A música de câmara com piano produzida em Portugal: a diversidade de influências na geração nascida entre 1960/1970 e o seu reflexo na interpretação

Ana Cristina Gomes Antunes Bernardo

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

ORIENTADOR: *Professor Doutor Eduardo Lopes*
CO-ORIENTADOR: *Professor Doutor José Eduardo Martins*

ÉVORA, Outubro de 2014

INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO E FORMAÇÃO AVANÇADA

para a minha avó materna

in memoriam

Agradecimentos

O meu primeiro e muito reconhecido agradecimento dirige-se ao Professor Doutor Eduardo Lopes, orientador desta tese, que pacientemente me guiou durante todo o processo de conceção e realização deste projeto. Tenho a destacar o seu profissionalismo inabalável, assim como excelente domínio da atividade científica especialmente refletido no seu conhecimento das correntes musicológicas da atualidade. A orientação pianística proveio do Professor Doutor José Eduardo Martins, que me acolheu generosamente em São Paulo, e a quem agradeço a abertura de novos horizontes na abordagem interpretativa da música contemporânea, tanto nos aspetos técnicos como nos artísticos. Dentro de uma abrangência mais lata, expresso o meu agradecimento muito comovido a duas mestras marcantes em todo o meu percurso musical e que foram pilares constitutivos da minha decisão sobre o tema deste doutoramento: a pianista Maria Luiza da Gama Santos, que me incutiu a empatia pela música de conjunto, e a pianista Olga Prats, a minha referência no desafio do reconhecimento da música portuguesa como material de elevado interesse performativo.

Outro agradecimento muito efusivo direciona-se aos meus colegas que desinteressadamente participaram nos recitais integrados no projeto de doutoramento. De ressalvar o esforço de todos os intérpretes que, apesar do pesado preenchimento das suas agendas profissionais, participaram empenhadamente nos recitais, assumindo uma atitude de defesa da música portuguesa. Registo os seus nomes neste documento como testemunha da sua generosidade e da sua excelência musical: Catarina Távora (violoncelo), Paulo Gaspar (clarinete), Ricardo Mateus (viola), Luís Cunha (violino), João Pereira Coutinho (flauta), Fátima Juvandes (percussão), João Paulo Monteiro (percussão), Sara Afonso (soprano), Manuel Rebelo (barítono) e Sandra Medeiros (soprano). Os músicos participantes no terceiro recital não se encontram mencionados porque este se vai realizar em simultâneo com a defesa da tese.

Mas, tendo sido o trabalho a realizar centrado na produção composicional atual, este foi muito enriquecido pelo contacto com os compositores, expressando eu um enorme reconhecimento a todos eles. Foi assaz motivador percecionar a solicitude dos compositores ao disponibilizar todo o material necessário, assim como a sua pronta disponibilidade para a assistência a ensaios, troca de ideias interpretativas e leitura das análises por mim realizadas. Saliento os compositores cuja proximidade se aprofundou devido às opções tomadas no decorrer da investigação: Nuno Côrte-

Real, António Pinho Vargas, Luís Tinoco, Sérgio Azevedo e António Chagas Rosa. Mais veemente foi ainda o contacto com os compositores cuja obra analisei e que corresponderam com uma enorme empatia profissional, ficando aqui expressa a minha amizade: Eurico Carrapatoso, Carlos Marecos e João Madureira.

Este documento foi generosamente revisto pelo Armando Brito de Sá e pelo Joaquim Ruela, a quem não posso deixar de agradecer reconhecidamente. Tendo consciência da complexidade e por consequência da necessidade de assegurar as condições necessárias à concretização desta investigação, agradeço o acolhimento institucional da Universidade de Évora, assim como da Fundação para a Ciência e Tecnologia, explicitando que sem a bolsa de investigação por mim auferida e providenciada por esta última instituição não teria sido possível levar esta tarefa a bom porto.

O meu último agradecimento direciona-se para a minha família que, com muito amor, paciência e capacidade de compreensão, constituíram o meu pilar durante o desenvolvimento deste projeto; saliento a minha mãe e o seu entusiasmo sonhador, a solicitude e o suporte emocional dos meus irmãos, e finalmente a firmeza sustentadora e o afeto do meu *arcobotante,* o meu marido.

Resumo

Esta dissertação aborda uma temática relacionada com as práticas interpretativas com enfoque nos compositores portugueses pertencentes a uma geração nascida entre 1960/70 cuja característica comum reside na diversidade estilística. A geração abrangida no presente estudo postula o ecletismo técnico e estético adotado pelas ideias pós-modernistas, ecletismo este que foi analisado sob o ponto de vista do intérprete. A centralização temática deste trabalho reside ainda na música de câmara com piano e na orientação criativa dos compositores que mantêm uma ligação ao passado da música erudita ocidental, integrada nas opções da contemporaneidade musical. A análise realizada, portadora de um intuito performativo, focaliza-se na abordagem pianística e na integração do pianista no grupo camerístico, e foram selecionadas para este efeito obras de Eurico Carrapatoso, Carlos Marecos e João Madureira. Esta análise tem como objetivo a ligação entre a teorização e a sua aplicação prática, esperando-se um enriquecimento da interpretação nos recitais integrantes deste projeto. Tendo sido detetada uma forte influência do pensamento metafórico na génese das obras analisadas, foi estudado o impacto deste pensamento metafórico na interpretação. Foi também aprofundada a contextualização de cada uma das obras e a construção do seu significado interpretativo.

Palavras-chave

Piano; música de câmara; música contemporânea portuguesa; práticas interpretativas; análise.

Abstract

This dissertation tackles issues of performance practice, focusing on music genre diversity in Portuguese composers born between 1960 and 1970. This generation's postmodern technical and artistic eclecticism is therefore addressed from a performer point of view. The crux of the present text comprises chamber music with piano of contemporary composers with a background in western art music. The resulting analytical examples consider mainly the perspective of the pianist within the ensemble. One piece from each of the following three composers is thoroughly addressed: Eurico Carrapatoso, Carlos Marecos, and João Madureira. The goal of the ensuing analysis was to establish a link between theory and practice for an agreeable performance. Considering metaphors as constant in the creative process, it was also addressed its use as a tool for performers. Some issues on context and meaning of each composition are also tackled.

Keywords

Piano; chamber music; portuguese contemporary music; performance practice; analysis.

Índice

Introdução 9
1. A pluralidade estilística do pós-modernismo 11
1.1. O mundo artístico do pós-guerra 11
1.2. As expressões dos anos 50 17
1.3. O pós-modernismo na criação musical 25
1.4. Síntese conclusiva 53
2. Tradição e inovação na música contemporânea em Portugal 57
2.1. A vida política e cultural antes e depois da Revolução de Abril 57
2.2. O encontro com a contemporaneidade musical 61
2.3. As diversas correntes estilísticas contemporâneas 70
2.4. A ligação entre o passado e o futuro 79
3. Análise para a interpretação 103
3.1. *Espelho da Alma* 113
3.1.1. Análise 115
3.1.2. Questões de interpretação 159
3.2. *Um sino contra o tempo* 175
3.2.1. Análise 177
3.2.2. Questões de interpretação 205
3.3. *Quatro Canções* 216
3.3.1. Análise 218
3.3.2. Questões de interpretação 274
Conclusão 279
Bibliografia 291
Anexo I Lista de obra do objeto de estudo 311
Anexo II Partitura – *Espelho da Alma* 313
Anexo III Notas de programa – *Espelho da Alma* 315
Anexo IV Partitura – *Ó, ó, menino, ó* 317
Anexo V Partitura - *Um sino contra o tempo* 319
Anexo VI Esquema estrutural - *Um sino contra o tempo* 321
Anexo VII Notas de programa - *Um sino contra o tempo* 323

Anexo VIII Partitura – *Quatro Canções* 325
Anexo IX Notas de programa – *Quatro Canções* 327
Anexo X Programa dos recitais 329
Anexo XI DVD 1º recital
Anexo XII DVD 2º recital

Introdução

Constituindo a música contemporânea, a música portuguesa e a música de câmara os temas centralizantes da minha evolução profissional, escolhi um tema para a minha tese que aglutinasse estas tendências, decidindo então efetuar um estudo performativo ligado à produção musical portuguesa da atualidade. Este trabalho pretende constituir uma abordagem analítica e interpretativa da três obras escolhidas como exemplos significativos da diversidade estilística profusamente caracterizante da música escrita na geração abordada, que se direciona num traçado de ecletismo técnico e estético. Foi por conseguinte necessário realizar um enquadramento histórico e um levantamento da obra existente, para a partir daí estabelecer os critérios de escolha do reportório dos recitais e da análise. Esta análise, portadora de um intuito performativo, focaliza-se na abordagem pianística e na integração e posicionamento do pianista perante o grupo. Os recitais realizados constituíram o local de experimentação e concretização dos caminhos por mim escolhidos, estabelecendo um elo fundamental entre a teorização e a realização prática da reflexão pretendida.

Tendo a análise interpretativa demonstrado uma forte ligação entre o processo criativo das obras em questão e o recurso ao processo metafórico, questionei-me que impacto tem este sustentáculo criativo na capacidade performativa. Optei por seguir este trilho e desenvolver um posicionamento de interligação entre a metáfora e a escolha interpretativa. Durante toda a reflexão induzida pela realização deste trabalho tomei consciência que todo o desenvolvimento instrumental e performativo se faz por meio de associações metafóricas, desde as primeiras e básicas lições de piano à montagem posterior do reportório concertístico do músico já formado.

Assim sendo, o capítulo 1 da dissertação constitui um apanhado da vida musical, que centralizada na produção ocidental desde o momento pós II Grande Guerra Mundial, seguindo-se uma abordagem do serialismo integral e posterior descrição das grandes linhas orientadoras do Pós-modernismo, o que implica uma opção de definição deste movimento artístico. Todo este enquadramento realizado não tem como objetivo uma enumeração exaustiva dos acontecimentos históricos, limitando-se a criar um ambiente de inclusão social, cultural e artística, necessário ao desenvolvimento das ideias posteriores, de teor analítico. No capítulo 2 é feito um traçado da realidade socio-política e artística portuguesa, com especial incidência na atividade musical e

composicional da segunda metade do século XX. Na sequência da constatação da proliferação da produção musical portuguesa nas últimas décadas, foram seguidos critérios de seleção dos compositores a estudar, a que se segue um enfoque nos compositores determinados para estudo do trabalho realizado, assim como a realização de uma lista de obra dos mesmos, segundo critérios estabelecidos sobre o âmbito da atividade camerística com piano. O capítulo 3 inicia com uma reflexão sobre o entendimento de uma análise que deve integrar um processo de interpretação e desenvolve-se com a análise de três obras escolhidas dentro do universo da recolha de reportório, obras estas que visam um contraste de posicionamento técnico e artístico do pianista dentro do universo da música de câmara. É também situado como critério comum para a escolha das obras analisadas o universo da linguagem poética abordado sob perspetivas que se enquadram em visões estéticas diferenciadas. O capítulo das conclusões debruça-se sobre o peso da utilização da metáfora na criação de uma conceção interpretativa de cada uma das obras analisadas, numa perspetiva de pontos de partida composicionais dicotómicos que na atividade performativa se tornam complementares.

