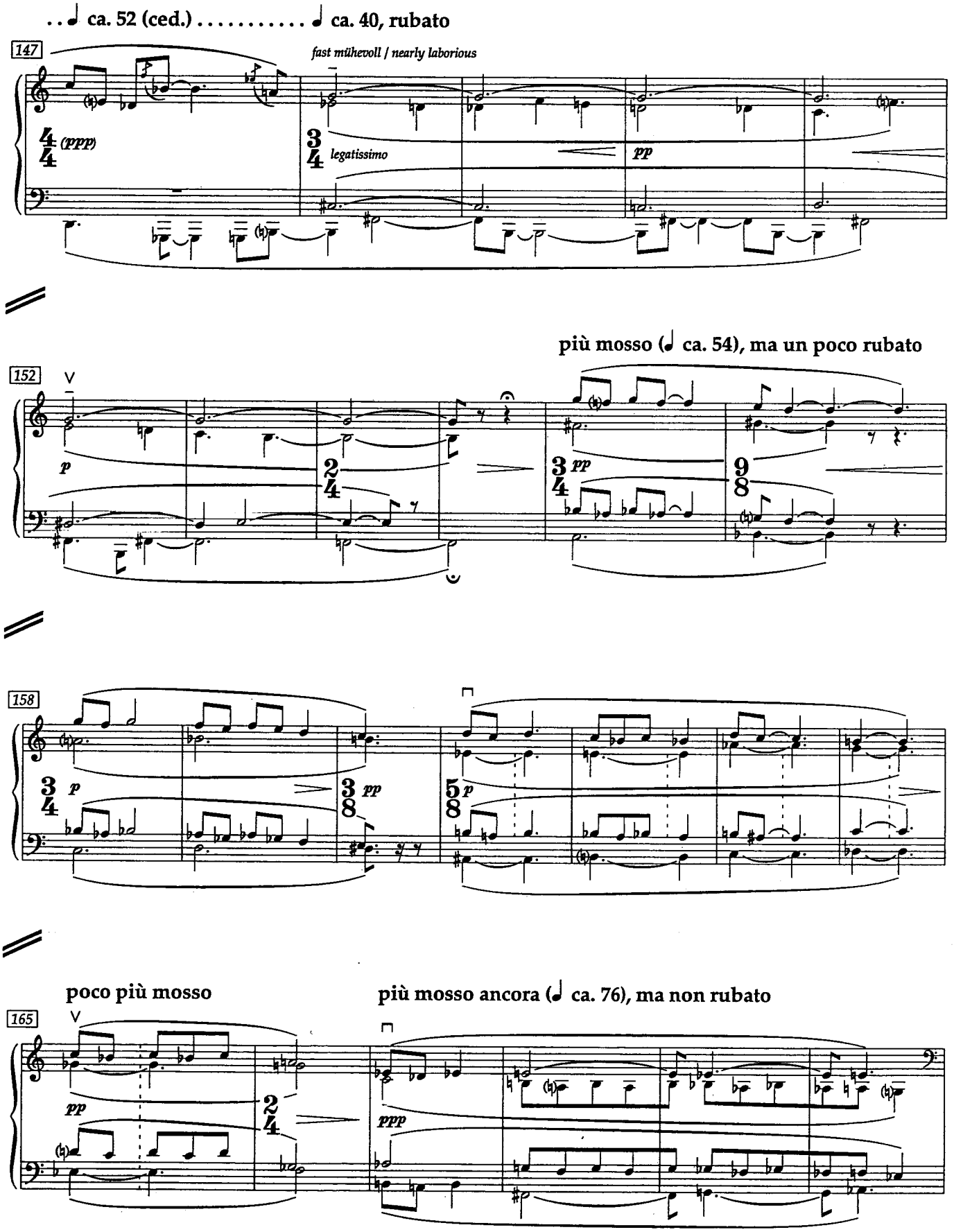


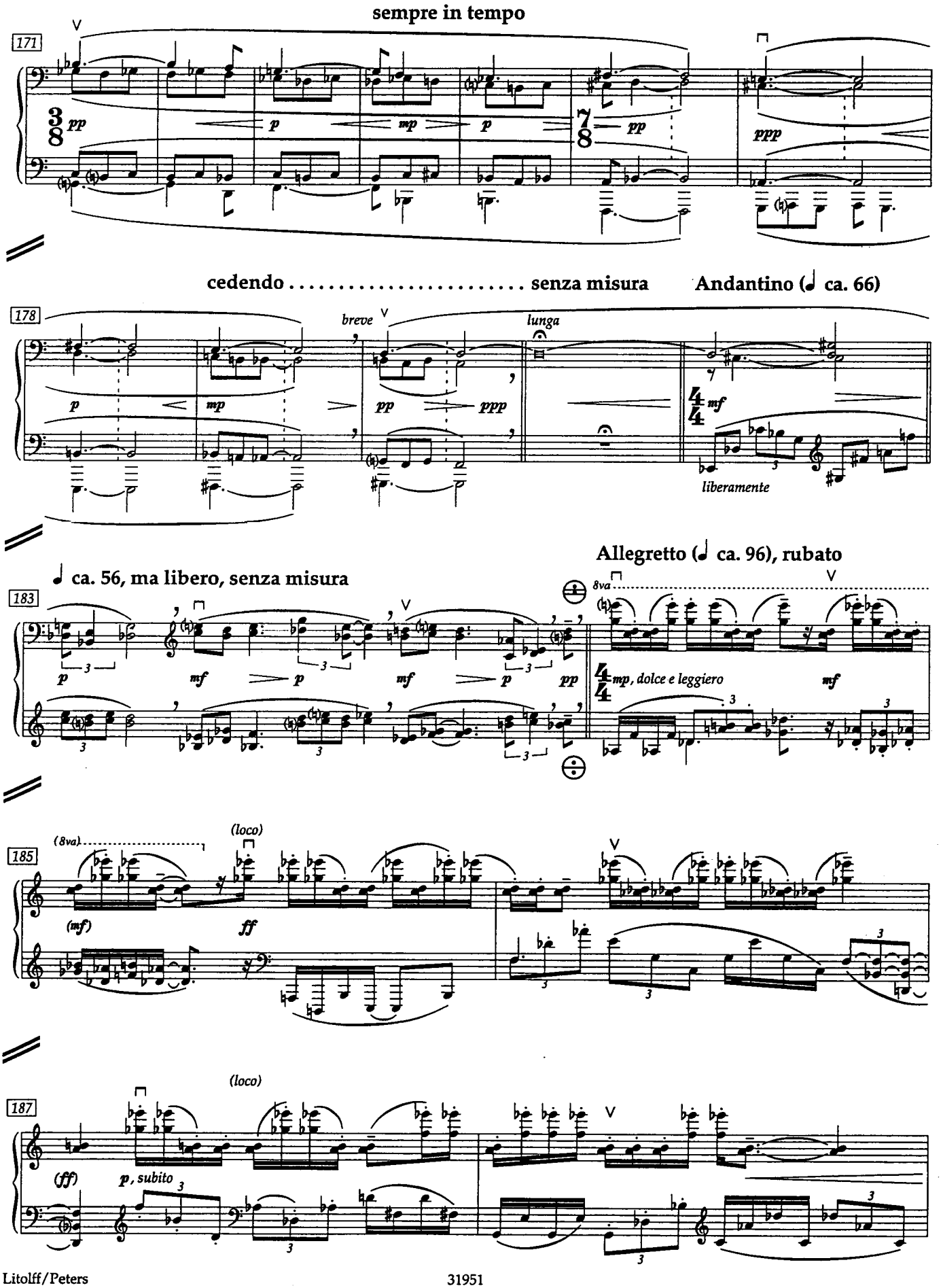

molto più mosso (♩ ca. 112)
45
(fff)
f
49
fff
f
53
fff
f
fff
57
(fff)
f
fff
61
(fff)
Prestissimo (♩ ca. 170)
p, dolce e leggiero

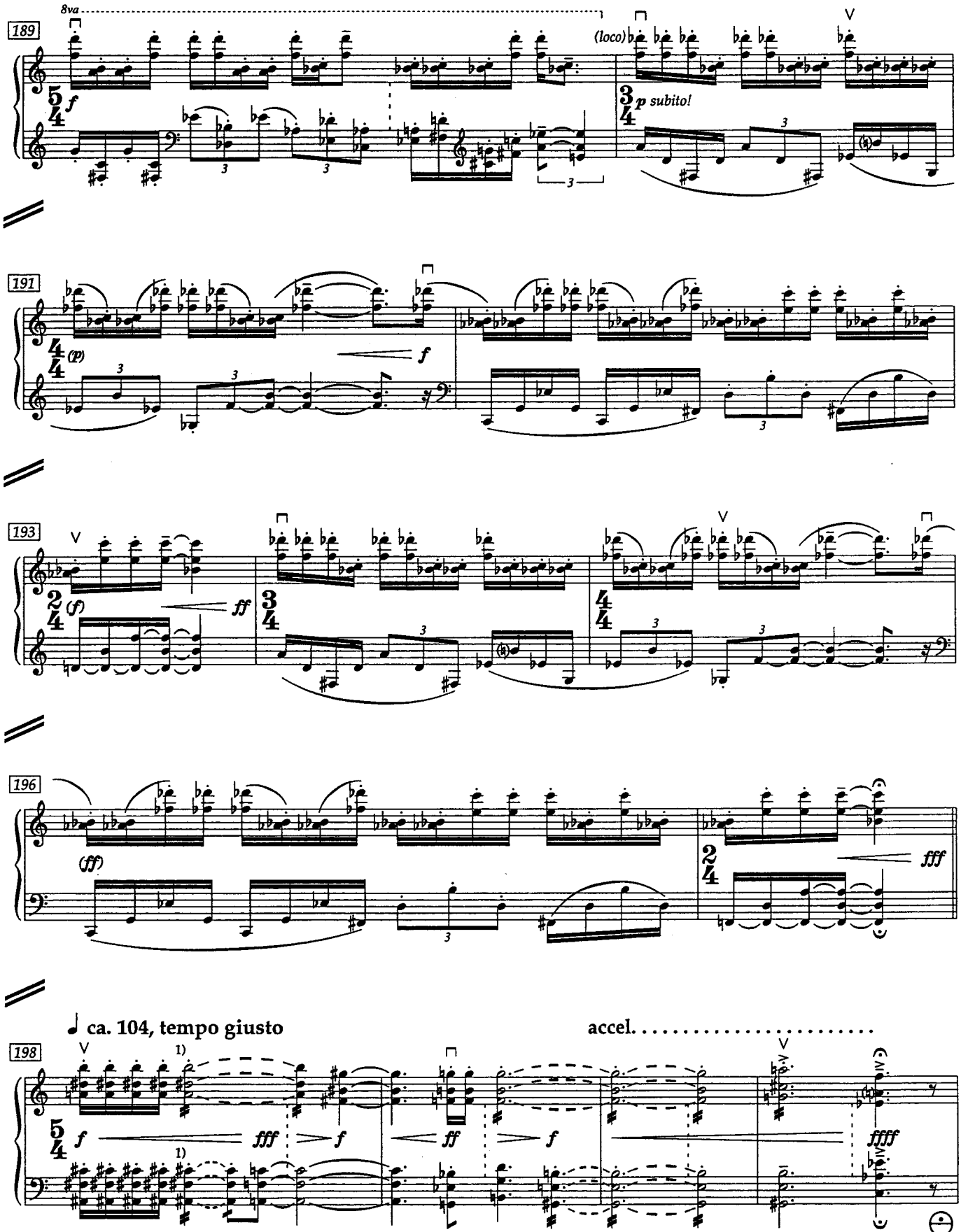

66
(p)
mp
71
(mp)
f
mp
f
75
(f)
mp
f
p
80
rall.
mp
mp
mf
mp
.. (rall.) ..... ♩ ca. 60
cedendo ..... poco più mosso
84
8va
(mp)
p
pp
mf


cedendo . . . . . .
calando. . . . . .
89
mp
p
pp
3
4
Prestissimo come prima
93
8va
2
4
p
98
(loco)
(p)
mp
p
103
(p)
mp
108
(mp)
3
4
p
mf

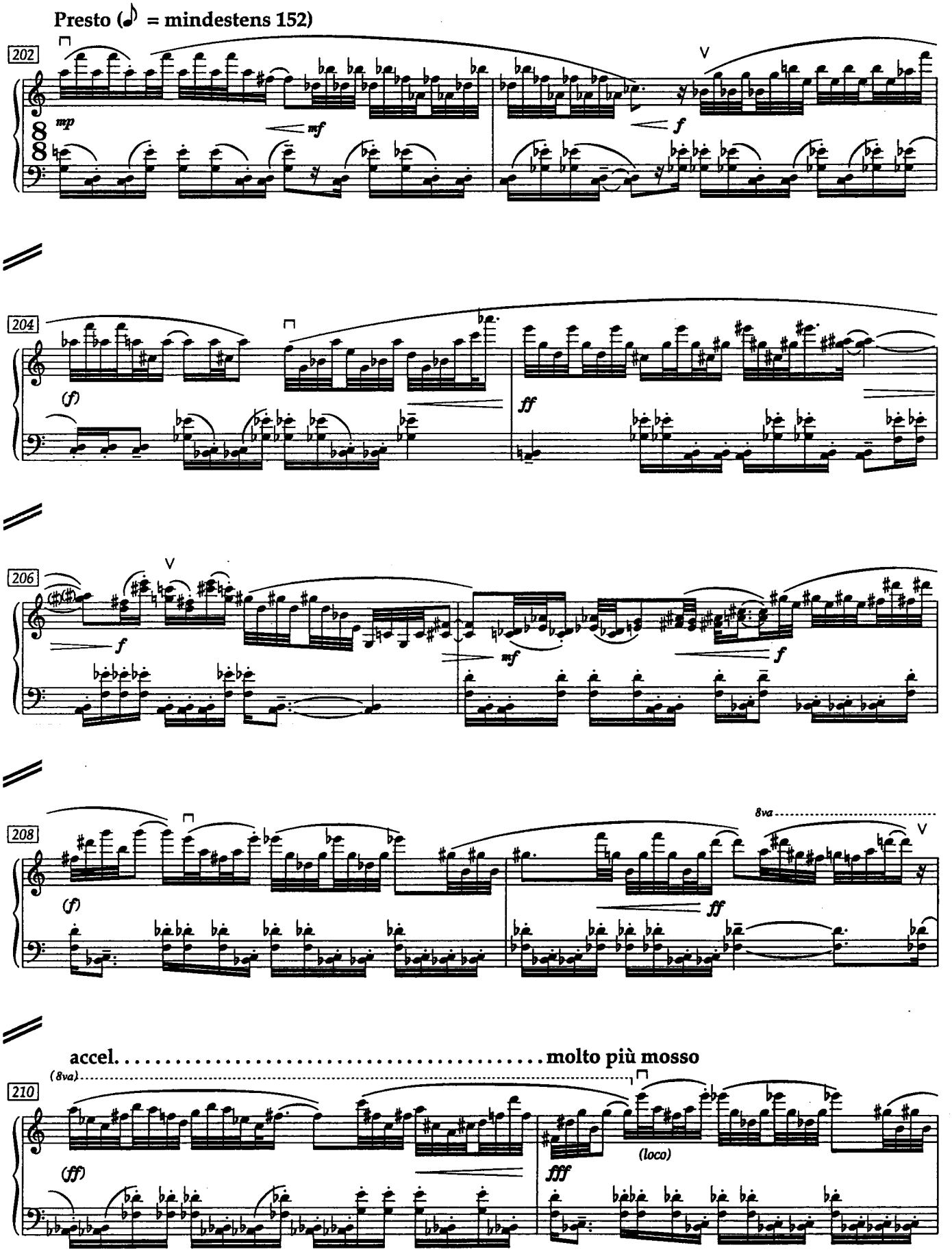

112
meno mosso (♩ ca. 144)
(mf)
f
fff, con tutta la forza
1) Alle Akkorde non legato und mit wenig Balgakzenten ausführen.
All chords are to be performed non legato, and with only slight bellows-accents.
118
(fff)
127
(fff)
smorzando e calando
♩ ca. 84
135
ff
f
mf
langsamer Registerwechsel
slow change of registers
cedendo
142
mp
p
pp
ppp

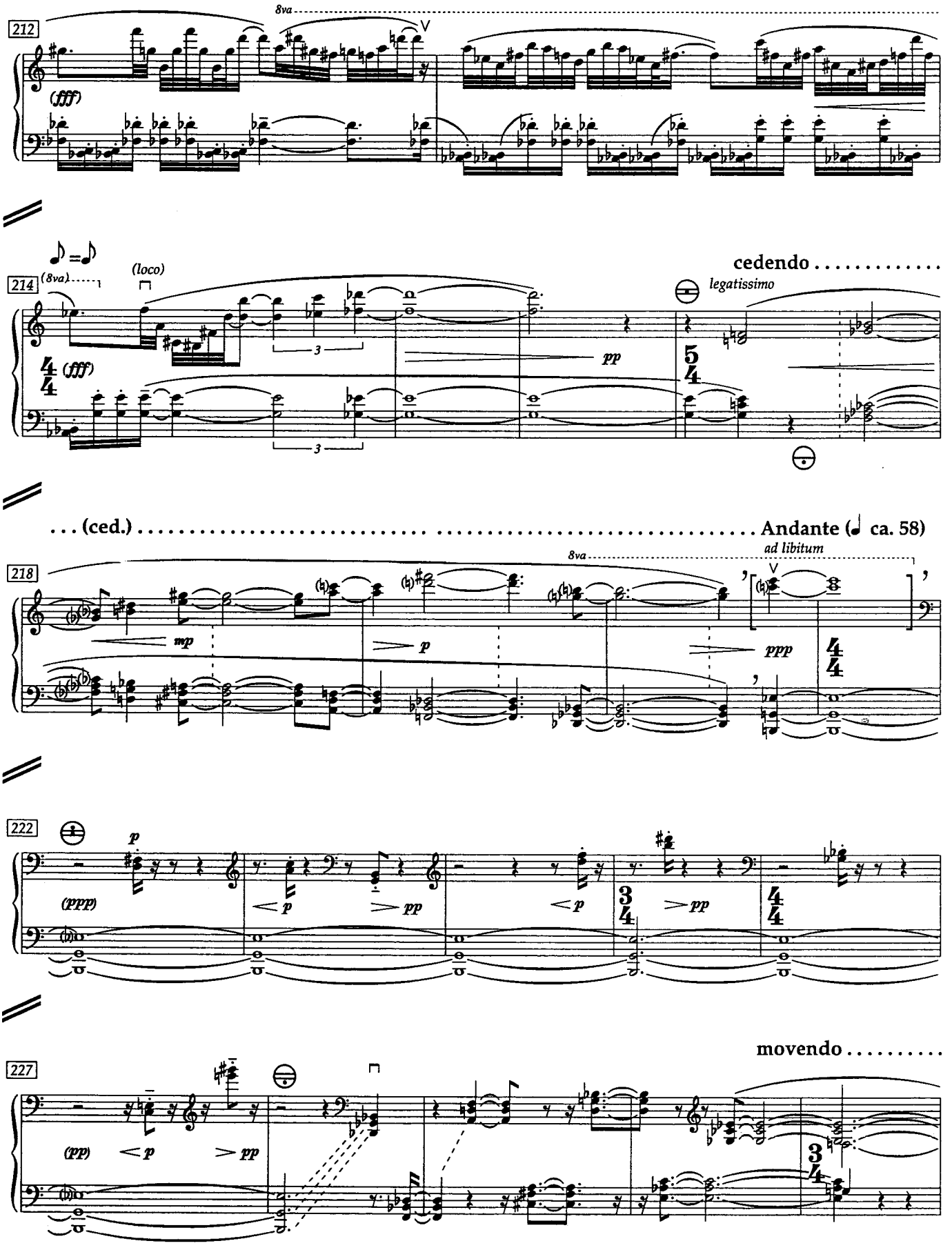

..♩ ca. 52 (ced.) ..... ♩ ca. 40, rubato
147
fast mühevoll / nearly laborious
(ppp)
legatissimo
pp
più mosso (♩ ca. 54), ma un poco rubato
152
p
pp
158
p
pp
p
poco più mosso
più mosso ancora (♩ ca. 76), ma non rubato
165
pp
ppp

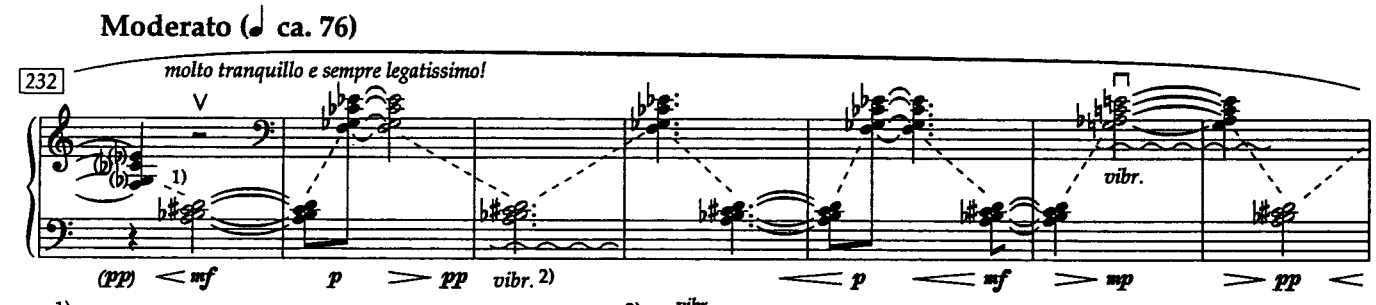

sempre in tempo
171
pp
p
mp
p
pp
ppp
cedendo ..... senza misura
Andantino (♩ ca. 66)
178
breve
lunga
p
mp
pp
ppp
mf
liberamente
♩ ca. 56, ma libero, senza misura
Allegretto (♩ ca. 96), rubato
183
8va
p
mf
p
mf
p
pp
mp, dolce e leggiero
mf
185
(8va)
(loco)
(mf)
ff
187
(loco)
(ff)
p, subito