1. A pluralidade estilística do pós-modernismo

1.1. O mundo artístico do pós-guerra

A I Guerra Mundial (1914-18) eclodiu num ambiente histórico de depressão económica e de conflitos políticos, causados pelo exacerbamento dos sentimentos nacionalistas e por crises sociais que tiveram como base a contestação dos operários e a formação das forças socialistas. A crise de mentalidades e valores éticos gerada por uma evolução sociocultural acelerada contribuiu para aumentar a convulsão sentida no continente europeu. A Europa termina esta sua fase histórica destruída e em desvantagem sócio-económica perante os Estados Unidos da América, que se tornaram a maior potência mundial. Este foi um momento de grandes transformações no panorama mundial: configurou-se o socialismo soviético (a partir de 1917) estabeleceram-se mais tarde o nazismo alemão e o fascismo italiano, a Espanha sofreu uma Guerra Civil, Portugal viu nascer o Estado Novo e desenvolveu-se o imperialismo japonês.

Confrontada em 1929 com a Grande Depressão norte-americana, assim como com a pressão das dificuldades financeiras provenientes da I Guerra Mundial, a Europa atravessou novamente um clima de agitação social e política, facto que favoreceu o aparecimento da II Guerra Mundial. As atrocidades vividas durante este período constituíram um elemento marcante no fortalecimento dos princípios democráticos patentes nos movimentos políticos da segunda metade do século XX, assim como contribuíram para incentivar a descolonização dos países africanos e asiáticos, vindo também a impulsionar a ação pacifista de instituições como a Organização das Nações Unidas (ONU). Outro fator gerador de acontecimentos enriquecedores foi o reconhecimento da educação e da cultura como direitos básicos da humanidade e consequentemente potenciadores de desenvolvimento ambicionado. Sucede-se um período de transformações sociais, inicialmente nos EUA, numa procura de igualdade para as minorias raciais e, dentro deste clima de modificação social, surgem as contestações de igualdade de direitos para as mulheres, como Taruskin (2005: 66) descreve:

> There was also a new impetus toward the assertion of equal rights for women in public life, coinciding with the development of new techniques of contraception (the ´birth control pill`) that made family planning easier and more subject to women's control. Women now sought greater control over other aspects of their lives, including the right to compete as equals in the workplace, and the right to control child birth.

> Betty Frieden (b. 1921) published *The Feminine Mystique*, a broad attack on the notion that women could find fulfillment only in childbearing and homemaking in 1963. The National Organization for Women (NOW), a powerful pressure group with Frieden at its first president, was founded three years later. Women's rights proved more difficult to secure (on paper, at least) than minority rights. A constitutional amendment guaranteeing them failed repeatedly to win ratification by the states, and the guarantee of legal abortion on demand was only won through the courts in 1973.

A produção artística integra-se neste ambiente determinado pelas sucessivas convulsões socioculturais, gerando uma diversidade de acontecimentos, que são estimulados pela abertura ideológica sobre o conceito de obra de arte, como Cambotas (2001: 824) argumenta:

> Século controverso em todas as suas vertentes, o século XX foi para a arte um período rico em movimentos e estilos, mas sobretudo foi um período de radicalização, de auto-reflexão e de crítica. Seguindo o caminho desenhado desde os finais do século XIX, a actividade artística ganhou para si um estatuto cada vez mais individualista e independente, reivindicando autonomia em relação à sociedade ou a quaisquer programas ideológicos, temáticos ou técnicos. Contudo, nunca como neste século, ela seguiu tão de perto o evoluir social e mental, interrogando-o ou reflectindo sobre ele.
> Ao questionar a sociedade, a Arte questionou também o seu papel no contexto social e as relações entre ela e o seu público. A crítica mordaz dos seus artistas chegou ao ponto de pôr em causa a própria essência da arte, revendo o conceito e definição dos fenómenos artísticos, cuja delimitação se torna, hoje, cada vez mais imprecisa.

Similarmente às outras artes, o processo da composição musical passa a ser encarado como a criação de elementos sonoros relacionados entre si, afastando-se de conceções ligadas à questão da divindade criativa, numa necessidade de democratização da música e consequente inserção ativa na sociedade (Morgan, 1991: 157):

> The Romantic conception of ´art for art's sake` gave way to the idea of music as an ´applied` art - that is, a practical endeavor with definite social functions and responsibilities. Music became more ´democratic`, its simpler construction in part intended to promote greater accessibility to a larger public.

A emigração de um considerável número de músicos europeus para os EUA ocorrida durante e depois da II Guerra Mundial causou impacto na vida musical na segunda metade do século XX. Esta procura de refúgio muda radicalmente o mapa cultural mundial, atribuindo aos EUA um lugar de relevância na configuração musical internacional. Com a emergência da União Soviética e dos

EUA, as transformações na Europa até ao advento da União Europeia, o estabelecimento da China como terceira potência e o surgimento dos países do Terceiro Mundo como poder negocial, o mundo foi politicamente redesenhado e tornou-se mais pequeno. Acontecimentos pertencentes a um lado do globo rapidamente geraram consequências no lado oposto: deu-se uma expansão nas comunicações e nos transportes que teve um impacto profundo em todo o planeta. A existência da comunicação imediata e global resultaria numa consciencialização coletiva, o que gerou novos conceitos culturais. Os compositores apreenderam esta nova realidade e muitos optaram por viajar regularmente, incentivando intensamente o intercâmbio e a participação na apresentação pública das suas obras. Por outro lado, tornou-se uma prática comum organizar festivais internacionais que juntavam intérpretes, compositores e ouvintes provenientes de diferentes localizações geográficas, prontos a trocar as suas diversas experiências.

As fronteiras culturais desvaneceram-se, criando uma nova realidade cultural baseada na facilidade da troca, que gerou uma característica marcante da cultura contemporânea: o pluralismo. Este pluralismo caracteriza-se pelo desprovimento de convenções estéticas e técnicas predeterminadas. À medida que a produção artística de terras distantes e de eras passadas se tornou disponível de forma instantânea, providenciada pelo desenvolvimento dos meios eletrónicos, o estilo foi redefinido. Novos aspetos culturais surgiram de uma vastidão de recursos disponíveis, pois elementos provenientes de subculturas distintas foram cruzados, atravessando fronteiras estéticas e geográficas. Tornou-se uma tendência geral a fusão eclética de vários géneros musicais, como a música pop ocidental, a música oriental, a música erudita e a música jazz.

O pluralismo radical tornou-se evidente no decorrer da década de 60, quando se sucederam e/ou fundiram vários movimentos artísticos de uma forma muito dinâmica, acontecimento que gerou a ausência de um centro de atitudes estéticas estáveis, facto que influenciou incontestavelmente a produção artística deste período. Por exemplo na pintura, ao estilo dominante dos anos 50, o expressionismo abstrato, sucederam-se várias tendências: pop art, minimalismo, arte conceptual, neo-expressionismo, entre outros. A exploração de misturas estilísticas e a instabilidade manifestada pelos artistas conduziram ao questionamento da verdadeira natureza da arte, o que veio a gerar uma crise de identidade generalizada.

A pós-modernidade caracteriza-se pela inovação técnica, social, artística, literária e política e surge após o declínio das correntes de vanguarda. Não se assumindo como estilo próprio, o pós-modernismo enfatiza a descontinuidade e a fragmentação e recorre ao uso de elementos já existentes que, inseridos nas características transversais da sua época, se tornam aliados da cultura da globalização. Connor (2004: 2-4) distingue quatro estádios diferentes na evolução do pós-modernismo, defendendo que numa primeira fase, situada entre os anos 70 e o início dos anos 80, o desenvolvimento de uma base de teorização se encontrava dividido em diferentes frentes ideológicas. Segundo o autor, durante esta primeira fase Daniel Bell e Jean Baudrillard demonstravam as suas considerações sobre a sociedade de consumo, Jean François Lyotard formulava as suas ideias sobre o desvanecimento da metanarrativa, Charles Jencks defendia convictamente o pós-modernismo arquitetural e Ihab Hassan descrevia uma nova sensibilidade na escrita do período pós-guerra. Connor salienta ainda que, à exceção de Baudrillard, todos eles utilizavam o termo *pós-modernismo*. A dificuldade revelava-se na assunção de uma definição única de pós-modernismo, estabelecida pela falta de sincronização dos argumentos sobre a transição do modernismo para o pós-modernismo, entre as afirmações dos que argumentavam que a sociedade do mundo ocidental tinha sofrido consideráveis alterações, e as dos defensores que uma mudança na arte e na cultura desta sociedade tinha vindo a diferenciar estes dois períodos. Connor a que a partir de meados da década de 80 estas duas ideologias se interligaram devido primordialmente ao ensaio de Frederic Jameson, *The Cultural Logic of Late Capitalism*, e que, gradualmente as considerações sobre as confluências ideológicas do pós-modernismo se tornaram mais centralizantes do que as explicações sobre as suas particularidades encontradas nas discrepâncias. O efeito imediato desta congregação aconteceu no início dos anos 90, altura em que o conceito de pós-modernismo deixa de ser utilizado na análise de objetos especificados ou de áreas culturais determinadas, tornando-se um conceito generalizado, apto a desenvolver ligações horizontais entre os diferentes *pós-modernismos*; assim sendo, o conceito *analógico* de pós-modernismo converteu-se num conceito *genealógico*.

Cambotas (2001: 906) defende que o pós-modernismo surge em primeiro lugar na arquitetura, numa atitude de rejeição aos pressupostos modernistas assumindo uma atitude de desafio perante a ideia da perfeição formal, subjacente à obra de Walter Gropin, Le Corbusier e Philip Johnson:

> As primeiras críticas ao Movimento Moderno na Arquitectura (iniciado pelo Construtivismo funcionalista da Bauhaus e consubstanciado no Estilo Internacional após a década de 30) impuseram-se nos finais da década de 60, comprovando a banalização e o cansaço desta tendência, entretanto expandida pelos dois lados do Atlântico.

Esta crise foi alimentada pela insatisfação da situação social e política, conduzindo artistas e intelectuais a uma oposição direta às formas artísticas convencionalmente ocidentais, tendo criado um distanciamento com um público cujo gosto se encontrava ligado à produção artística tradicional. A necessidade de experimentar novas perspetivas artísticas tornou-se um imperativo estético que conduziu a uma descontinuidade histórica, característica da maioria dos compositores, escritores e outros artistas no decorrer das décadas de 60, 70 e 80. Dortier (2006: 561) define:

> A ideia de "pós-modernidade", que fez sucesso nos EUA a partir dos anos 80, remete para a imagem de um mundo que já não acredita no progresso, na ciência todo-poderosa, nos amanhãs que cantam e na razão triunfante. Já não se trata de valorizar uma cultura (científica, ocidental) em relação a uma outra, mas de elogiar os méritos da mestiçagem, do multicultural e da diferença. O termo foi popularizado pelo filósofo Jean-François Lyotard na sua obra *La Condition Postmoderne* (1979). Retirou-o do crítico inglês Charles Jenck, que qualificou de "postmodern" um novo tipo de arquitectura. Para J.-F. Lyotard, o pós-moderno designa uma época marcada pelo "fim das grandes narrativas". É de facto o fim da crença no progresso e na marcha para uma humanidade melhor.