1) *regelmäßige Akkordwiederholungen in ♪-teln / chords repeated regularly in ♪*

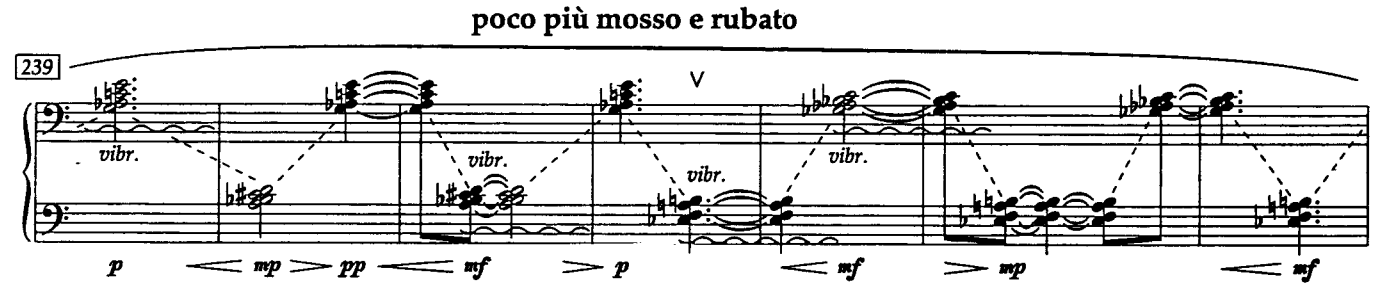

Presto (♪ = mindestens 152)
202
mp
mf
f
204
(f)
ff
206
f
mf
f
208
(f)
8va
ff
accel. . . . . molto più mosso
(8va)
210
(ff)
fff
(loco)

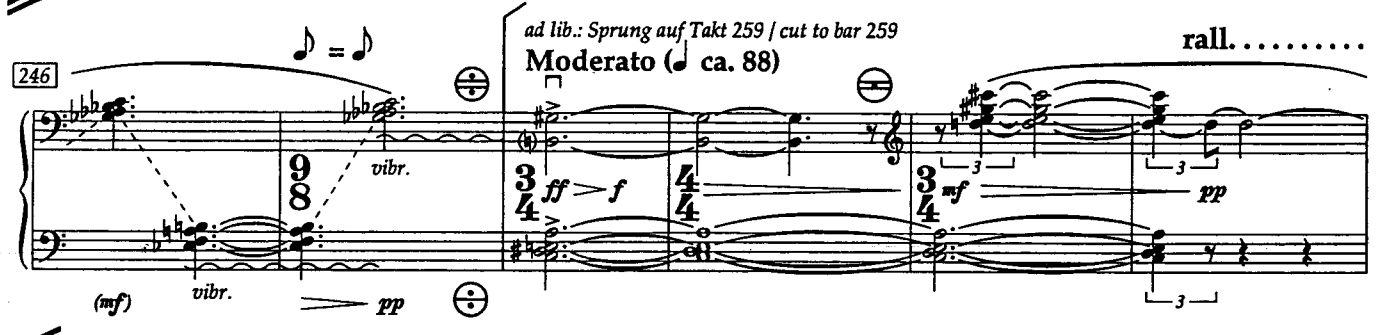

212
8va
(fff)
214
(8va)
(loco)
(fff)
pp
cedendo
legatissimo
... (ced.)
Andante (♩ ca. 58)
ad libitum
218
8va
mp
p
ppp
222
p
(ppp)
p
pp
p
pp
227
movendo
(pp)
p
pp

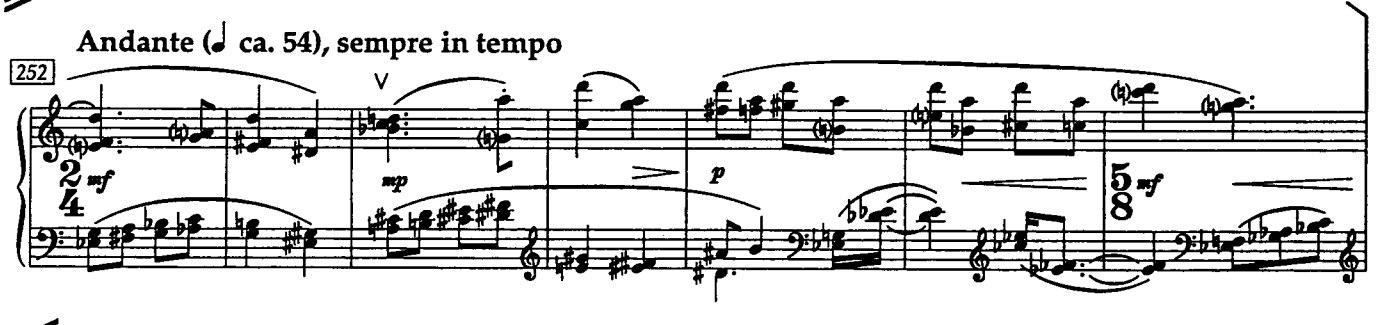


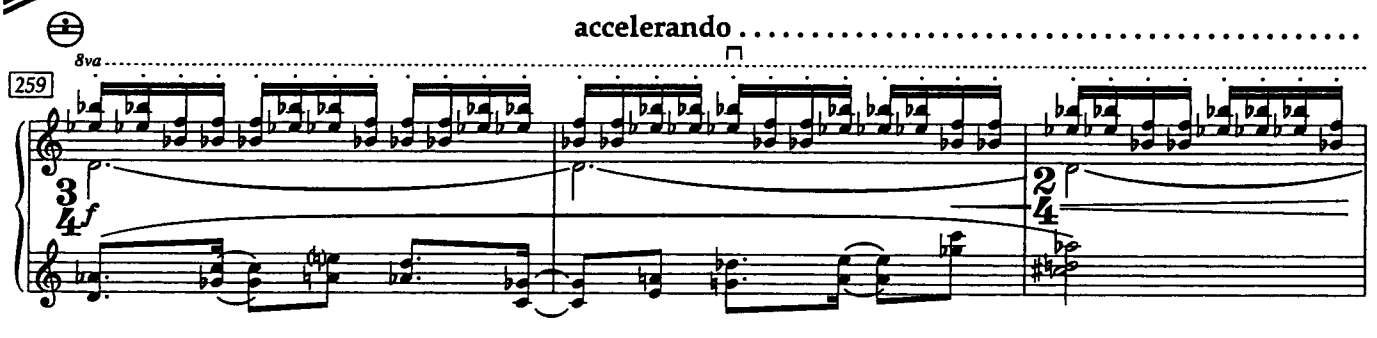
1) *Der Wechsel der Akkorde von der einen auf die andere Hand soll stets fließend sein. Um ein perfektes Legato zu gewährleisten können sich die Akkorde kurzzeitig überlappen.*
The change of chords from one hand to another should always be smooth. The chords can overlap slightly, so as to ensure a perfect legato.

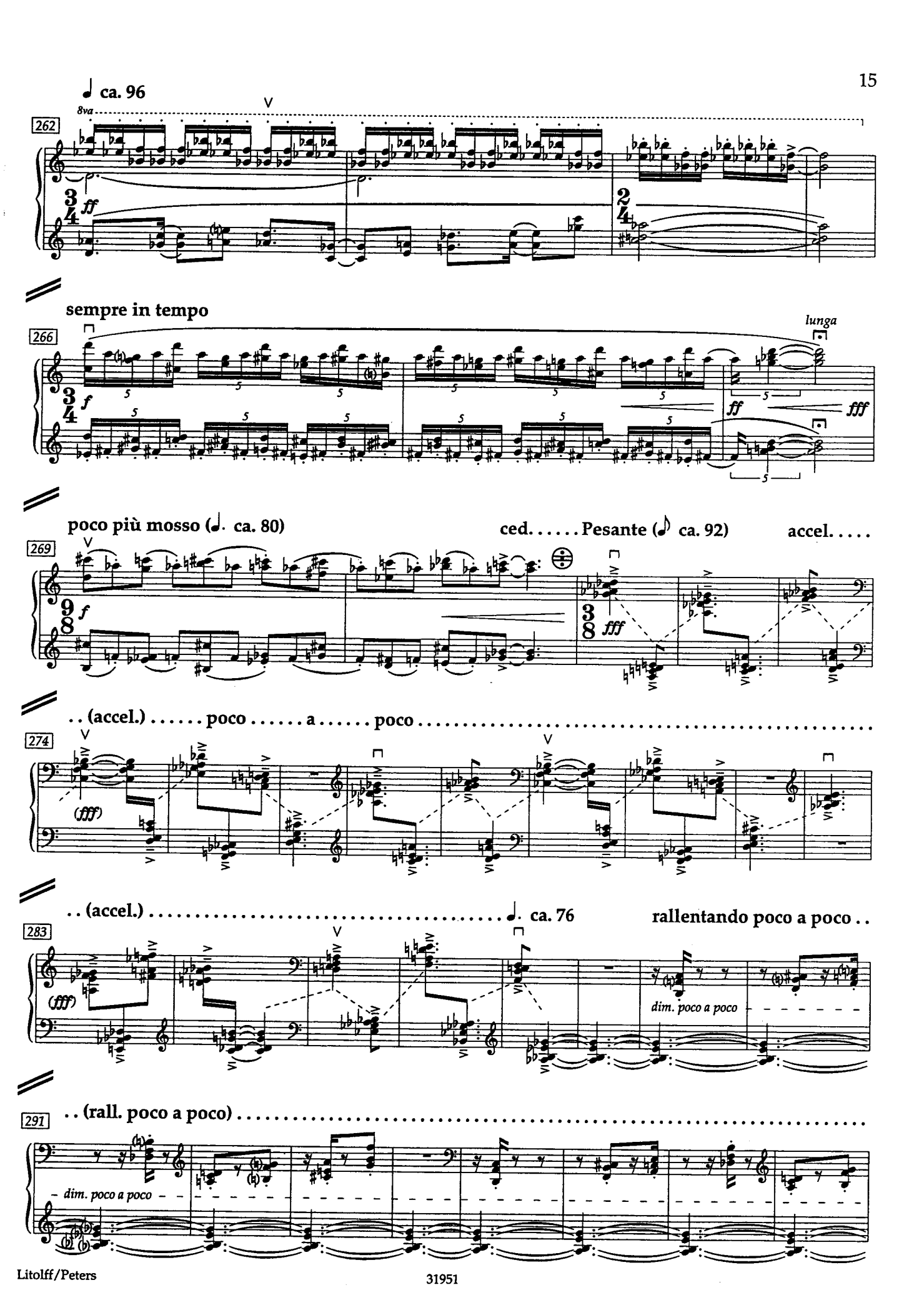
2) *vibr.* = *durch eine tremolo-Bewegung der Hand oder des Beins soll eine Bebung des Akkords entstehen.*
vibr. = *a tremolo-movement with hand or leg should cause the chord to throb.*

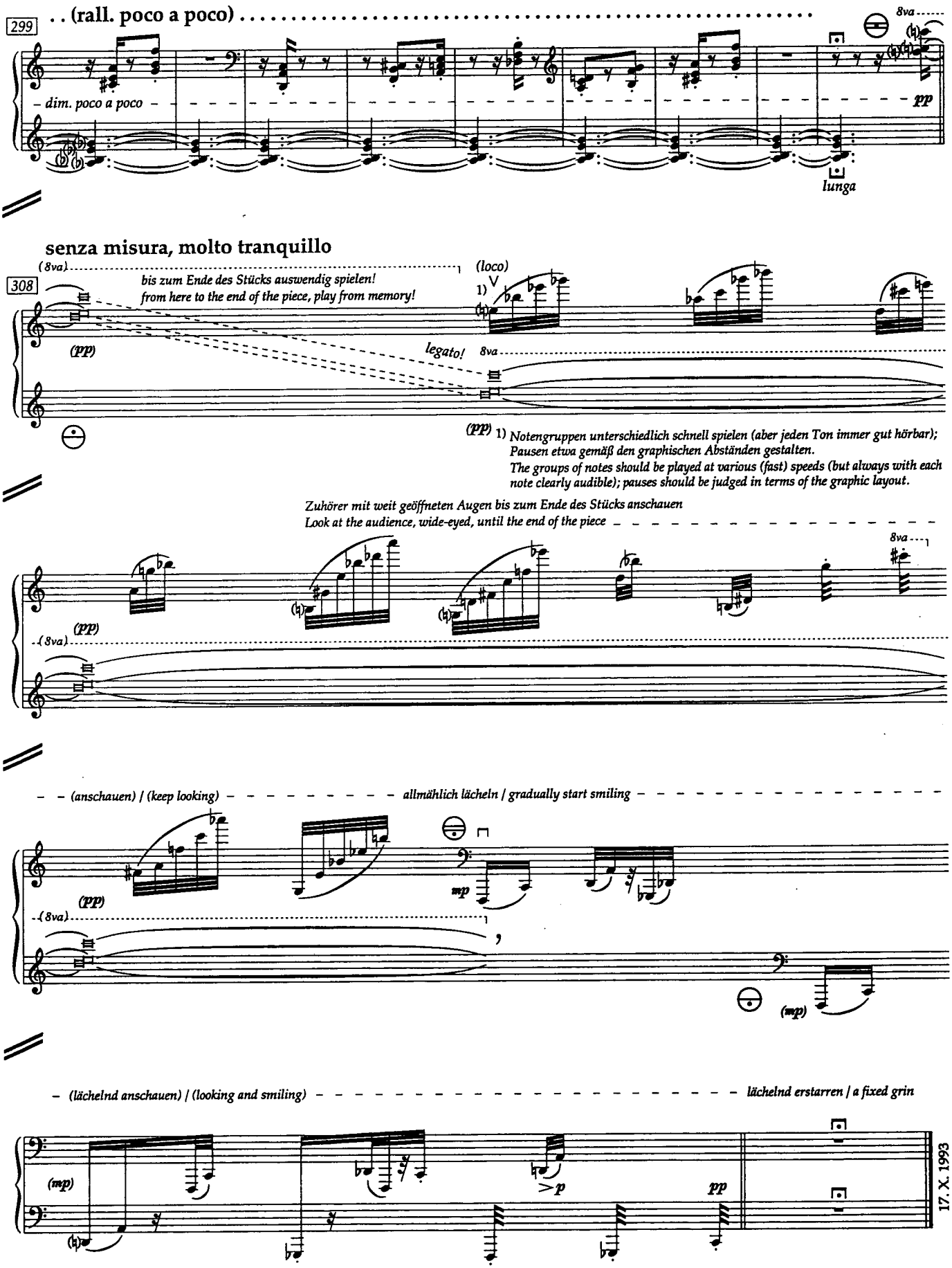









♩ ca. 96
8va
262
ff
sempre in tempo
266
f
lunga
ff
fff
poco più mosso (𝅗𝅥. ca. 80)
ced. . . . . Pesante (𝅗𝅥 ca. 92)
accel. . . . .
269
f
fff
. . (accel.) . . . . . poco . . . . . a . . . . . poco . . . . . .
274
(fff)
. . (accel.) . . . . . 𝅗𝅥. ca. 76
rallentando poco a poco . .
283
(fff)
dim. poco a poco
. . (rall. poco a poco) . . . . . .
291
dim. poco a poco


299
. . (rall. poco a poco) . . . . . .
8va
– dim. poco a poco –
pp
lunga
senza misura, molto tranquillo
(8va)
308
bis zum Ende des Stücks auswendig spielen!
from here to the end of the piece, play from memory!
(loco)
1)
(pp)
legato!
8va
(pp) 1) Notengruppen unterschiedlich schnell spielen (aber jeden Ton immer gut hörbar); Pausen etwa gemäß den graphischen Abständen gestalten.
The groups of notes should be played at various (fast) speeds (but always with each note clearly audible); pauses should be judged in terms of the graphic layout.
Zuhörer mit weit geöffneten Augen bis zum Ende des Stücks anschauen
Look at the audience, wide-eyed, until the end of the piece
8va
(pp)
(8va)
– – (anschauen) / (keep looking) – – – – – – – – – – allmählich lächeln / gradually start smiling – – – – – – – – – – – – – – – – – –
(pp)
(8va)
mp
(mp)
– (lächelnd anschauen) / (looking and smiling) – lächelnd erstarren / a fixed grin
(mp)
>p
pp
17. X. 1993

Dediée à Matti Rantanen

Jeux d'anches

(1989-1990)