O conceito de pós-modernidade entrou no debate filosófico a partir dos finais dos anos 70 e deu origem a diversificados posicionamentos ideológicos, destacando Nogueira (2012: 96) dois principais mentores: o francês Jean-François Lyotard e o alemão Jürgen Habermas. Segundo a historiadora, embora a obra de ambos não se debruce sobre o plano artístico, constitui uma referência sobre a dimensão cultural deste movimento e por consequência torna-se incontornável a sua abordagem para a compreensão do pós-modernismo na produção artística. A autora (2012: 99-100) prossegue com o seu estudo esclarecendo que o significado da negação da metanarrativa se interliga com os conceitos da modernidade, entre os quais enumera a razão, a liberdade, o trabalho, a tecnociência, numa perspetiva de emancipação prosseguidora das ideias do iluminismo. Integrado numa ideologia divergente, Nogueira (2012: 102) sustenta que Habermas afirma que as intenções do iluminismo são possíveis de incrementar e que o modernismo não

deve ser uma desistência, podendo enveredar por uma continuidade, passando por um apoio às *pequenas narrativas,* e *na fragmentação como critério para a compreensão da modernidade.*

Em termos ideológicos, o pós-modernismo identifica-se com o descrédito e exaustão da cultura erudita; culturas alternativas representantes da variedade de interesses sociais e étnicos apareceram como elemento que salvaguardou a democracia cultural, falando a um público mais diversificado. Deu-se uma rejeição da autoridade formal da cultura erudita, enquanto a cultura popular ganhou importância; com o desvanecer da distinção entre ambas abriu-se um leque de novas opções culturais que desbloquearam demarcações previamente determinadas. Segundo Blackburn (1997: 343):

> Na cultura em geral, o pós-modernismo está associado à aceitação jovial do imediato, a um estilo superficial, à citação e paródia deliberadas (embora estes elementos também se encontrem na literatura modernista, como a de James Joyce) e à reacção contra a confiança sisuda e ingénua no progresso e na verdade ou objectividade científicas. Do ponto de vista filosófico, por conseguinte, implica uma desconfiança nos *grands récits* da modernidade: as justificações de grande envergadura da sociedade ocidental e a confiança no progresso desta sociedade, que se encontram em Kant, Hegel ou Marx, ou que resultam de visões utópicas da perfeição obtida através da evolução, da melhoria das condições sociais, da educação e da expansão da ciência. No seus aspectos pós-estruturalistas, o pós-modernismo inclui a negação da existência de significados estáveis, da correspondência entre a linguagem e o mundo e de realidades, verdades ou factos que devam ser fixados como objectos de investigação.

Andy Warhol constitui um exemplo significativo destes novos caminhos no âmbito das artes visuais. Géneros misturados e combinações estilisticamente ecléticas substituíram o modernismo pelo pós-modernismo, defensor do uso livre da forma, distanciando-se da complexidade vanguardista através de uma economia de meios, patente na simplificação estrutural. Pintura e arquitectura tomaram a dianteira, logo seguidos de todas as outras artes, tornando possível a premissa de que tudo é permitido numa arte que se torna mundial. Esta liberdade e diversidade modificaram a vida cultural vigente, que veio a manifestar pouco sentido de comunidade; estando a produção artística isolada, as convenções transpessoais e a partilha de estilos comuns eram sentidas como deficitárias. Assim surgiu o desejo de redescobrir o passado e as tradições artísticas. Stangos (1997: 289) enuncia os pilares ideológicos do pós-modernismo:

> Term that gained wide currency in the mid-1970s practice of art and was then also applied to developments of the previous decade in architecture and literature, and in art from Pop to Conceptual. Post-modernists challenged what was perceived as modernist narrowness, dogmatic authoritarianism, its socially distanced and formalist aesthetics, the emphasis on originality and authorship, and the view that art inevitably evolved towards purely formal abstraction. Duchamp, especially on his ready-mades, came to be seen as the forefather of P. For P., reality and its representation (in images or words, as in allegory) overlap and are not clearly defined; it is representations that are experienced as real, a view derived from the French philosopher Jean Baudrillard's term, 'simulacrum´. Distinctions between life and art are rejected and art is returned to life. Artistic originality and autonomy are considered irrelevant since images and symbols lose their fixed meaning when put in different contexts and are appropriated and recycled irrespective of subject matter and traditional stylistic conventions. Instead, issues of identity, marginalized by modernism, are paramount, as in art that incorporates feminist, racial, gender, sexual and environmental concerns. Revealing the process by which meaning is constructed is called ´deconstruction' and has affinities with psychoanalysis and Structuralism (as defined by the French anthropologist Claude Lévi-Strauss) but goes beyond and ultimately rejects Post-Structuralism. Deconstruction particularly challenges received ideas about the importance of creative originality and authorship, and has been most forcefully argued by the French philosopher Jacques Derrida, a contemporary of two other influential French philosophers and cultural critics whose ideas are related, Michel Foucault and the Post-Structuralist François Lyotard, as well as the psychoanalyst Jacques Lacan. Among a diverse number of P. groups and artists who emerged in the '70 and '80s are Beuys, H. Richter, the Neo-Expressionists, Installation, Performance, Earth and Body art, Arte Povera, Baldessari, Levine, Sherman, Salle and Calle.

No âmbito da criação musical, a unidade é encontrada através da profusão estilística, uma vez que desde a II Guerra Mundial a característica que mais havia desenvolvido na composição fora a diversidade, enveredando os criadores por um caminho da ausência de uniformidade estético-estilística.

1.2. As expressões dos anos 50

Os jovens criadores europeus pertencentes ao período pós-guerra sentiram uma necessidade de reagir à sua herança cultural, afastando-se desta forma de uma produção conotada com os desaires políticos e sociais do passado recente. Griffiths (2010: 1) descreve esta necessidade de refrescamento nos criadores musicais:

> It can be no surprise that 1945 represents a shift in music. The destruction, havoc, grief, and misery felt across the world – and the widespread hopes for a new social order, and therefore a new culture –

> demanded not just reconstruction but an alternative paradigm. Among composers, few were not moved to make a fresh start, as we can see in the cases of Igor Stravinsky, Olivier Messiaen, Elliot Carter, and many others. The instigators of change, though, were not these mature figures but the young: people just coming to adulthood in a shattered world.

Os compositores Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen lideraram a opinião vigente entre os seus contemporâneos sobre o insucesso dos seus antecessores ao tentarem formular uma nova era musical. A necessidade de repensar a música segundo os princípios do serialismo torna-se uma ideia dominante e prossegue-se numa abordagem de todos os elementos musicais de acordo com as técnicas seriais. A fragmentação que Claude Debussy e que Anton Webern já haviam adotado seria o caminho a seguir no estabelecimento de um corte com os gestos musicais tradicionais. Constituindo-se o serialismo num sistema criativo que se baseia numa permutação de elementos estabelecidos, esta técnica tornou-se abrangente de vários ideais estéticos e por esta razão Griffiths (2001b: 116) afirma que o serialismo não deve ser encarado como um sistema de composição ou como um determinado estilo; não sendo incompatível com o tonalismo, facto expresso em obras de Berg ou Stravinsky, relaciona-se no entanto muito diretamente com a técnica de criar estruturas que manuseiam a altura do som na música atonal.

O serialismo integral conhece o seu desenvolvimento depois da conclusão da II Guerra Mundial, mas inicia o seu percurso com um compositor pertencente à geração anterior e que foi professor de Boulez e Stockhausen: Olivier Messiaen. Este compositor, de orientação rigorosa e objetiva, relaciona a altura do som de uma forma sistemática e pouco usual, dentro dos modelos usados por Debussy, e pensa o ritmo dentro da ideia recorrente do valor acrescentado assim como dos ritmos retrogradáveis, numa sucessão de durações que se mantêm iguais nos dois sentidos. Aspeto importante da linguagem de Messiaen é também o recurso a empréstimos de material preexistente e sua transformação. Este mesmo evita os modelos tradicionais procurando fontes distanciadas da música moderna ocidental: teorias rítmicas e fórmulas rítmicas hindus são adotadas, assim como o canto gregoriano lhe serve de ponto de partida para construções melódicas de novos rumos expressivos. O canto dos pássaros é uma referência determinante para Messiaen mas, como nos outros empréstimos, a intenção excede a imitação da fonte, sofrendo transformações que lhe atribuem significado musical. O compositor encara a música como estando integrada num conceito de perfeição do universo divino, que se traduz na incorporação

objetiva de beleza, atingindo uma característica mística e religiosa, denotada na expressividade e rigor estrutural da sua obra.

Boulez, como Messiaen, adota uma perspetiva essencialmente lógica, numa conceção rigorosa e estruturada da música, seguindo a atonalidade. O seu ideal de uma música puramente estrutural encaminha-o para a exploração de um serialismo integral em que todos os elementos musicais eram predeterminados e abordados num pressuposto de igualdade. Em 1952, com a obra *Structures I*, o compositor cria um marco determinante para o serialismo integral: constata que nem intérpretes nem ouvintes são capazes de percecionar toda a estruturação da obra, gerando esta uma sensação paradoxal de acaso. Porém, o serialismo iniciou uma viragem cujas consequências tiveram longa projeção e que influenciaram amplamente a ideia composicional de Boulez, tendo repercussões na sua obra futura. A propósito da obra *Structures Ib*, Griffiths (2010: 46-47) sustenta:

> Boulez returns to his earlier breadth and secrecy of serial usage, not laying out twelve-note sequences but using the series of generate 'a certain texture of intervals', one in which the minor second and its octave transpositions inevitably have pride of place, since there are five such intervals in the series. He returns also to the flexibility of motion he had reached in the late 1940s, reintroducing grace notes, irrational values, and, as in the slow movement of the *Second Sonata*, pauses to isolate what may be regarded as interpolated commentaries.

A par de Boulez, Stockhausen destaca-se na influência que teve no desenvolvimento do serialismo integral europeu. Ao estudar com Messiaen produz em paralelo com Boulez, adotando posteriormente um método mais flexível e diferenciado, já visível em *Kontra-Punkte* (1952-53), onde se afasta da qualidade estática de *Structures I*. As diferenciações técnicas de cada um destes compositores têm reflexo no carácter musical das suas obras. A determinação de Stockhausen em pensar a sua produção musical numa base constituída por unidades formalmente maiores afasta o músico do caminho do serialismo nos anos 50. Griffiths (2010: 43) caracteriza a criação musical do compositor denominando os traços comuns que atravessam a sua obra:

> The same paradox of rational, purposeful process and irrational, haphazard effect remains throughout the large body of work Stockhausen achieved during his year in Paris: *Spiel*, a quartet for pianist and timpanists (later revised as a trio) *Punkte* for orchestra (also later revised, and re-revised), the first four of a continuing

sequence of piano pieces, a study in musique concrète, and the beginnings of *Kontra-Punkte* for ten players.

Confrontando a vida musical europeia com vida musical americana, constata-se que a partir da II Guerra Mundial houve menos roturas nos EUA, devido ao fator primordial de não ser possível dissociar os fatores político-económicos da produção artística de cada país: a Europa foi obrigada a reconstruir-se e a recuperar da forte emigração de talentos sucedida durante esta guerra. Estes fatores repercutiram-se na mentalidade dos americanos e consequentemente na dos compositores, os quais não sentiram necessidade de estabelecer uma clivagem ideológica e estética com as gerações anteriores. Neste enquadramento Milton Babbit, compositor conotado com uma atitude "schoenberguiana" nos seus primórdios criativos, entendeu o serialismo como uma evolução do sistema dodecafónico. Babbit antecipa-se a Boulez, Stockhausen e mesmo Messiaen, na sua primeira obra reconhecida, *Three Compositions for Piano* (1947), e aplica alguns princípios seriais. As técnicas do compositor são diversas e a separação de séries em vozes distintas conduziu-o à utilização de blocos polifónicos. Griffiths (2010: 65) afirma que o manuseamento da organização sonora adotado pelo compositor se baseia numa conjugação de agregados constituídos por fracionamentos de fórmulas seriais, baseadas na conjugação da séria dodecafónica, ressalvando que esta conceção técnica não se constitui como um modelo serial. Babbit manteve sempre uma ligação com o serialismo: não negou o lugar da estrutura como uma conceção tradicional, reteve a prioridade concedida à altura do som e conduziu a sua linguagem a um posterior refinamento.

Em 1939 Igor Stravinsky emigra para os EUA e em 1951-52 compõe *Cantata*, obra que inicia a terceira fase dos seus três principais períodos estilísticos: a fase serial. Usa nas obras seguintes as técnicas dodecafónicas, num refinamento muito pessoal do serialismo dodecafónico que desemboca num pleno interesse pelo total controlo dos elementos musicais. Outros compositores provenientes de países menos influentes neste período da evolução da composição europeia, nomeadamente do bloco de leste, emergem, apesar do cerceamento intelectual de que são alvo, através do estabelecimento de uma ideologia politicamente controlada para a atividade artística. Griffiths (2010: 76) assinala o húngaro Györgi Ligeti e o russo Dimitri Shostakovich como figuras representantes deste período, e comenta a situação da criação artística:

> Eastern Europe seemed another world. And yet, as if aware of a post-war impulse for change, Andrey Zhadov, holding high rank in the Soviet government, instituted in February 1948 a reinforcement of the cultural policy of socialist realism. Composers were called to account, and reminded of their duty to write music that put a socialist (i.e. optimistic) spin on a 'realism' that was now almost a century old, and that belonged to the bourgeois culture of late Tsarism: the diatonic-symphonic language of Tchaikovsky and Borodin. 'Formalism'- which in a Russian context embraced any projection of matters of technique, notably including innovations - was the enemy. What was stirring in United States and Western Europe could have no parallel in the Soviet Union, nor in those neighboring countries that had been liberated by Russian forces in 1945 and were coming under closer Soviet control in 1948. In Hungary, for example, a musicians' union was established in 1949 on the Soviet model, one of its functions being to have new compositions vetted by a panel of colleagues.

Entretanto, nos EUA a procura estilística continua o seu rumo criativo e a utilização da aleatoriedade na música torna-se um dos desenvolvimentos mais significativos deste período; esta técnica consiste no recurso intencional a alguma imprevisibilidade na composição e na interpretação. Existem alguns exemplos anteriores da sua utilização que remontam à Idade Média, e também mais recentemente em Charles Ives e Henry Cowell. No entanto, estes acontecimentos composicionais acontecem episodicamente, não constituindo consequentemente um elemento estilístico sistematizado. Segundo Griffiths (2001a: 341) a aleatoriedade é uma característica inerente à prática musical, visto não ser possível ao compositor controlar toda a performance, dependendo esta da visão que o intérprete tem sobre a obra. No entanto a utilização deste termo no plano da criação musical encontra-se associado a um conceito de remoção deliberada de fatores de controlo por parte do compositor. Este autor considera a criação aleatória sob diferentes perspetivas:

> Three types of aleatory technique may be distinguished, although a given composition may exhibit more than one of them, separately or in combination: the use of random procedures in the generation of fixed compositions; the allowance of choice to the performer(s) among formal options stipulated by the composer; and methods of notation which reduce the composer's control over the sounds in a composition. The liberty offered by these various means can extend from a choice between two dynamic markings to almost unguided improvisation.

Por volta dos anos 50 é generalizada a aceitação desta corrente, cuja figura mais proeminente será John Cage. Por influência de Edgar Varèse, Cage determina a música como uma organização sonora, num sentido lato em que inclui o ruído, e por consequência, o método de escrita

tradicional torna-se inadequado. Focalizado nestas ideias John Cage compõe várias obras em que utiliza objetos com propósitos percussivos e *piano preparado* e paralelamente desenvolve um novo método de escrita musical de forma a tornar possível a integração destas novas técnicas instrumentais. Para Cage, a forma é simplesmente um recetáculo, e cada obra é estruturada em séries de unidades temporais, onde são introduzidos sons e mantidas as relações proporcionais que sustentam o enquadramento rítmico. O compositor encara cada unidade musical como um elemento essencialmente independente das outras, em que cada som nem deriva dos seus anteriores nem influencia os que se seguem. O objetivo de atingir uma música esvaziada de significado indicia a opção de retirar a intervenção humana da atividade de criar sons, introduzindo Cage novas abordagens operativas no processo composicional, que por consequência abrirá o leque de recursos a outras linguagens e culturas como o Budismo e o Oráculo Chinês. Cage (1990: 12vii) afirma:

> In the late forties I found out by experiment (I went into the anechoic chamber at Harvard University) that silence is not acoustic. It is a change of mind, a turning around. I devoted my music to it. My work became an exploration of non-intention. To carry it out faithfully I have developed a complicated composing means using I Ching chance operations, making my responsibility that of asking questions instead of making choices.

Prosseguindo estes pressupostos criativos, na obra *Music for Piano* (1952-62) a altura do som é definida por um grafismo baseado na imperfeição da textura de uma folha de papel e são incluídas opções a serem tomadas pelo intérprete no momento da performance como níveis de dinâmica e duração. Após *"4'33''"* (1952), Cage opta por redefinir a atividade composicional dentro da sua ideologia de ausência de intencionalidade, criando novas estratégias. O compositor teve um papel preponderante e de grande impacto entre os seus contemporâneos defensores de diversas correntes independentemente do grau de convergência ou inexistência desta com a sua conceção musical. O serialismo integral e a música aleatória parecem representantes de dois pólos opostos das correntes musicais do século XX mas, no entanto, tiveram elos de ligação fortemente veiculados pela interação profissional existente entre Boulez e Cage. Por outro lado, Stockhausen interessou-se pela criação tímbrica como material concebido no enquadramento de cada obra, encarando este recurso como compatível com as exigências do serialismo integral.

A introdução de elementos que o intérprete decidia no momento da performance conduziu a uma revitalização da música de concerto improvisada. Esta prática revivida provoca uma eclosão de grupos de improvisação como os *ensembles* AMM e MEV (Musica Elettronica Viva) formados em 1965 e 1966, respetivamente. Estes *ensembles* integraram músicos de formação clássica com músicos de jazz e concentraram-se em fazer música de uma forma plenamente aberta, em que todo o tipo de material era aceite, independentemente da sua proveniência. Objetos produtores de som eram utilizados em conjunto com os instrumentos tradicionais e a eletrónica fazia parte dos recursos habituais. Por vezes organizavam-se concertos informais em que público e convidados eram incitados a participar na performance.

A manipulação da textura numa obra é uma questão sempre presente no decorrer histórico da criação musical, mas que toma um lugar fundamental na música do século XX, como consequência do interesse pela linguagem dodecafónica e serial, e da linguagem atonal. A tomada de consciência de que o serialismo integral desvanecia a estrutura encaminhou os compositores para a procura de categorias formais maiores, partindo para a exploração de conceção do todo para depois abordar o detalhe individual. Muitos aproximaram-se desta ideia no decorrer dos anos 50 colocando a textura como ponto focal e principal elemento do conteúdo musical e, como constata Toop (2004: 457) a complexidade sonora vigente tanto na música instrumental como na música eletrónica conduziu à impossibilidade auditiva da captação de sons isolados, tornando-se estes elementos de uma textura global. Stockhausen dedica-se ao que o próprio denominou *Group Composition*, de forma a dar ênfase a amplos segmentos musicais, construídos através de conjugações complexas. Boulez segue este mesmo trilho, mas sem uma formulação consciente de uma teoria. *Gruppen* de Stockhausen e *Le Marteau sans Maitre* de Boulez representam a mesma fase do serialismo, sendo este praticamente devotado ao abandono na Europa posterior aos anos 50.

A tendência para organizar a música através de blocos é especialmente evidente na obra de Krzysztof Penderecki e Györgi Ligeti. O primeiro demonstrou desde sempre gosto pela agregação de cromatismos: toma como ponto de partida material como clusters e processa vários desenvolvimentos em elementos como o registo, densidade ou extensão. O resultado é ouvido como uma massa sonora e nunca de grupos de sons distintos. Ligeti demonstra inicialmente um interesse pela música folclórica mas envereda posteriormente por um caminho de

experimentação. O tratamento do cluster por parte do compositor sugere movimentação, uma vez que vai mudando as suas disposições; no entanto, mantém um complexo textural estacionário. As limitações desta linguagem textural cedo encorajam os compositores a seguirem por outros caminhos: Penderecki opta por vias tradicionais, contrapondo segmentos melódicos e tonais a segmentos texturais. Ligeti dedica-se a desenvolver abordagens composicionais distintas, recorrendo a materiais diversos; desenvolve simultaneamente a exploração de sons não convencionais, versões pessoais do minimalismo e conceções tradicionais em que demonstra a influência de Bartók.

Iannis Xenakis, defensor da música de textura, mantém-se na sua convicção de afastamento perante as técnicas seriais e fascina-se pelas analogias entre a música e a arquitetura, defendendo a percetividade da estrutura musical; Toop comenta (2004: 458):

> In a work like Xenaki's *Pithoprakta* (1956), (…), the manipulation of sound masses through applications of probability theory was precisely the point at issue (…). Here there were indeed figures, but only as the fixed outcomes of random distributions: the figures had no importance in themselves, except in relation to an overall distribution of clouds of sounds.

A sua conceção individual das configurações texturais complexas rejeita por um lado a irracionalidade da música aleatória e o serialismo integral por outro, optando pela tentativa de confluir ambos num enquadramento teórico mais generalizado, mantendo uma atitude de independência. A estrutura total é calculada para produzir um resultado definido e previsível, mas a música prevalece sobre a matemática, em que a segunda é encarada somente como uma ferramenta. Xenakis argumenta que os teoremas que utiliza são leis do Universo e que quando traduzidas em termos musicais tornam-se compreensíveis para quem as ouça com empatia.