Magnus Lindberg

Tranquillo ♩=54

pp p pp p sub.pp p

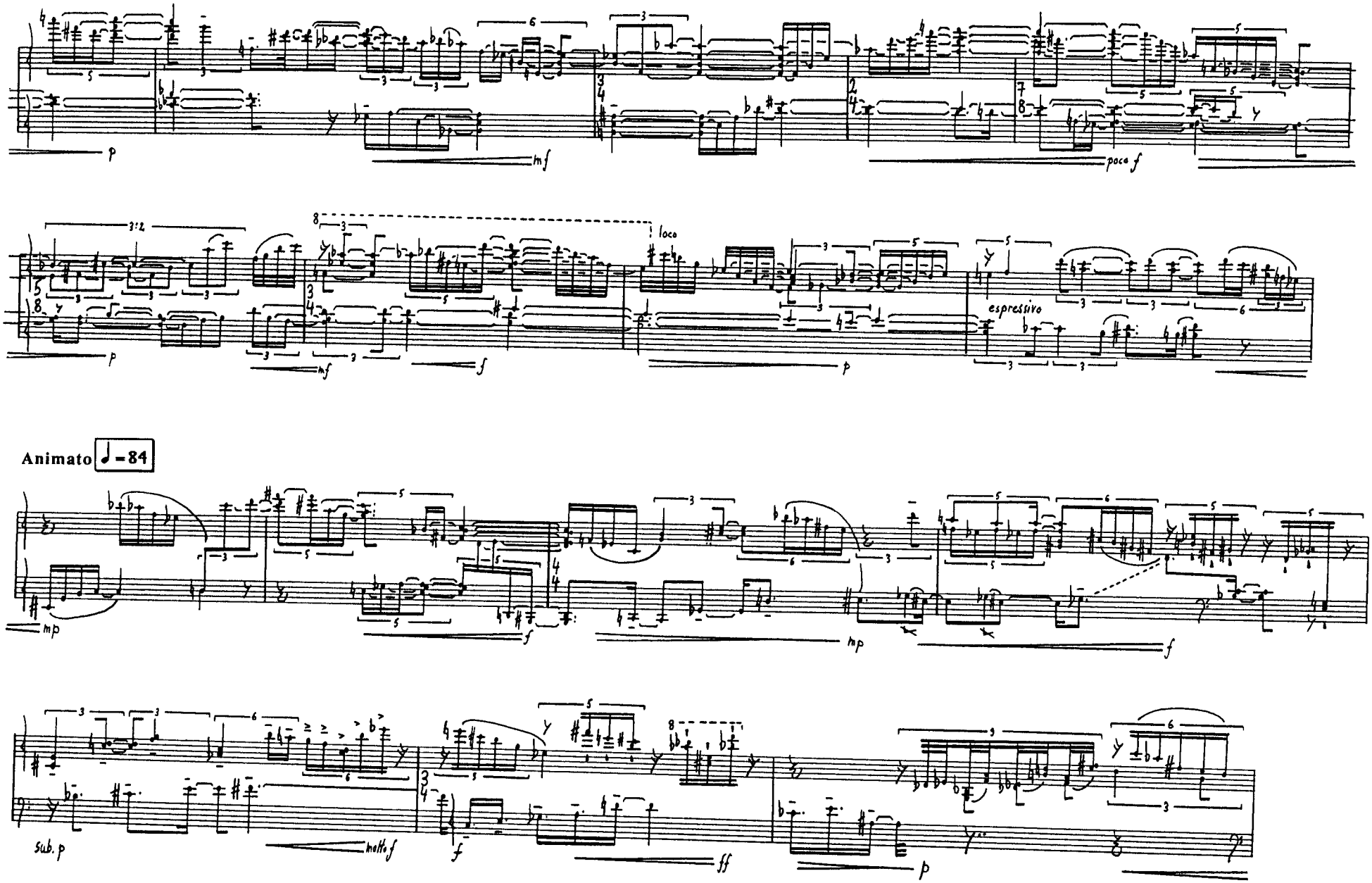
B.B

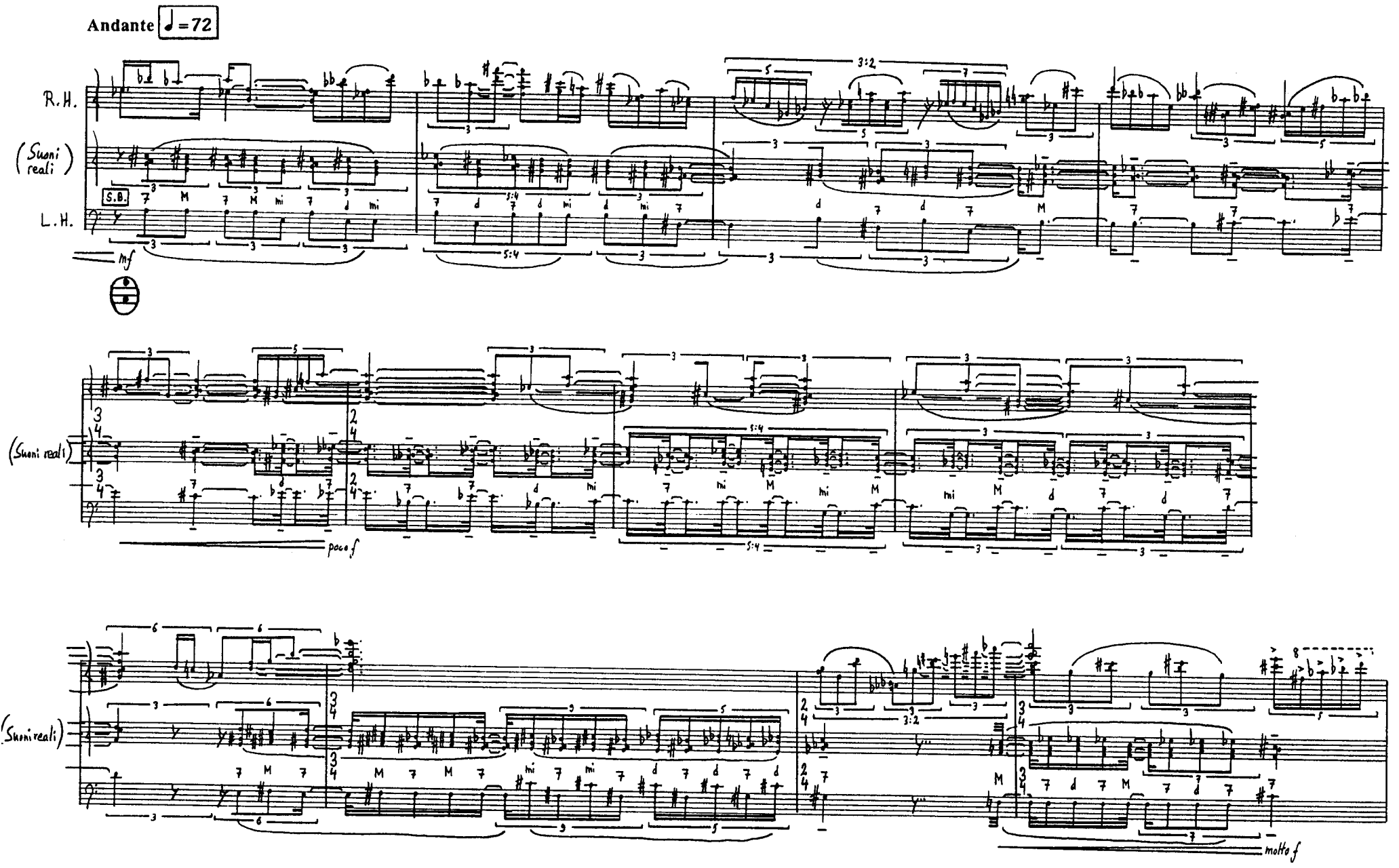
Comodo ♩=63

loco pp p mp p mp

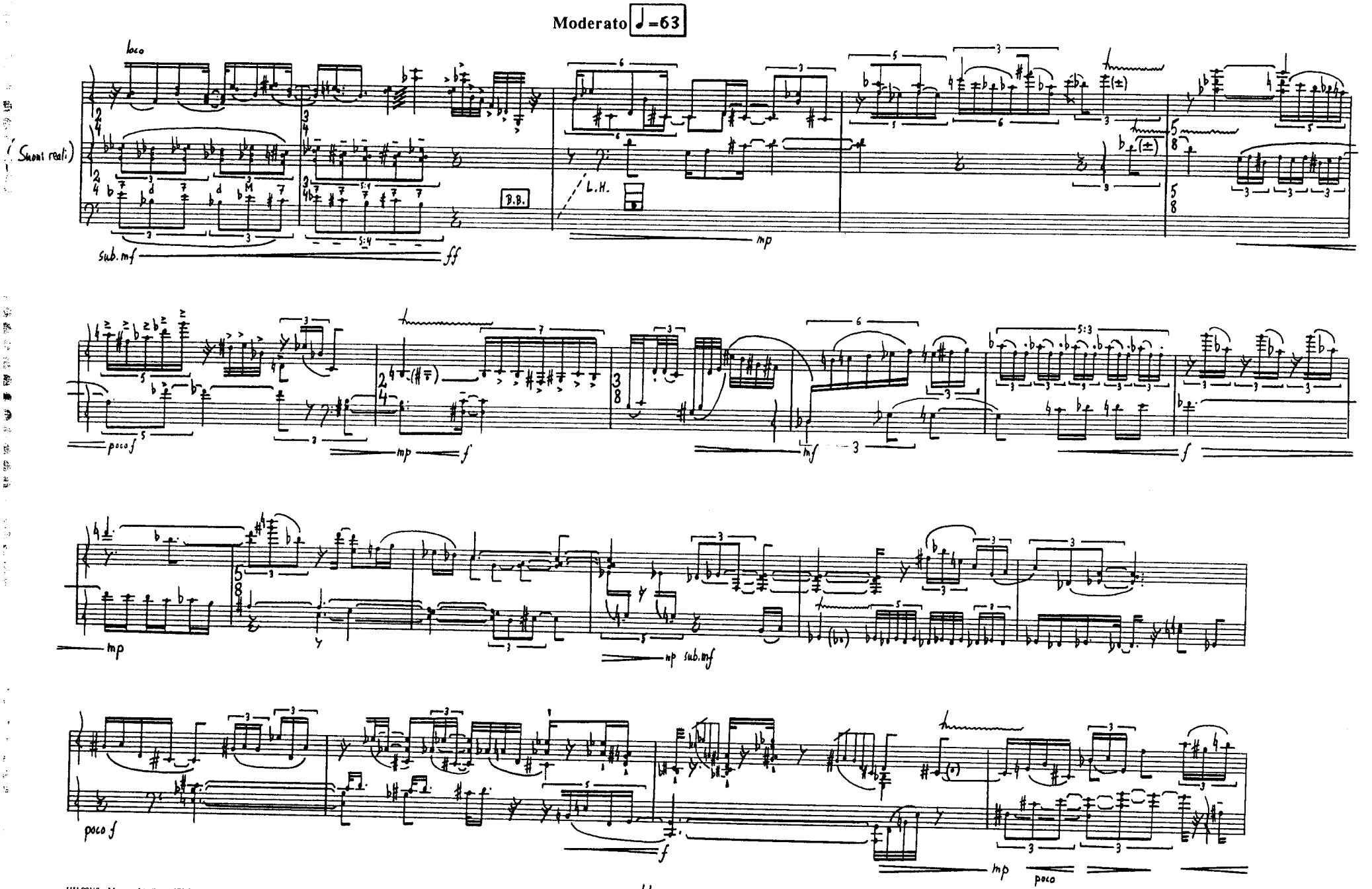
loco mp p loco p mf

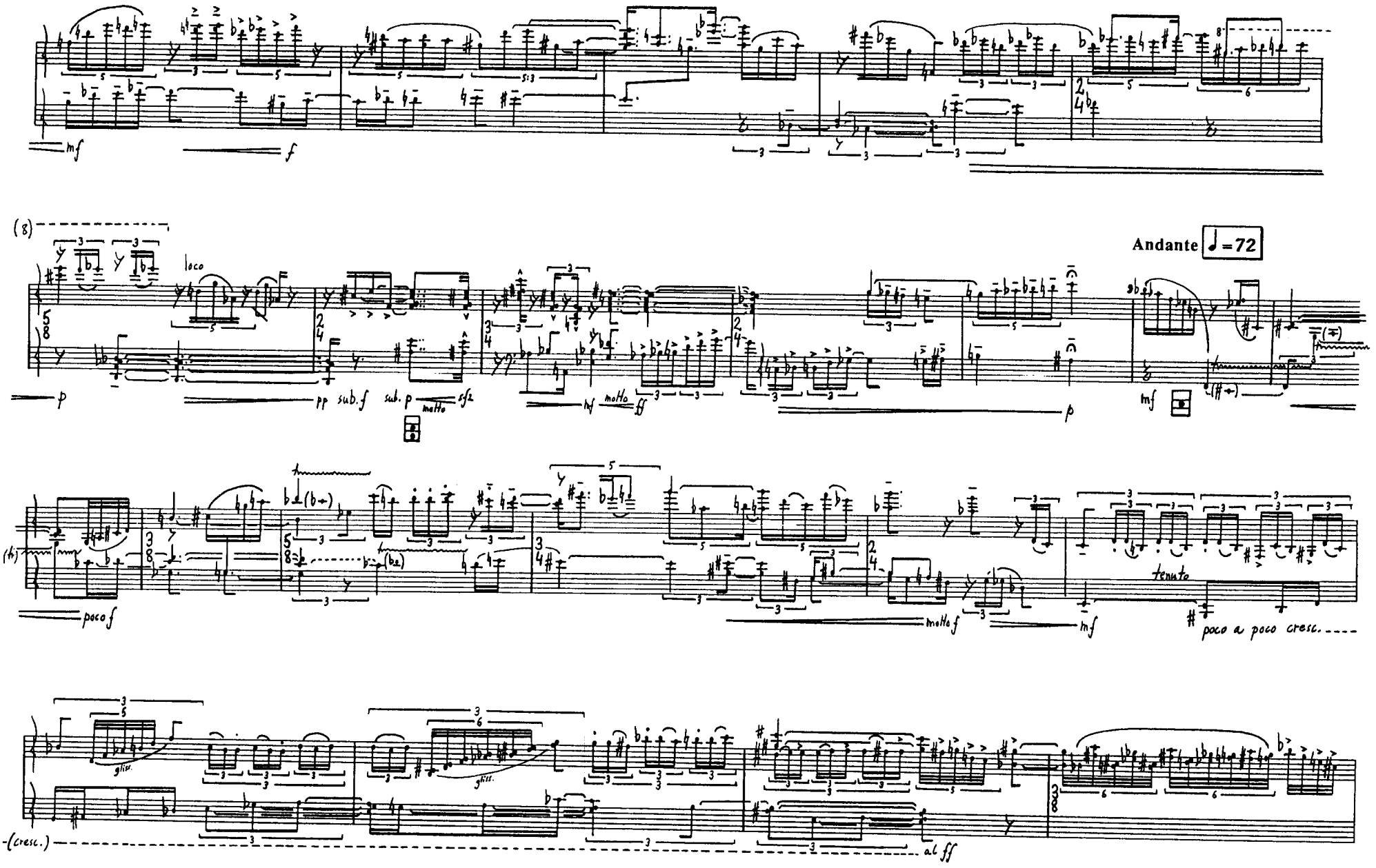
HH 00119

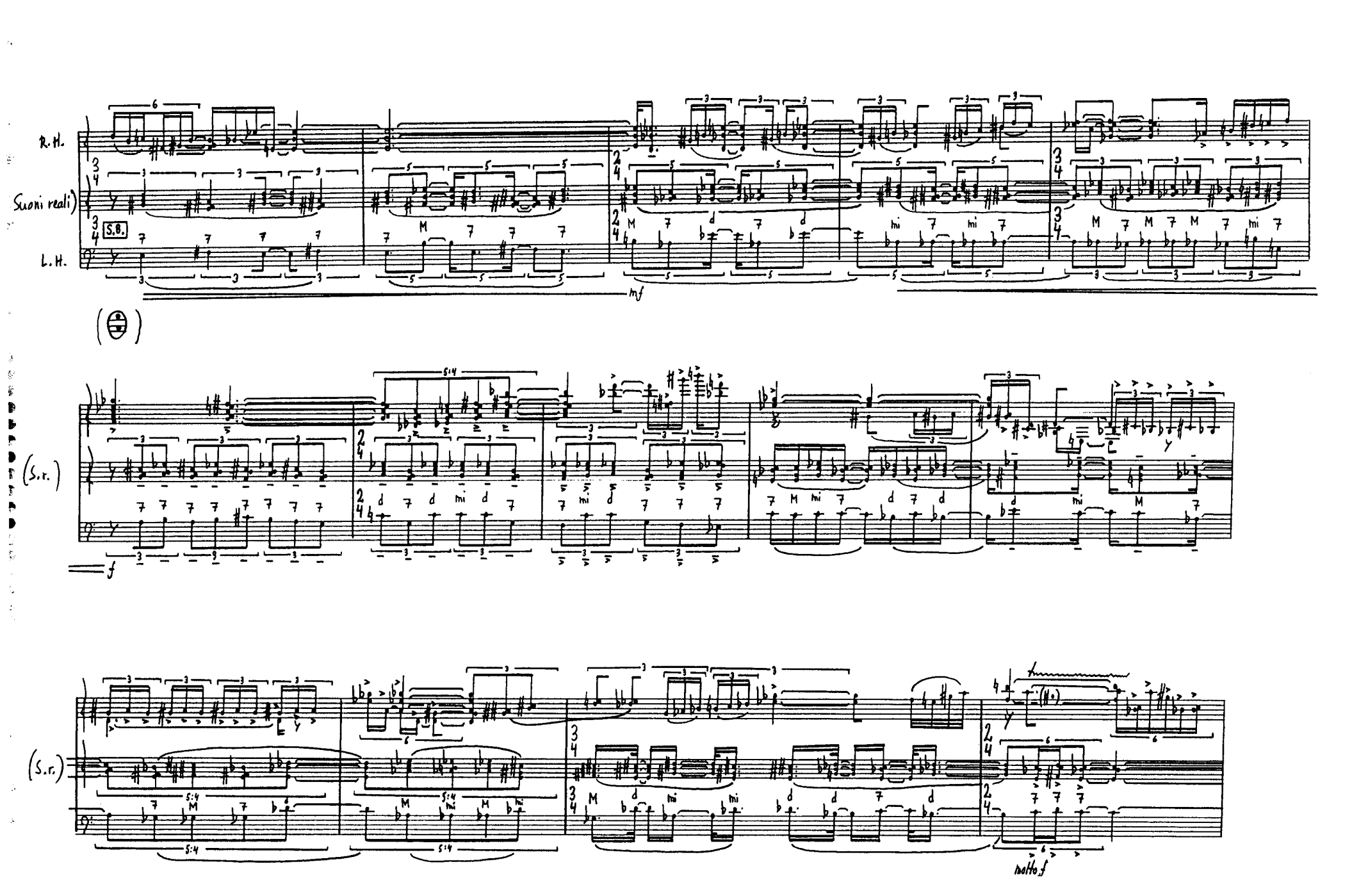

p
mf
poco f
loco
espressivo
f
p
Animato ♩=84
mp
f
mp
f
sub. p
molto f
f
ff
p


Andante ♩=72
R.H.
(Suoni reali)
S.B.
L.H.
mf
(Suoni reali)
poco f
(Suoni reali)
molto f

Moderato ♩=63




mf
f
(8)
loco
p
pp
sub. f
sub. p
molto
sfz
mf
molto
ff
p
Andante ♩=72
mf
poco f
molto f
mf
tenuto
poco a poco cresc.
glis.
glis.
(cresc.)
al ff


R.H.
Suoni reali)
S.B.
L.H.
mf
(S.r.)
f
(S.r.)
molto f

(S.r.)