Elliot Carter e Ralph Shapey incorporam um pensamento similar sobre forma e textura. As obras de maturidade de Carter estão a par dos compositores europeus dos anos 50 e 60, numa preferência por sonoridades massivas e na combinação de sucessivas camadas texturais, assim como no retraimento do conteúdo temático a favor do efeito sonoro total. Ralph Shapey não se interessa pelo desenvolvimento e transformação dos materiais musicais mas sim pelas diferentes possibilidades de os combinar. As ideias musicais são constituídas como objectos sonoros fixos, que se podem combinar com outras em configurações alternadas.

Os desenvolvimentos estilísticos até agora descritos pertencentes a compositores com diversos enquadramentos geográficos e orientações composicionais marcam uma viragem importante. Apesar de parcialmente iniciados por figuras determinantes do serialismo integral, caracterizam-se pela distanciação para com o rigor sistemático e do seu racionalismo. O renovado interesse por aspectos como a sensualidade do som em texturas detalhadas, em *nuances* colorísticas e efeitos dramáticos, demonstra o desejo de sair da severidade e restrição do enquadramento serial. A emergência de uma atmosfera de abertura encoraja a experimentação e um alargamento do spectro para novas abordagens composicionais. Segundo Griffiths (2010: 96) o tratamento do texto literário passa a assumir uma nova amplitude em que a compreensibilidade deste mesmo se torna uma componente variável, patente sob diferentes tratamentos composicionais em obras como *Le Marteau sans Maître* de Boulez, *Il Canto Sospenso* (1955-56) de Luidgi Nono e *Gesang der Jünglinge* (1955-56) de Stockhausen. A ênfase atribuída à textura e à música concebida em termos de sonoridades teve como consequência a extensão das técnicas instrumentais para uma diversidade de abordagens. As fronteiras entre material musical e não musical esbatem-se, uma vez que qualquer som pode ser encarado como um elemento pertencente à linguagem musical, desde que contextualizado. Uma via possível será a exploração dos instrumentos tradicionais abordados de formas não convencionais, o que despoleta um aparecimento de instrumentistas especializados nestas técnicas, encorajando os compositores a explorá-las. Estas novas abordagens instrumentais assumem um papel de igualdade entre as técnicas interpretativas tradicionais e o número de compositores que as utilizam cresceu exponencialmente.

1.3. O pós-modernismo na criação musical

Por volta de 1960 a quase generalidade das figuras jovens dedicadas ao serialismo ou à música aleatória perspetivou que as duas correntes estilísticas constituíam dois extremos de uma imensa gama de possibilidades todas passíveis de serem exploradas. Este será o mote para o início de uma extraordinária fase de experimentação musical, em paralelo com as outras artes, caracterizada por uma multiplicidade de abordagens diversificadas.

Os anos 60 testemunharam uma forte reação do mundo ocidental contra os governos centralizados e outras formas de imposição: cultivaram-se formas de vida alternativas e o conceito

de arte expandiu-se, ampliando a gama das escolhas culturais. Tendo sido a atitude vigente de distanciação para com o contexto social, muitos compositores tentaram então aproximar a música da vida em geral. A preocupação sobre questões como a interação de grupos, instituições sociais e o ambiente, chamam estes compositores a intervir numa dimensão política. O florescimento da consciência política tem raízes nas revoluções culturais dos anos 60, onde fortes sentimentos de insatisfação encorajaram o uso da música e das artes em geral, como veículo de interacção e mudança social. A politização da música demonstrou a sua natureza revolucionária, inicialmente através de questões ligadas à linguagem que assumiram posteriormente um papel social e que são demonstrativas da implementação de uma mentalidade democrática nos meios da atividade criativa musical.

Muitos compositores que encontraram formas de expressão mais personalizada, no ensejo de cortar com as restrições extremas do serialismo, adotam ideias de negação da universalidade e muitas vezes de coerência da sua produção musical. O conceito tradicional de obra de arte autónoma e destinada a uma audiência passiva foi seriamente comprometido: deixa de existir a aspiração à imortalidade. A atmosfera de abertura encorajou a investigação e abordagens inovadoras da composição, refrescando a energia criativa dos compositores que se conduzem por regiões inexploradas no passado. Cardoso (2010a: 137) comenta esta transição:

> A partir dos anos 70 apareceram novos sinais de viragem na composição musical. Sem que se invocassem escolas, e com inegável saudade neo-romântica e neo-impressionista, renunciava-se à racionalidade estrutural e ao experimentalismo. Procurava-se então o acto musical puro ou interactivo com os novos media, em que a colagem ou citação passaram a ser frequentes, como processo interessante e acessível, ao mesmo tempo que a instalação e os concertos multimédia eram cada vez mais apetecidos por uma sociedade sensível à imagem e ao movimento.

Com a perceção do esvaziamento do vanguardismo a partir dos anos 60 os compositores repensam a questão da expressividade: ao rejeitarem a necessidade de originalidade e de elitismo intelectual dos modernistas, os criadores enveredam por perspetivas mais tradicionalistas. As ligações com o passado tornam-se terreno fértil e adotam-se estratégias harmónicas e temporais relacionadas com séculos anteriores. Para Rochberg as formas e a sintaxe tradicionais misturam-se com as ideias modernistas, enquanto para David Del Tredici estas constituem um retorno à tradição tonal e sua narrativa. Arvo Pärt, por seu lado, opta pelo retorno à espiritualidade e

misticismo espelhando ambos na sua conceção do mundo contemporâneo. Outro caminho é tomado por compositores como John Adams, que contesta os códigos culturais vigentes e nega o papel narrativo da música numa via do comentário irónico. Philip Glass, Steve Reich, Michael Nyman e Louis Andriessen subvertem estes mesmos códigos através da repetição contínua que também constitui uma via de negação da narrativa e consequentemente da percepção da estrutura da obra.

Marcado por uma pluralidade de opções, o pós-modernismo conhece ainda outra possibilidade de ser incorporado: a inclusão eclética de discursos diversos através da citação ou colagem. A *Sinfonia* (1968) de Luciano Berio e *Third String Quartet* (1983) de Alfred Schnittke citam antepassados e contemporâneos com o objetivo de construir uma memória das tradições musicais. Sobre esta interceção entre o passado e o presente, Gloag (2012: 55) afirma:

> But other musical practices begin to occur around this time, which rather than extending the linear temporality of music now articulates a disruptive relationship between the present and the past and in doing so begins to suggest other ways in which postmodernism in music can be defined through new experiences of time. These new experiences in music can be understood in terms of both historical perspective and musical temporality, which therefore opens up new stylistic spaces through the repositioning of specific music from the past within a new context. Such processes occur in Luciano Berio's *Sinfonia* (1968-9), a work that has been extensively discussed from many different perspectives, including that of a postmodern intertextuality (…).

A ética do pós-modernismo implica uma aceitação da diferença e da ironia, pela sobreposição de elementos contrastantes: original com empréstimo, erudito com popular, recente e antigo, entre outros numerosos elementos. Todos estes elementos que se cruzam nesta nova estética encontram raízes ao longo do decorrer da história da música ocidental; o movimento inicial do pós-modernismo na música situa-se nos anos 70, mas encontra as suas raízes espalhadas em várias estéticas, pelo que se torna impossível ser encarado como um movimento rigidamente demarcado numa cronologia. Este facto pode comprovar-se em recursos como a ironia, comentados por Toop (2004: 461):

> In fact, the kind of ironic evaluation of musical material often associated with postmodernism was already widespread among the 1960s avant-garde. Two companion pieces by Ligeti, *Aventures* (1963) and *Nouveles Aventures* (1965), deliberately sought to push the "hyper-expressive" dimension of wide-leaping post-

Webern vocal styles to the point of absurdity, and the same strategy is pursued at the beginning of the ´Dies irae` of his Requiem.

O desenvolvimento tecnológico marcou a atividade criativa e afetou fortemente a vida musical do século XX. Para além da música eletrónica, encontram-se acontecimentos como a invenção do fonógrafo que mudou a atitude de compor e interpretar, ao possibilitar a preservação da performance. O fonógrafo possibilitou ao ouvinte o acesso a uma variedade infinita de música, assim como a rádio permitiu o acesso a um panorama de estilos e géneros musicais, o que alterou a cultura musical da sociedade em geral. A técnica da composição sofreu um grande impacto com a invenção do gravador, que se tornou num recurso e num participante activo na execução musical. A possibilidade de recolher som e de o transformar levou vários compositores a reinterpretarem o significado da criação artística.

A adaptação de citações e colagens provenientes da música tonal em novas obras constituiu um sintoma significativo da viragem sucedida na música ocidental. Porém, o uso destas técnicas não constitui novidade e remonta às formas antigas da Renascença. As citações provenientes do século XIX eram enquadradas harmoniosamente, o que já não foi possível no início do século XX: a introdução da atonalidade esmoreceu assim a sua utilização. A abordagem dos anos 60 trouxe a inovação do tratamento da citação como um objeto externo, em que a música tonal é confrontada com música atonal ou tonal de linguagem diferenciada, relativamente à linguagem utilizada na citação. A citação é usada com frequência, de uma forma destilada, através de processos de distorção da mesma. Por outro lado o material citado já não se confina a um momento determinado por um objetivo dramático, mas é sim um elemento presente durante toda a obra de uma forma consistente, em que o exemplo máximo serão as obras que consistem somente em citações e suas distorções. Característica muito marcante foi o facto do material escolhido ser proveniente de fontes divergentes como o canto gregoriano, polifonia renascentista, figuração instrumental barroca, cromatismo do romântico tardio, entre outras; estes materiais são misturados ecleticamente e os elementos mais improváveis tornam-se parceiros. O passado musical é invocado em territórios desconhecidos, numa revitalização resultante do confronto com o presente. O efeito expressivo da música depende da tensão produzida entre o material citado e o seu enquadramento.

Bernd Alois Zimmermann será o primeiro compositor posterior a Charles Ives a experimentar a técnica do empréstimo de materiais. Desde 1950, enveredou por um caminho de combinação de estilos diferentes, através do emprego de colagens destinadas a demonstrar a relatividade da noção ocidental de tempo, entrecruzando o passado, o presente e o futuro. Nesta perspetiva o conceito de obra de arte é posto em causa. Outros compositores incluem citações extensas nas suas criações, como Stockhausen em *Hymnen, (*1966-67), Henri Pousseur em *Votre Faust*, 1965-66 e Mauricio Kagel em *Ludwig van* (1969). A citação dispersa será mais comum e existe na obra de George Crumb. Peter Maxwell Davies baseou a quase totalidade da sua obra em material citado, especialmente proveniente da música pré-barroca, constituindo desta forma um caso especial. A par das tendências vigentes o compositor optou por parodiar explicitamente estilos antigos, incorporando uma vasta gama de referências, em que se inclui géneros populares como a opereta vienense, hinos vitorianos e música antiga. Estas alusões e citações, que são feitas num clima de paródia, percorrem os anos 60 e 70 e constituirão posteriormente um recurso consistente em todo o seu desenvolvimento criativo. Griffiths (2010: 170) descreve que desde as suas primeiras obras que esta tendência se revela, tomando várias caracterizações ao longo do seu percurso criativo:

> Many of Davies´s earlier works are parodies of parodies, in that they are based on polyphonic pieces themselves based on plainsongs: examples include the wind sextet *Alma redemptoris mater* (1957) after a Dunstable motet, the *String Quartet* (1961) and other works linked in some way to Monteverdi *Vespers*, and a larger family of compositions derived from the Benedictus of Taverner´s *Gloria Tibi Trinitas* mass- a family including not only the opera Taverner but also two orchestral fantasias (1962 and 1964) and the *Seven In Nomine* for chamber ensemble (1963-1965). In these works, Davies´s parody is to a large degree secret and, for that reason, not expressed, thought the music in other respects may be fiercely expressive, in ways that strike back to Mahler and Schoenberg. In pieces from the late 1960s, however, parody becomes overt and takes on its modern sense, dramatized in the theatre works (such as Taverner and Vesalii icons), but no less disturbing in orchestral and chamber works where it may be felt to infect the whole substance of music.