B.B.

L.H.

mp

tenuto

ff

f

ff

loco

ritenuto

tenuto

poco f

sub. molto f

tenuto

non dim.

Vivo ♪=126

Scorrevole ♩=72

mf

f

S

HH 00119 Magnus Lindberg JEUX D'ANGUES

sub. mp

(non cresc.)

mf

f

Più mosso ♩.=112 [♩=84]

poco

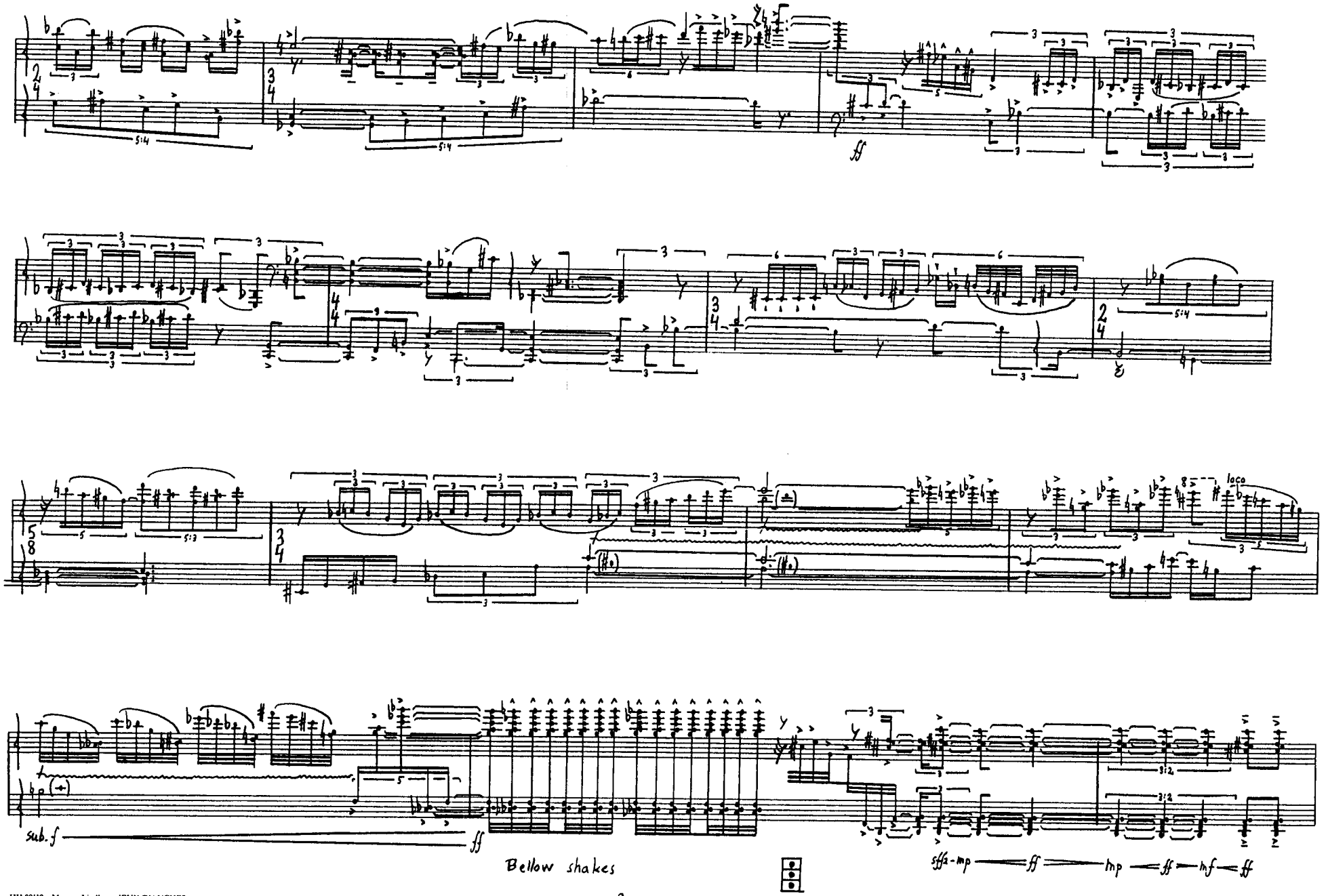
ff

sub. p

cresc. poco a poco

(cresc.)

al molto f


ff
loco
sub. f
ff
Bellow shakes
sffz-mp
ff
mp
ff
mf
ff

Agitato ♩=84 , ma presto possibile

Bellow shakes

staccatissimo

fff

sffz — p — f

Poco meno mosso

staccatissimo

(Bellow shakes)

normal bellows

(norm.)

(B.sh.)

Bellow shakes

poco f

f

f

f

mottof

ff

poco f

(norm.)

Vivace e leggerio ♩=126

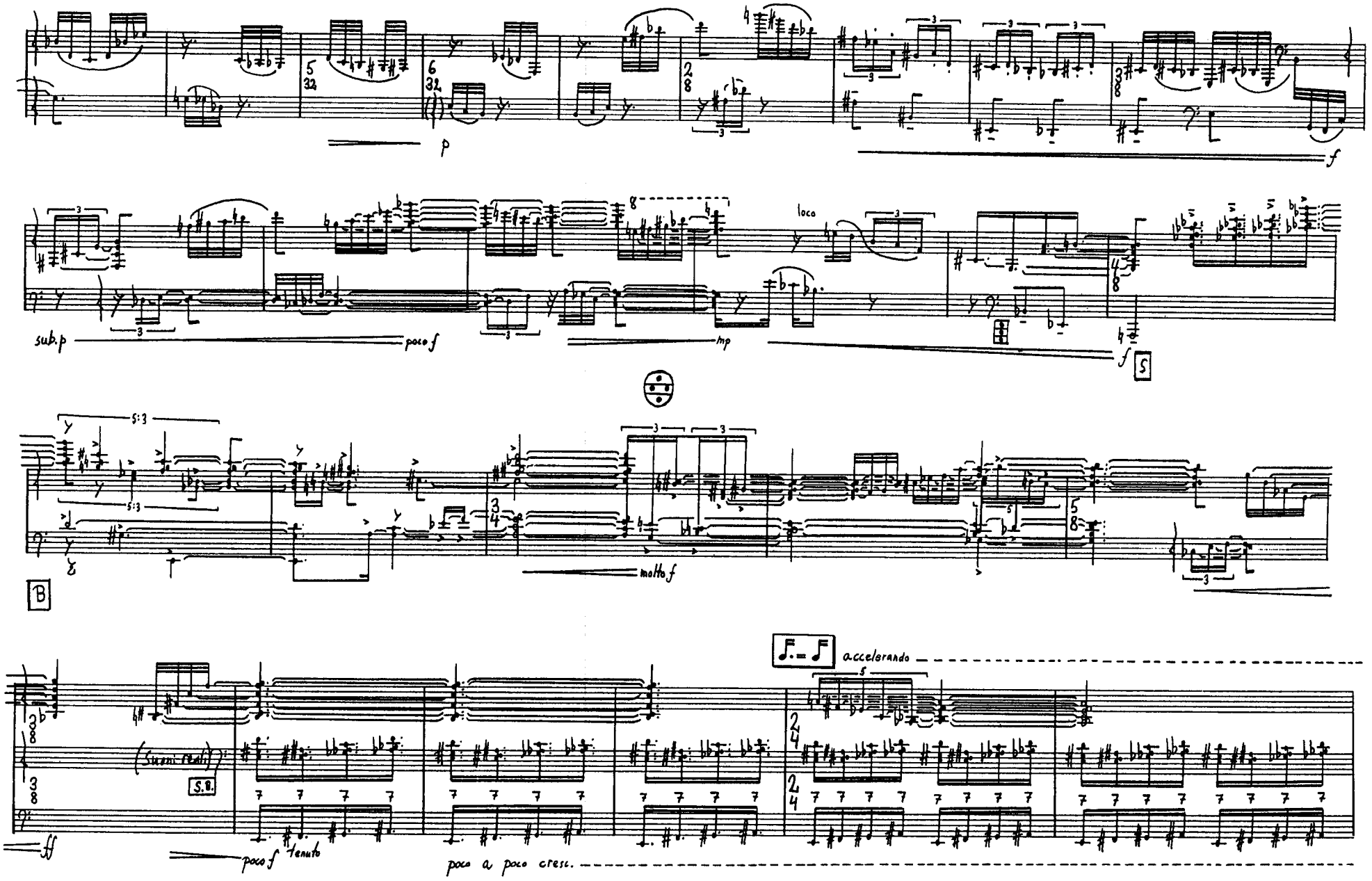
ff

poco f

ff

mf

mp


p
f
sub.p
poco f
loco
mp
f
5
B
molto f
(Suoni reali)
S.B.
ff
poco f
tenuto
poco a poco cresc.
accelerando

(accelerando)

♩ = ♩. Presto ♩. = 144

(S.r.)

misurato

(cresc.)

ff

poco a poco rallentando

(S.r.)

fff

(rallentando)

Tempo alla breve ♩ = 54

(S.r.)