O recurso à colagem ou citação enquadrou-se em objetivações diferentes, em que por exemplo a obra *Musicircus* (1967) de Cage explora a temática da anarquia intelectual. Similarmente John Zorn justapõe jazz, pop, reggae, bandas sonoras e vozes japonesas numa coexistência que desafia e transforma a experimentação auditiva. Outros objetivos são abraçados por artistas como Laurie Anderson que nas suas performances entrecruza citações autobiográficas com histórias e

referenciações pessoais, que espelham e caracterizam o compositor na própria obra. A citação declinou em geral desde os anos 70, mas constituiu um desenvolvimento histórico de relevância como se verifica pelo considerável número de compositores que a esta recorreram, independentemente das suas opções estéticas serem amplamente divergentes, como foi o caso de Henze, Schnittke e Cage. Schnittke constitui um exemplo proveniente da União Soviética: influenciado pela visita de Nono, em 1962, envereda pelo caminho composicional do serialismo, chegando posteriormente à constatação da dificuldade de desenvolvimento de grandes formas através desta técnica. O compositor parte então para uma exploração da combinação entre elementos tonais e atonais, seguindo também uma premissa preconizada por Nono, a questão do estabelecimento das suas escolhas técnicas e estilísticas. Griffiths (2010: 184) descreve a sua primeira experiência integrada nesta opção:

> Schnittke´s first major expression of what he called ´poly-stylistics' was his *First Symphony* (1969-72), which includes quotations from Haydn, Beethoven, Chopin, Johann Strauss, Tchaikovsky, and Grieg, as well as jazz episodes in its hour-long continuous stream. The breakdown of unit is demonstrated, too, theatrically, in that the work starts out with just three musicians on the platform; the rest then enter, in a chaos of improvisation to which the conductor has to call a halt. In mirror fashion, most of the players go off before the end, leaving just a violinist, whose reminiscences of Haydn´s ´Farewell' Symphony brings them back.

O impacto desta ligação com a música pertencente a outras épocas no clima musical vigente foi significativo, uma vez que contribuiu para desvanecer a linguagem serialista e enriqueceu outras vertentes criativas, através da exposição de referências históricas que eram entre si expressivamente e estruturalmente ambivalentes. Uma nova perspetiva histórica foi revelada pela inclusão da citação nas práticas composicionais deste período, o que constituiu um encontro com o passado: ultrapassando as dificuldades geradas pelo ultra-cromatismo e pela complexidade rítmica, abriu caminho a novas abordagens que se ramificam no retorno à tonalidade.

A obra musical abandonou o seu papel de entidade autónoma para permitir novas inserções estilísticas, incluindo outros géneros musicais, em que a música folk, pop, jazz, e rock demonstraram ser terreno fértil para estas novas explorações. A interação entre a música folk, pop e jazz e a música erudita está fortemente representada no século XX: Stravinsky, Eric Satie e Kürt Weill demonstram uma imensa influência da música popular, enquanto no jazz temos presenças como Debussy, Stravinsky, Paul Hindemith e Maurice Ravel. O movimento denominado

Third Stream por Gunther Schuller procura conscientemente desde os anos 50 fundir elementos do jazz e música de concerto numa só unidade. Nos anos 60 diferentes géneros da música movimentam-se em paralelo, como é o caso do free jazz iniciado pelo saxofonista Ornette Coleman e os grupos de improvisação livre provenientes da música erudita como o grupo Musica Elletronica Viva[1] (MEV) e o próprio *ensemble* de Stockhausen. Coleman rejeitou as convenções formais que regulavam a prática do jazz produzindo um envolvimento livre sem precedentes e, como John Coltrane e outros similarmente orientados, ambicionava atingir uma forma de improvisação menos restritiva, dando maior valor à capacidade imaginativa. Seguem-se proeminentes músicos de jazz como Anthony Braxton ou George Lewis assim como o Art Ensemble of Chicago e a Globe Unity Orchestra que, ao desenvolverem um jazz estilisticamente mais envolvente, desaguaram na linguagem da música contemporânea.

Em 1967 Berio escreveu um artigo em que expressou o agrado pelas tendências progressistas de grupos como os Beatles, assim como Stockhausen em 1971 elogiou as características do rock progressivo. Frank Zappa, Beatles e The Who gravaram discos de conceção cíclica entre canções. A estrutura é libertada, tornando-se mais complexa, e instrumentos nunca antes utilizados como os sintetizadores eletrónicos aproximam as sonoridades das obras contemporâneas da música erudita com as sonoridades provenientes de outras linguagens musicais. A música de concerto recebe influência da música pop de forma muito marcante; nalguns casos as fronteiras entre as várias músicas esbatem-se por completo: Glenn Branca inicia-se como músico rock, e compõe mais tarde para ensemble de guitarras elétricas e percussão amplificadas. Outro compositor americano difícil de enquadrar será John Zorn, músico que demonstra influências jazz, pop e clássicas: em 1987 gravou uma obra, *Spillane*, que interliga música *rap* com quarteto de cordas e música escrita em partitura. Zorn, compositor geralmente conotado com a música jazz é, na atualidade, detentor de um reportório eclético, em que coexistem obras para instrumentos acústicos, como *Cat O'Nine Tails* (1988), composta para o Kronos Quartet, obras de música eletrónica *American Magus* (2001), e *Chimeras* (2003), inspirada em *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. O seu perfil criativo é muito abrangente, e torna-se difícil situá-lo dentro de um

[1] Ensemble fundado em Roma (1966) por um grupo de músicos americanos entre os quais Frederic Rzewski. A actividade deste grupo centrou-se inicialmente na interação entre a eletrónica e os instrumentos tradicionais, dentro de um reportório eclético que abrangia desde o jazz, ao rock, à música primitiva e Oriental, à tradição clássica do ocidente, ao som verbal e orgânico, orientando posteriormente o seu alinhamento estilístico para o âmbito da música improvisada.

percurso linear, sendo, como afirma Gloag (2012: 101) constantemente associado ao pós-modernismo:

> John Zorn (b.1953) is an American musician who has been active in a number of different contexts, with this sense of difference already contributing to his association with postmodernism. The music produced in these often very different contexts and situations articulates many characteristics that are consistent with postmodernism: plural, fragmentary, different, diverse, other. Zorn is a composer, acknowledged as such regardless of the specific musical context, but as a saxophonist he is also involved in improvisational practices associated with jazz, producing music that acknowledges the importance of precursors and influences from jazz music, such as that of Ornette Coleman, among others. Zorn has composed music in collaboration with film, but also string quartets and a piano concerto, while also leading ensembles that reflect his interest in a radical Jewish culture. He has also looked towards rock music, at times generating music that, for example, has associations with the hard-core sounds of bands such as Napalm Death. Zorn has also reflected the chance operations of John Cage and other experimental composers in the improvisational practices of his so-called 'game pieces' such as Archery, Lacrosse and Cobra, while, in one telling work, the piano concerto *Aporias*, he has taken a specific example of the late music of Stravinsky as a compositional model.

Laurie Anderson dedicou-se a projetos menos comerciais depois de se consagrar estrela da música pop: compõe predominantemente obras performativas e que se baseiam na sua forma de cantar e de tocar violino e incluem encenação e movimento. A performance art influenciou vários artistas como a compositora e intérprete Meredith Monk, algumas vertentes do teatro e compositores minimalistas como Steve Reich e Philip Glass. A riqueza de interação é reconhecida especialmente nos musicais, em que figuras de relevo como Leonard Bernstein e Stephen Sondheim lhe conferem uma aproximação à ópera.

Os cruzamentos entre a música étnica e a música erudita têm tido um papel significativo na composição mais recente, cuja diversificação permite englobar desde a citação e alusão a canções índias americanas a estilos complexos das culturas orientais. O *Quarteto para Cordas* nº4 (1974), de Benjamin Johnston e *Cries of London* (1974) de Berio são obras representativas da citação proveniente de culturas distanciadas da música erudita; a primeira baseia-se no espiritual americano *Amazing Grace* e a segunda recorre a palavras e mimética provenientes dos gritos dos vendedores das ruas de Londres. Como Berio, George Crumb faz uso da citação baseada em fontes étnicas, incluindo a Índia e o Oriente, recorre a instrumentos de outras tradições musicais (banjo e sitar) e utiliza efeitos vocais que produzem efeitos sonoros, como por exemplo cantar para dentro

de um piano aberto. O uso de elementos exóticos como as influências turcas no século XVIII, as escalas orientais que atraíram compositores como Debussy e Gustav Mahler, diferem da tendência contemporânea que se caracteriza por uma maior abrangência de idiomas mundiais combinados ecleticamente. Bowman (1998: 399) associa esta tendência às práticas ideológicas do pós-modernismo:

> Since the anti-foundationalist and essentialist convictions of postmodernism are at least partly the result of an acute sensitivity to the plurality and diversity of human values, beliefs and practices, it is enlightening to compare it to another prominent intellectual movement spawned by this need to come to grips with plurality. Like the postmodern, the 'multicultural' orientation represents an effort to account for multiplicity of something once regarded as unitary, an effort to acknowledge the particularity and situatedness of cultural values and norms presumed universal. The global awareness brought about by mobility and technology has radically altered people's concepts of what music is and does. At the same time, the professional discipline of ethnomusicology has demonstrated decisively the musical legitimacy of many practices that once lay outside what people had in mind when they spoke of music. It has thus become nearly impossible to sustain the idea that one music embodies more than others what is most musically important or valuable, that one kind of music best represents what 'music proper' should be, or does what 'music proper´ should do, in contrast to a primitive, undeveloped remainder. Awareness of musical differences has revitalized our understandings of music's nature and value, irreversibly pluralizing what 'music´ means. As talk of music has given way to talk of 'musics', so has the idea of one 'inherently musical' value given way to recognition of diverse musical values.

Esta multiculturalidade é um acontecimento recente: as influências exóticas passam a fazer parte da assunção composicional. Exemplo significativo terá sido o interesse de Cage na filosofia oriental que o conduziu ao caminho enveredado pela música aleatória, numa conceção temporal orientalizada, que também influenciaram Philip Glass e Stockhausen. Messiaen e Steve Reich utilizam elementos orientais como material composicional, sendo que o esforço mais rigoroso e sistemático de exploração de outras culturas provém de Stockhausen, numa aspiração a uma arte universal que abranja na íntegra a música popular de todo o mundo e a música erudita. *Telemusik* (1966) baseia-se em música étnica gravada, posteriormente combinada com sons electrónicos concebidos para esta obra, intermodulados e assim integrados numa unidade. O uso de fontes sonoras provenientes de países não pertencentes ao mundo ocidental foi também profusamente favorecido em décadas mais recentes devido aos desenvolvimentos ocorridos na tecnologia de gravação e mistura eletrónica. A vaga de cruzamento de influências entre o mundo oriental e ocidental teve o seu retorno e assim aparecem compositores como o coreano Isang Yun e os

japoneses Thashiro Mayuzimo e Töru Takemitsu que justapõem elementos da sua música nativa com elementos da música ocidental. Griffiths (2010: 173) menciona esta interligação:

> In Japan, Töru Takemitsu (b. 1930) showed quite explicitly how close European and U.S. composers had come, in the late 1950s and early 1960s, to oriental ways of considering time as untrusted blank space, of accommodating the unpredictable, and of attuning art to nature. His solo piece *Piano Distance* (1961), for example has connections with Boulez´s *Third Sonata* and second book of *Structures* in its feeling for resonance, and with Cage in its inscription of sound calligrams on silence. (…) Takemitsu´s acceptance in the West - where is music has been performed far more than that of any other Asian musician - may have to do not only with his music's quality but also with Western expectations of Asian art as serene, passive, decorative, and subsidiary, since it remains difficult for even the most sympathetic Western observers to separate a real appreciation of Asian art from an idolization of stereotype, or for even the most sympathetic Western composers to accept Asian music on its own terms rather than draw it into Western contexts. Equally, there must be problems for Asian musicians who seek, as Takemitsu sought, a particularly Asian understanding of what remain fundamentally Western media, such as the orchestra or twelve-note equal temperament.

A tendência para uma música mais simples despida de complexidades técnicas e conflitos emocionais provém das influências orientais cuja conceção artística evita a expressividade aberta, o exagero e um envolvimento ativo. As estruturas tonais estáticas, o ritmo aditivo, a consistência e transparência textural e a repetição temática constante são as suas técnicas constituintes. Nos finais dos anos 40, o budismo Zen captou Cage: o compositor dedica-se a limitar os materiais composicionais ao mínimo, recurso técnico que desembocou numa nova corrente estilística, com seguidores como Morton Feldman. O minimalismo fez-se notar a partir dos anos 60 e tornou-se uma força influente na música recente. La Monte Young, anteriormente serialista, seguidor de Webern e admirador da clareza de textura, foi uma figura determinante nos primórdios do minimalismo, assim como Terry Riley, através do seu pronunciado interesse pela utilização de células melódicas repetitivas. O início da vida musical de Riley encontra-se ligada ao jazz e a sua produção centra-se maioritariamente em formas de improvisação controlada, com uso de fita e produção de efeitos sonoros em eco.

Steve Reich e Philip Glass são as figuras determinantes do minimalismo nos meados dos anos 60. Reich aproxima-se de Riley no recurso à repetição, em que a fita é usada em desfasamento. *Piano Phase* contém aspetos estilísticos característicos da música de Reich: motivos melódicos breves e diatónicos, pulsação rítmica estável e uma premissa interpretativa de ataques percussivos executados com precisão mecânica. A obra atrás referida é estruturada na alternância de

segmentos relativamente estáveis com partes em que acontece uma aceleração gradual, sobre uma base de células repetidas, podendo esta sequenciação sugerir uma repetição constante para um ouvido menos atento. Mais recentemente a música de Reich assume um cariz tradicionalizado através do enriquecimento de texturas e da preocupação demonstrada por uma raiz melódica dos materiais composicionais.

No decorrer dos anos 60 Reich e Glass tocavam nos ensembles um do outro e, apesar da sua música aparentar uma aproximação, a forma de a produzir era diferente: Glass optou por expandir os motivos melódicos através de processos de ritmos aditivos, técnica proveniente dos seus estudos de música indiana. *Music in Twelve Parts* (1971-74) contém uma movimentação de vozes em sentido contrário, um ambiente harmónico gerado pelo uso de vozes sustentadas, e tende para a independência rítmica, sendo assim demonstrada a vontade de Glass enveredar por opções diversas das do seu colega. Em 1975 Glass compõe *Einstein on the Beach* e demonstra as suas afinidades com a música rock, comentadas por Taruskin (2005: 393):

> While suggestive, these parallels are inconclusive as historical evidence. But Glass's rock appeal, his success in drawing on the huge rock audience, and the status of his music as a meeting ground for fans of many kinds of music (hence an auspicious or ominous breaker-down of categories) are established facts. John Rockwell's review of *Einstein on the Beach* in Rolling Stone, by then the principal American rock magazine, emphasized the last point, hailing Glass's work as ´genuine fusion music that can appeal effortlessly to fans of progressive rock, jazz, and even disco`. And with that appeal came a financial success that undermined one of the chief distinctions Glass had previously drawn between his activity and that of the ´packagers`.

Sob o prisma do estilo, a música dos dois compositores mencionados é um produto ocidental; no entanto a base rítmica da sua obra reside em fontes exóticas, como a música balinesa e africana para Reich, e indiana, africana e asiática para Glass. O carácter de performance orientada da música de ambos, que na quase totalidade é criada para ser tocada pelos seus ensembles, é uma característica determinante, pois delineia uma aproximação à música pop, jazz e rock. Neste alinhamento encontra-se implicitamente afirmado um desejo de cortar com a especialização da música erudita moderna e suas tradições.

O minimalismo americano influenciou a produção composicional europeia, embora os compositores, como no caso de Louis Andriessen, tenham adotado uma visão pessoal desta

corrente e consequentemente desenvolvido o seu próprio percurso. Griffiths (2010: 351) descreve a cantata *De Staat* (1976), como uma obra que mantém uma figuração minimalista estabelecedora de paralelismos com o estilo de Reich e Frederic Rzweski, onde os acordes e motivos se movimentam circularmente, maioritariamente organizados por sucessões rápidas. Paralelamente, o musicólogo chama a atenção para a existência de reminiscências estilísticas com a *Sagração da Primavera* de Stravinsky, residentes nos cânticos corais incisivos e na energia sonora dos acordes produzidos num ritmo regular, assim como, para a sugestão sonora de um ambiente jazzístico, ilustrado por vezes pelo som característico dos metais, e pela organização instrumental aparentada com uma *big band*. Outra vertente da estética minimalista virá a revelar-se no recurso a textos e ambientes litúrgicos, mencionada por Griffiths (2010: 257):

> Possibly the most striking instance of cultural reprise, harking back to the earliest European musical traditions and yet bound in many ways to its own time, is the calm, repetitive music, often setting Christian texts, of a kind espoused since the mid-1970s by Pärt, Górecki, and Reich or Glass, and other composers, mostly Eastern European. This is not the minimalism of Reich or Glass; it has nothing to do with rock, African or Asian traditions, and its pulse is almost certain to be slower and gentler. Moreover, where U.S. minimalists essayed the religious, their minds turned to the Eastern cultures with which they had musical connections, Indian (Young, Riley) or Tibetan (Glass). Reich, before scaling religious (or any) texts for the first time in his 'symphony of psalms' Tehillim (1981), went to Jerusalem to study chant traditions, just has he had gone to Ghana a decade before to learn drumming on the spot. Pärt and the rest had more in common with Skempton´s work, of which they were almost certainly unaware. U.S. minimalism was, by contrast, widely known, but any effect it had on these composers was only as a lens through which to view the medieval and Renaissance music that was being restored to performance around the same time. In that respect 'holy minimalism' was an offshoot of the early music movement of the late twentieth century, and gained some of its force from its association thereby with musical dissidence in Eastern Europe.

O minimalismo interligado com a espiritualidade encontra o seu pioneiro em Arvo Pärt que conta como obras mais conhecidas deste período, compostas em 1977, *Fratres* e *Tabula rasa*, esta última um concerto para dois violinos, piano preparado e cordas onde o compositor inclui sons sugestivos de sinos, e uma linha melódica fluente. Outro compositor europeu a associar a esta tendência será o polaco Henryk Górecki.

Na generalidade os compositores mais proeminentes procuram estabelecer uma linguagem musical independente da tonalidade tradicional até cerca de 1960. O diatonismo dos minimalistas, a vasta utilização das citações tonais, as alusões ao rock, pop e jazz, retiraram evidência ao estilo

puramente contemporâneo. A acessibilidade a uma gama extensa de influências torna a música num evento mais aberto. Este ecletismo veio a encorajar a reconsideração da tonalidade como um retorno consciente a um recurso possível. David Del Tredici, por exemplo, afirmou a tonalidade como uma descoberta, uma vez ter conhecido unicamente os contextos da atonalidade e da dissonância enquanto jovem estudante. Taruskin (2005: 438) relembra que os primeiros trabalhos de Tredici se constituem num alinhamento com o serialismo, mas que, posteriormente e à semelhança de Rochberg, Tredici descobre as possibilidades combinatórias do hexacorde e a partir daí desenvolve outra linguagem. Sobre uma das suas obras mais bem-sucedidas, o musicólogo afirma (2005: 442):

> *Final Alice* still contained a few twelve-tone passages to accompany magical transformations like Alice's fantastic growth. In context, the atonal music was an illustrative foil in which the tone rows have the same distorting and disorienting effect as the accompanying glissandos for an amplified and reverberated theremin. They have become a sort of sound effect. The main musical matter, the four dazzling arias, are a virtuoso test both for the singer and for the composer, since they all amount to a huge set of variations on a single homely ´Victorian`-sounding tune (…). The music appealed greatly to the kind of audience that relished, say, Strauss's *Don Quixote* (1879), another set of stunningly orchestrated, programmatic variations. The 1976 recording of *Final Alice* by its original performers (the soprano Barbara Hendricks and the Chicago Symphony under Sir Georg Solti, to whom the work is dedicated) was a classical ´chart-topper` in the weeks following its release – a first for a contemporary composition.

Rochberg, que nos anos 50 e 60 se dedicou ao serialismo, reincorporou posteriormente a tonalidade funcional nos diversos estádios da sua composição. O Quarteto de Cordas nº3 (1972) baseia-se em várias fontes históricas distintas: o terceiro andamento enquadra reminiscências de Beethoven, na forma de variação, e o quarto andamento evoca Mahler em vários episódios, intercalados com secções de linguagem contemporânea. Neste caso, as discrepâncias estilísticas são utilizadas para provocar tensão musical. Gloag (2012: 91) comenta esta interação estilística:

> The chapter of Rochberg´s autobiography that covers both *Contra mortem et tempus* and *Music for the Magic Theater* is titled 'Unlocking the Past'. This is an effective description of what Rochberg actually achieved through these two works. Once the past was unlocked for Rochberg a whole new set of possibilities became available to him and, in sharp contrast to his earlier modernist works, he would now explore further the possibilities of composing music that positively embraced the sounds of past musics. However, rather than continuing to explore the potential of an intertextual collage made of already existing music, it would be the pastiche reconstruction of the past with which Rochberg would become most

> identified. This important, and controversial, shift from collage to pastiche was enacted through the composition of the third string quartet (1972).