simile

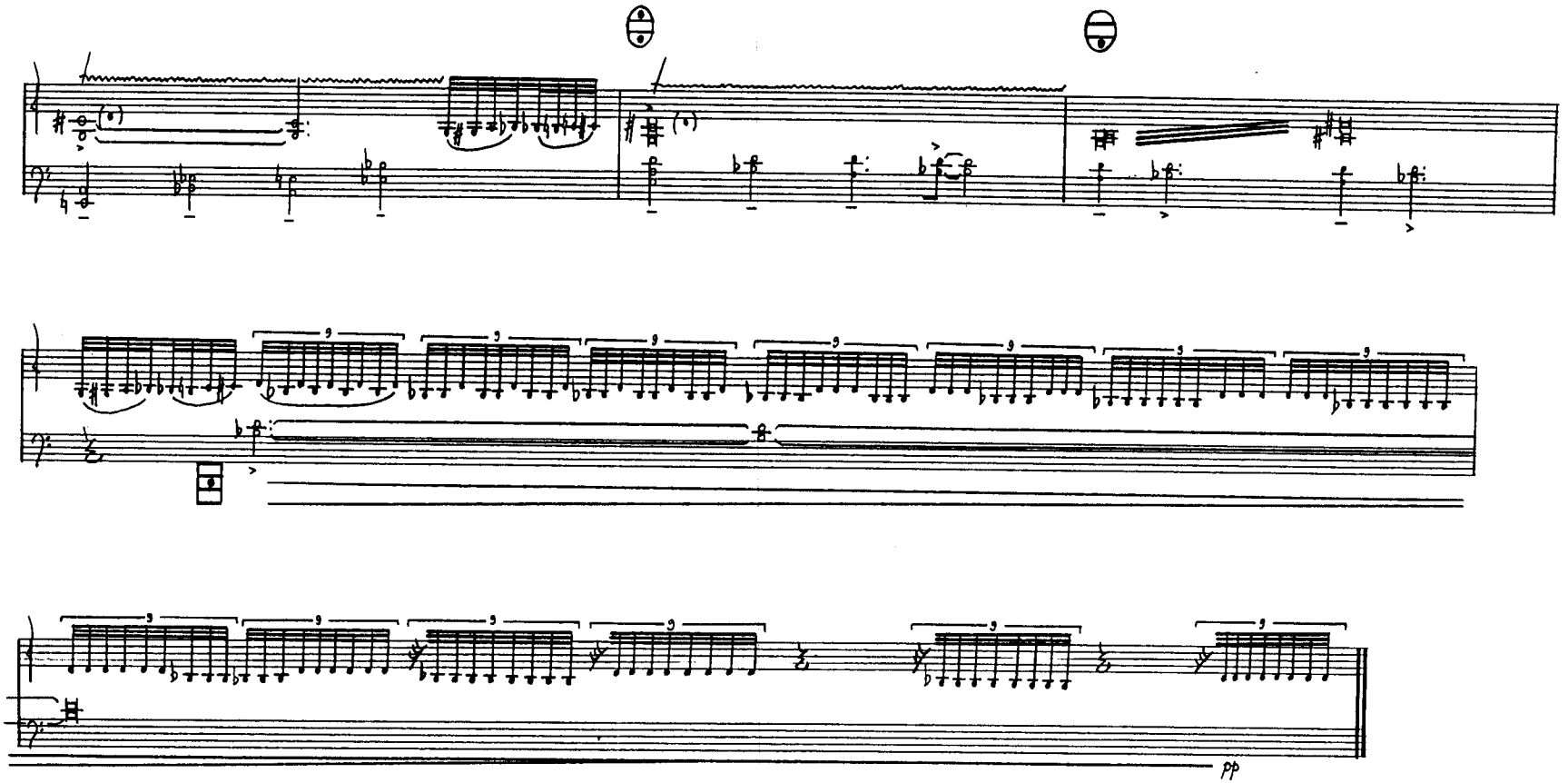
B.B.

(L.H.)

S.B.

non dim.

tenuto



Paris 10/4/90

"The best solo performers of our time – modern in intelligence, sensibility, and technique – are those who are capable of acting within a wide historical perspective, and of resolving the tensions between the creative demands of past and present, employing their instruments as means of research and expression."

"(...) and so a chord consoles us, gently enclosing us, commonly: the catastrophe is within, in our hearts: but it remains confined, entrenched."

Luciano Berio

"Do you know why I love this monster (Accordion), so much? - It breathes."

Sofia Gubaidulina

u évora

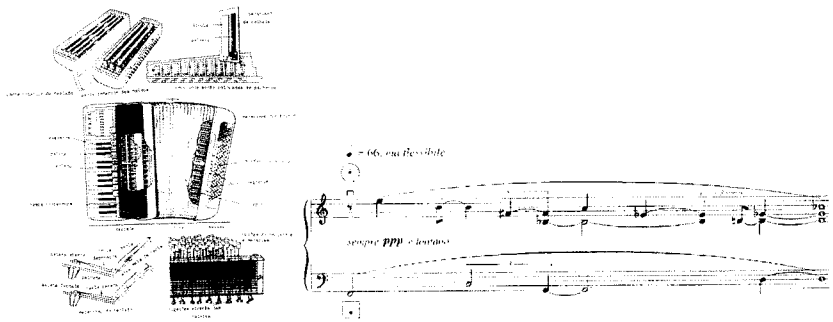
Departamento de Música – Escola de Artes

Outubro 2010

Doutoramento em Música e Musicologia
Especialidade: Interpretação

Recital I

O Funcionamento do Sistema Convertor e a sua Influência na Música Escrita para Acordeão – Análise interpretativa de seis obras contemporâneas



Doutorando: Gonçalo André Dias Pescada
Orientador: Prof. Doutor Christopher Bochmann

Notas ao Programa

A escolha deste repertório prende-se com a necessidade de interpretar um conjunto de obras que exemplifiquem a importância da utilização do sistema convertor na composição para acordeão.
*As obras apresentadas, excepto a **Fantasia e Fuga em Sol menor** de J. S. Bach, foram originalmente escritas para acordeão. A escolha da peça de Bach surge no sentido de ilustrar o acordeão como um pequeno órgão portátil, utilizando para o efeito três registos: Basson, Órgão e Master. Nesta peça, o recurso à nota pedal só é possível pela junção dos baixos soltos com o convertor accionado. A **Sonata n.º 1** aparece como uma obra cíclica em vários andamentos, ilustrando as várias possibilidades sonoras do acordeão. Especial destaque para o uso de efeitos, tais como Bellow shake, vibrato e cluster. **De Profundis** retrata o instrumento nas suas capacidades máximas, quer sonoras, de efeitos, tímbricas e interpretativas: Surge o uso do portamento, que consiste em desafinar uma nota até um tom abaixo do real. Especial ênfase para os glissandos/cluster e para a utilização do ar que entra e sai do fole como efeito sonoro. A **Sequenza XIII** faz a verdadeira simbiose entre os baixos bassetti e os baixos standard. A construção de harmonias através de acordes pré-definidos atribui ao acordeão qualidades únicas de grande riqueza sonora. A **Toccata n.º 1** aparece como uma das primeiras peças escritas para acordeão com convertor numa linguagem atonal. É de salientar a utilização de cânones rítmicos e melódicos em andamentos rápidos e lentos. Por último, a peça **Romance**, embora escrita numa linguagem tonal, remete-nos para as possibilidades do acordeão enquanto instrumento capaz de realizar melodia e acompanhamento, sendo este realizado nota a nota. De realçar o uso das dinâmicas e a ênfase nos retardos pela acção do fole.*

u évora

Departamento de Música – Escola de Artes
Outubro 2010

Programa

Fantasia e Fuga Sol m BWV542 (1720) – J. S. Bach (1685-1750)

Sonata n.º 1 (1979) - Anatoli Kusyakov (1945-2007)
I – Variações
II – Ostinato
III – Coral e Recitativo
IV – Final

De Profundis (1978) – Sofia Gubaidulina (n. 1937)

Sequenza XIII (Chanson) (1995) - Luciano Berio (1925-2003)

Toccata n.º 1 opus 24 (1965) – Ole Schmidt (1928-2010)

Romance (2002) – Franck Angelis (n. 1962)

"Tracks are all fake, there is no track that is not fake: the one who avoids them all indicates a fake track to the follower. Nevertheless, it is necessary to set off, incessantly coming back to wipe the footprints out."

Franco Donatoni

"Beauty is the principal factor in my work. This means not only beautiful sound, which, naturally, has nothing to do with outward prettiness, but beauty here means beautiful ideas as understood by mathematicians, or by Bach and Webern."

Edison Denisov

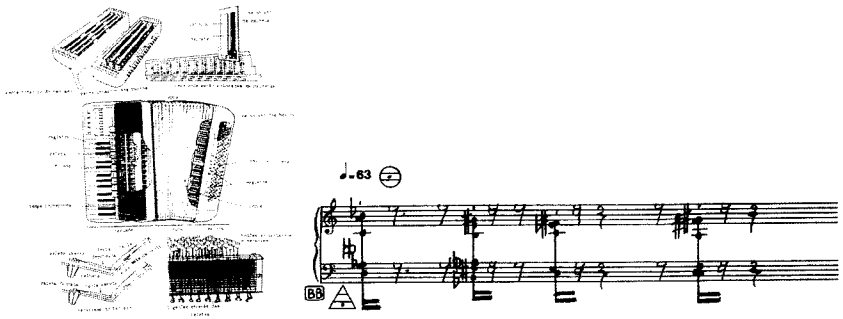
u évora

Departamento de Música – Escola de Artes
Outubro 2011

Doutoramento em Música e Musicologia
Especialidade: Interpretação

Recital II

O Funcionamento do Sistema Convertor e a sua Influência na Música Escrita para Acordeão – Análise interpretativa de seis obras contemporâneas



Doutorando: Gonçalo André Dias Pescada
Orientador: Prof. Doutor Christopher Bochmann

Notas ao Programa

Na apresentação deste segundo recital no âmbito do Programa de Doutoramento em Música e Musicologia, ramo de Interpretação, procurou-se seguir uma linha fidedigna ao tema da dissertação e também de continuidade no que diz respeito à escolha de reportório referente ao primeiro recital. Assim, tendo em conta a necessidade de interpretar um conjunto de obras que exemplifiquem a importância da utilização do sistema convertor na escrita para acordeão, este recital terá início com a apresentação da ***Chaconne*** *em* ***Ré menor*** *de J. S. Bach. Muitos compositores / Instrumentistas têm desenvolvido a transcrição desta obra para vários instrumentos. Neste recital, pela acção do sistema convertor e dos registos selecionados, o acordeão surge como um pequeno órgão portátil.*

A ***Sonata n.º 1 op. 13,*** *aparece como uma obra cíclica em vários andamentos. Especial destaque para a escrita orquestral ilustrada pelo instrumento a solo e também ao uso de efeitos, tais como Bellow shake, vibrato e cluster.*

A peça ***Des ténèbres à la Lumiére*** *faz a distinção entre o caos (sons graves) e a luz (sons agudos). O discurso é caracterizado por momentos de agitação (ritmos diferentes sobrepostos) e momentos de tranquilidade (homofonia). Denisov elaborou a peça a partir de um motivo muito simples composto por três notas que permite a progressão no sentido ascendente ou descendente roçando os limites de tessitura possíveis no acordeão.*

Feria IV*, em dois andamentos, retrata o instrumento numa linguagem contemporânea, recorrendo à escrita dodecafónica onde as 12 notas da escala cromática estão sujeitas a uma relação ordenada e não hierárquica. Donatoni escreve a peça por secções, explorando as várias possibilidades sonoras do instrumento.* ***Preâmbulo e Toccata*** *aparece como uma das primeiras peças escritas para acordeão com convertor numa linguagem atonal. É de salientar o contraste entre os sons agudos e graves no preâmbulo com a vivacidade enérgica da toccata escrita num compasso 7/8, utilizando também alguns efeitos como o bellow shake e o portamento. Por último, a peça* ***Flight Beyond the Time****, surge num discurso de grande virtuosidade e também num plano tridimensional (composição) provocando no ouvinte a sensação de "voar" para além do tempo físico e real.*

u évora

Departamento de Música – Escola de Artes
Outubro 2011

Programa

Chaconne Ré menor BWV1004 (1717/23) – J. S. Bach (1685-1750)

Sonata n.º 1 op. 13 (1981) – Alexander Nagayev (n. 1947)

I – Grave, Allegro Sostenuto

II – Moderato

III – Grave, Allegro molto tempestuoso

Des Ténèbres à la Lumiére (1995) – Edison Denisov (1929-1996)

Feria IV (1997) – Franco Donatoni (1927-2000)

I – ♩=63

II – ♩=49

Preâmbulo e Toccata (1991) – Bogdan Precz (1960 - 1996)

The Flight Beyond the Time (1997) – Petri Makkonen (n. 1967)

"(...) So I took pains to compose with palpable sound-shapes, and to weave them into episodes of various lengths. Since the accordion is an instrument that permits different sound effects with the left and right hand buttons, the figures wander from one side to the other, being transformed according to their register and tessitura."

Mauricio Kagel

"Its huge dynamic range, the astonishing virtuoso qualities coming from the keyboard layouts, its polyphonic and enharmonic possibilities all dominated by the bellow actions similar to the bowing of a string instrument; it all makes it (accordion) a fascinating territory to explore."

Magnus Lindberg

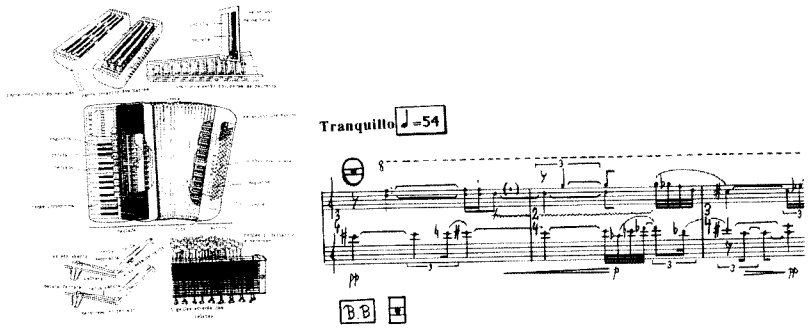
u évora

Departamento de Música – Escola de Artes
12 de setembro de 2014

Doutoramento em Música e Musicologia
Especialidade: Interpretação

Recital III

O Funcionamento do Sistema Convertor e a sua Influência na Música Escrita para Acordeão – Análise interpretativa de seis obras contemporâneas



Doutorando: Gonçalo André Dias Pescada
Orientador: Prof. Doutor Christopher Bochmann

Notas ao Programa

Na apresentação do terceiro recital no âmbito do Programa de Doutoramento em Música e Musicologia, ramo de Interpretação, procurou-se seguir uma linha fidedigna ao tema da dissertação e também de continuidade no que diz respeito à escolha de reportório referente aos recitais anteriores. Assim, tendo em conta a necessidade de interpretar um conjunto de obras que exemplifiquem a importância da utilização do sistema convertor na escrita para acordeão, este recital terá início com a apresentação da ***Passacaglia e Fuga em Dó menor BWV 582*** *de Johann Sebastian Bach. A escolha desta peça surgiu no sentido de ilustrar o acordeão como um pequeno órgão portátil, utilizando para o efeito três registos: Basson, Órgão e Master e também evidenciar as possibilidades do instrumento na realização de polifonia (textura a várias vozes) pela acção do convertor.* ***Sonata n.º 3*** *de Vladislav Zolotaryov aparece como uma obra cíclica de grande dimensão (large scale work), originalmente escrita para acordeão com convertor e composta em quatro andamentos. A escrita torna-se, por vezes, densa e orquestral. Especial destaque para o uso de efeitos, tais como Bellow shake, Ricochete, Vibrato e Cluster.*
Episoden Figuren*, aparece escrita em blocos e incorpora algumas novidades, tais como a escrita cénica na interpretação. O intérprete é convidado a desempenhar alguns gestos, movimentos faciais ao longo da interpretação da obra. Especial destaque para as técnicas utilizadas de eco / ressonância pela acção de ritmos desfasados em notas na mesma tessitura (teclados diferentes) ou pela passagem de acordes de um teclado para outro (articulação legato).* ***Jeux d'anches*** *faz também uma perfeita simbiose entre baixos standard e baixos soltos, utiliza acordes de 7 notas no mesmo teclado e sequencia espectros sonoros ao longo do teclado possibilitando o mesmo posicionamento dos dedos e da mão do intérprete.* ***Scherzo-Toccata*** *surge como um pequeno apontamento para acordeão com convertor num discurso fortemente marcado pelo virtuosismo com recurso ao bellow shake e ao cluster.* ***Fantasia 84*** *de Jurgen Ganzer foi uma das primeiras peças do compositor para acordeão com convertor e utiliza uma técnica muito específica que consiste em executar a mesma nota, na mesma tessitura, em teclados diferentes e com desfasamento rítmico, provocando uma espécie de eco / ressonância apenas possível no acordeão.*

u évora

Departamento de Música – Escola de Artes
12 de setembro de 2014

Programa

Passacaglia e Fuga Dó menor BWV 582 (1706/13) – J. S. Bach (1685-1750)

Sonata n.º 3 (1972) – Vladislav Zolotaryov (1942 - 1975)

I – Maestoso, Allegro ben rítmico con anima ♩ = 135

II – Allegro Moderato ♩ = 120

III – Largo ♩ = 60

IV – Allegro vivace con anima ♩ = 144

Episoden Figuren (1993) – Mauricio Kagel (1931-2008)

Jeux d'anches (1989-90) – Magnus Lindberg (n. 1958)

Scherzo-Toccata (1979) – Petr Londonov (1928 - 1981)

Fantasia 84 (1984) – Jürgen Ganzer (n. 1950)

QUESTIONÁRIO – O ACORDEÃO COM CONVERTOR

No intuito de perceber qual o caminho futuro para o acordeão com convertor e qual o desenvolvimento do sistema convertor enquanto mecanismo integrado no acordeão, elaborou-se o presente questionário.

Identificação do respondente:

Intérprete ☐
Fabricante/representante de fábricas ☐

Idade: ____ anos

1. Sabe o que é o sistema convertor e como funciona?

Sim ☐
Não ☐

2. Quais são as principais vantagens/desvantagens de tocar com o sistema convertor?

2.1. Vantagens (assinale com X a que considera mais importante)

Possibilidade de realizar contraponto ☐
Maior independência de mãos na performance ☐
Mais possibilidades interpretativas ☐
Maior conforto na execução ☐
Outras vantagens:_____ ☐

2.2. Desvantagens (assinale com X a que considera mais importante)

Perda de velocidade na execução ☐
Ruído produzido pela mudança do convertor ☐
Distância até à patilha que permite acionar o convertor, dificultando mudança ☐
Desconforto físico na colocação da mão ☐
Outras desvantagens:_____ ☐

3. Quem foi o seu criador e respetiva data de invenção?

3.1. Criador (assinale com X o que considera mais correto)

fábrica Hohner ☐
fábrica Scandalli ☐
fábricas Pigini e Armando Bugari ☐
fábricas na Rússia ☐

3.2. Data de invenção (assinale com X a que considera mais correta)

1940/50 ☐
1950/60 ☐
1960/70 ☐
1970/80 ☐

4. Quando é que surgiu em Portugal o primeiro acordeão com convertor? (assinale com X o ano que considera mais correto)

1970 ☐
1976 ☐
1980 ☐

5. Com que idade começou a tocar acordeão com convertor?

06-08 anos ☐
08-10 anos ☐
10-12 anos ☐
13-15 anos ☐
15-20 anos ☐
20-30 anos ☐
30-40 anos ☐
> 40 anos ☐

6. Qual o estado atual do acordeão com sistema convertor?

6.1. Estado geral (assinale com X o que considera mais correto)

Bastante desenvolvido ☐
Em desenvolvimento ☐
Pouco desenvolvido ☐

6.2. Quais as características atuais do acordeão com sistema convertor que considerou para responder à questão anterior? (assinale com X a(s) que considera mais importante(s))

Utilização e recurso aos registos ☐
Possibilidade de recurso a filas complementares (teclado de botões) ☐
Qualidade e volume sonoro ☐
Materiais utilizados na construção ☐
Peso do instrumento ☐
Conforto e adaptação das correias ☐
Ruído produzido pelos mecanismos do convertor ☐

7. Será possível e viável, no futuro coexistirem os dois sistemas, ou apenas o sistema dos baixos livres? (assinale com X o que considera mais correto)

Coexistência dos 2 sistemas (baixos standard e baixos bassetti) ☐
Apenas baixos livres ☐

8. Quais as perspetivas para o futuro do acordeão com sistema convertor?

Ao nível do repertório para o instrumento: _____
_____
_____.

Ao nível de combinação do acordeão com outros instrumentos: _____
_____
_____.

Ao nível do ensino do instrumento: _____
_____
_____.

Outras áreas: _____
_____
_____.

Obrigado pela colaboração!

INQUIRY - THE ACCORDION WITH CONVERTOR

This inquiry was drawn up in order to understand what could be the future path for the accordion with convertor and the development of the convertor system mechanism.

Identification:

Musician ☐
Manufacturer / factory representative ☐

Age: ___ years old

1. Do you know what the convertor system is and how it works?

Yes ☐
No ☐

2. What are the main advantages / disadvantages of playing with the convertor system?

2.1. Advantages (tick with "X" what you consider the most important)

Ability to perform counterpoint ☐
Greater independence of hands on performance ☐
More interpretive possibilities ☐
Increased comfort in the execution ☐
Other advantage:_____ ☐

2.2. Disadvantages (tick with "X" what you consider the most important)

Loss of speed execution ☐
Noise produced by changing the convertor ☐
Distance to the tab that triggers the convertor, making the change difficult ☐
Physical discomfort in hand placement ☐
Other disadvantage:_____ ☐

3. Who were the creator of the convertor system and the date of invention?

3.1. Creator (tick with "X" what you consider the most correct)

Hohner factory ☐
Scandalli factory ☐
Pigini and Armando Bugari factory ☐
Russian factories ☐
Other: _____ ☐

3.2. Date of invention (tick with "X" what you consider the most correct)

1940/50 ☐
1950/60 ☐
1960/70 ☐
1970/80 ☐
Other date:_____ ☐

5. At what age did you start playing accordion with convertor?

0-05 years ☐
06-08 years ☐
08-10 years ☐
10-12 years ☐
13-15 years ☐
15-20 years ☐

20-30 years ☐
30-40 years ☐
> 40 years ☐

6. What is the current state-of-art of the accordion with convertor system?

6.1. General state-of-art (tick with "X" what you consider the most correct)

Well developed ☐
In development ☐
Undeveloped ☐

6.2. What are the current characteristics of the accordion with convertor system that you considered to answer the previous question? (tick with "X" what you consider the most important)

Use of registers ☐
Possibility of using complementary lines (keyboard buttons) ☐
Quality and loudness ☐
Materials used in the construction ☐
Instrument weight ☐
Comfort and belts fit ☐
Noise produced by mechanisms convertor ☐
Others:_____ ☐

7. Is it possible and feasible in the future the two systems coexist (Standard and Bassetti), on the same keyboard (left hand) or just free bass? (tick with "X" what you consider the most correct)

Coexistence of two systems (standard bass and Bassetti bass) ☐
Only free bass ☐

8. What are the prospects for the future of the accordion with convertor system?

In terms of repertoire (written) of the instrument: _____
_____ .

In terms of construction (organology): _____
_____.

In terms of combination of the accordion with other instruments: _____
_____.

In terms of teaching the instrument: _____
_____.

Other areas: _____
_____.

Thank You!

Registo audiovisual dos recitais