Vários compositores, como Penderecki e Henze, interessaram-se pela tonalidade depois de explorarem estilos não tonais. No final dos anos 1970 o musicólogo Aribert Reiman menciona num artigo de sua autoria[2] um grupo de sete compositores germânicos entre os quais Wolfgang Rihm, como elementos prosseguidores de uma linguagem detentora de uma relação imediata entre o impulso criativo e o resultado musical, contrastante com a planificação meticulosa dos processos composicionais vanguardistas. Nalguns casos esta tendência abrirá um caminho de retorno à linguagem pertencente ao romantismo germânico tardio, incluindo as suas formas tradicionais, como por exemplo a forma sonata, assim como a constituições instrumentais como o quarteto de cordas e a orquestra sinfónica. Aparece então uma geração de compositores que tinham realizado a sua formação com os compositores da vanguarda, e mesmo alguns mentores desta corrente integrados num processo de insatisfação, que enveredam na procura desta nova simplicidade. Segundo Fox (2001: 781), este movimento foi designado com *Neue Einfachheit* (nova simplicidade) e por vezes também é denominado novo romantismo ou nova tonalidade. A nova simplicidade desenvolveu-se entre os finais de 1970 e inícios de 1980, liderada por um grupo de jovens compositores alemães pertencentes a uma reação pós-vanguardista contando com nomes como Hans Werner Henze e Wolfgang Rihm. Dentro desta nova perspetiva estilística destacam-se os trabalhos de compositores como Rihm, Robin Holloway e John Adams, que utilizam linguagens parcialmente tonais, onde a procura da expressividade é um elemento centralizante. Outro fator determinante para a fundamentação deste movimento foi a abertura ideológica e política dos países da Europa de Leste, que permitiu a divulgação de trajetórias criativas de compositores que não passaram pelas experiências da vanguarda e que mantiveram como referência a expressividade do romantismo tardio. Retomando o *Terceiro Quarteto* de Rochberg como uma obra geradora de linhas de interceção entre o passado e o contemporâneo, será de notar que, apesar de se ter tornado uma referência nos caminhos criativos e analíticos, na sua estreia teve reações de severa crítica. Gloag (2012: 92) analisa este quarteto e comenta a entrada do terceiro andamento:

> The general evocation of the late Beethoven is evident from the opening of the third movement (…). In this moment we hear the clear statement of tonality through the key signature of A major and the outlining of

[2] O artigo intitula-se *Salüt für die Junge Avantgarde* e foi publicado na revista *Neue Zeitschriff für Musik*, 140, n:1.

> the A major triad as the initial harmonic event that is grounded by A as the bass of the harmony. The high melodic line suggests something of the searching yet reflective quality of late Beethoven while the variation process helps to provide a static dimension to the slow-moving textures. The conclusion of this third movement (…) reaffirms this as tonal music through the concluding cadential gesture in A major, a moment which signifies the great distance between this and earlier works by Rocheberg, such as the second string quartet, among others.

Rihm, estreia *Morphonie-Sektor IV* no Festival de Donaueschingen[3] em 1974, onde introduz um discurso aliado dos gestos expressivos e de um estilo mais tradicional, posteriormente integrado na sua obra. Griffiths (2010:265-284) enquadra estes compositores numa linha a que chama *novo romantismo*, onde inclui compositores como Schnittke, Sofia Gubaidulina, Valentyn Silvestrov, Morton Feldman e Helmut Lachenmann.

No entanto os compositores que recorreram à tonalidade não reviveram a sua prática estilística; uma vez pertencentes a um período histórico que já havia experimentado a atonalidade, inseriram nos seus códigos as modificações da conceção musical que surgiram entretanto. A título exemplificativo, a obra de Holloway composta em 1970 e revista em 1986, *Scenes from Schumann*, estruturada em andamentos, onde cada um deles se baseia numa canção de Schumann diferente, demonstra uma ideia composicional diferenciada da colagem, encarando a música do romantismo germânico como material de desenvolvimento criativo. Gubaidulina e outros compositores do leste europeu irradiam de uma flexibilidade dos sistemas políticos deste bloco, e tornam-se elementos integrados nesta procura estilística, sem terem passado pela experimentação do serialismo total e outras correntes da vanguarda. A compositora expõe nalgumas obras a temática da diferenciação da sensibilidade entre o género feminino e o género masculino, mas, segundo Griffiths (2010: 273) o seu interesse criativo centra-se na espiritualidade e na crença, recriando uma tradição russa que remete para Scriabin e seus seguidores. No entanto, constituindo a questão do género uma temática presente na criação artística do pós-modernismo, Gubaidulina integra-se na argumentação contra a diferenciação e compõe obras como *Perception* (1983). Taruskin (2005: 464-465) descreve a década de 70 como uma década de emergência de três

[3] Segundo Hausler (2001: 464) foi o primeiro festival a dedicar-se exclusivamente à música contemporânea e é organizado pela Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen. Este festival tem sido palco de estreias significativas: *Répons* (1981) de Boulez, *Mantra* (1970) de Stockhausen, assim como obras de Berio, Xenakis e Nono.

principais compositores do bloco de Leste a serem reconhecidos nos meios composicionais ocidentais - Schnittke, Edison Denisov e Gubaidulina - e comenta:

> Of the three, Schnittke was of particular interest for the way his carrier trajectory seemed to complement those of the Western postmodernists, taking his music out of the Darmstadt or Donaueschingen orbit and into the major or ´mainstream` concert venues. This further stimulated press interest in him during his lifetime, and vouchsafed his posthumous reputation as a defining force in the music of the twentieth century´s final quarter.
> Like so many composers in the 1970s (but unlike Denisov, who remained faithful to the ideals of the 1950s, and to an orthodoxly ´Boulezian` conception of the avant-garde), Schnittke abandoned serial technique out of a conviction that no single or 'pure` manner was adequate to reflect contemporary reality, and that stylistic ecletism - he called it ´polystilistics`- had become mandatory. The watershed was Schnittke's First Symphony (1972), the collage to end all collages, a grim riot of allusion and outright quotation, much of itself-quotation, in which Beethoven jostles Handel jostles Haydn jostles Mahler jostles Chaikovsky jostles Johann Strauss, and into ragtime and rock, with parts of improvising jazz soloists. Here, too, the distinctive Schnittke orchestra first announced itself, an omnivorous combine to which the harpsichord is as essential as the electric bass guitar. All styles and genres are potentially and indiscriminately available to it. It is the musical equivalent of the chemist's nightmare, a universal solvent.

Os compositores encararam a tonalidade numa distanciação deliberada em que os gestos tradicionais foram manipulados de forma a distorcer a coerência geral: os acontecimentos melódicos e harmónicos aparecem desintegrados dos seus contextos funcionais. Como na citação ou colagem, o objetivo encontra-se na reconstrução do passado numa nova imagem. A tonalidade perdeu recentemente a sua universalidade para ser usada como um dos recursos que os compositores contemporâneos podem escolher entre muitos outros, abrindo o seu âmbito a abordagens alternativas. Alguns compositores viram possibilidades de ultrapassar a exaustão da tonalidade através da micro tonalidade podendo escolher dois caminhos: a extensão do cromatismo ou a proporção harmónica natural produzindo intervalos alheios ao sistema temperado. A microtonalidade foi pouco utilizada mas teve um papel na ressurreição da tonalidade e do diatonismo. La Monte Young e Stockhausen utilizaram este elemento num contexto minimalista. Benjamin Johnston, John Eaton e Easley Blackwood são compositores que recorrem a esta técnica, cada um direcionando por caminhos diferentes o seu contexto composicional. Como elemento de assimilação de influências étnicas de outras regiões do mundo, as afinações micro tonais soam a renovação aos ouvidos ocidentais e constituem uma abertura a

diversas variedades expressivas. Novas afinações e exploração de processos acústicos menos usuais introduziram efeitos tímbricos nunca escutados na música ocidental.

O século XX tem sido na generalidade recetivo a novas formas de música associada ao teatro, numa perspetiva alternativa à ópera tradicional, e que teve a adesão de compositores como Stravinsky, Satie, Kurt Weill, Hindemith e Harry Partch. No final do século XX os criadores concentram-se em encontrar novos géneros de teatro musical, no qual com alguma frequência a componente dramática se torna inseparável do todo composicional. A composição operática desenvolve-se num sentido diferenciado do da ópera tradicional, devido ao facto dos compositores considerarem este género como pertencente a um traçado histórico já delineado. Kagel compõe em 1967-70 *Staatstheater*, que Griffiths (2010: 201) afirma ser uma anti-ópera, pois ao utilizar todos os recursos relacionados com este género aproveita-os ou para constituir uma sátira, ou para ignorar ou contrariar os costumes, como por exemplo os dançarinos a executarem exercícios de ginástica, enfatizando o absurdo. Henze, Nono e Berio constituem figuras representativas destas novas posturas, descritas por Griffiths (2010: 195):

> For Henze, opera became a problematic medium at the time of his political engagement; for Nono and Berio, it was the proper arena for controversy and provocation. Nono´s commitment seems to have led him to opera even at a time when the genre seemed most outmoded: *Intolleranza* was a spurt of energy against the nature of the medium, doing away with story and display, insisting on the powerful presence of the chorus, and introducing into the theatre the brutally new sound world of electronic music. In the case of Berio, his theatre works of the 1960s are more overtly political than anything else in his output, even if the message gets more complexly overlaid along the line from *Passaggio* to *Laborintus II* (1965) to *Opera* (1970).

A ópera de Nono, atrás referida por Griffiths, constitui um modelo significativo da demarcação ideológica do compositor, demonstrando o seu constante protesto contra a institucionalização do poder da burguesia, assim como das suas principais convicções da possibilidade de entrosamento dos seus ideais políticos com os seus ideias de criador, analisados por Carvalho (2007: 252-253):

> Em todo o caso, é com a sua primeira *azione scenica*, intitulada *Intolleranza* 1960 (estreia na Bienal de Veneza em 1961), que a problemática da citação e da montagem passa a ganhar, directamente ou indirectamente, um lugar central na poética do compositor. A estrutura da obra lembra um mosaico de situações como aquele que nos podia oferecer um jornal da época. O que lá está, o que lá se ouve e se vê,

distribui-se no espaço-tempo cénico como as notícias de um jornal no espaço-tempo de uma primeira página percorrida por um leitor concreto, numa data precisa. O leitor, Luigi Nono, transforma-se em editor e repagina, para nós, no "espaço vazio" de que fala Peter Brook, a reportagem, a entrevista, o *fait divers*, o comentário, o título de caixa alta, as fotos, o apontamento literário e até os anúncios que o jornalista e o gráfico haviam montado antes, no espaço vazio de uma *broad sheet*. O assunto é a notícia. Montagem, a técnica de editar.

Assim, de acordo com a concepção inicial de Nono, os fragmentos do quotidiano deviam ser tendencialmente tomados enquanto tais, e não como pano de fundo para uma dramaturgia linear como a do libreto que recebera de Angelo Maria Ripellino. Eis a razão por que Nono aproveitou o libreto de Ripellino essencialmente como um repositório de materiais para a sua concepção, definida justamente como "montagem de textos", compreendendo ainda poemas ou fragmentos poéticos de Ripellino, Éluard, Maiakovski e Brecht; material documental ("documentação directa") como os slogans antifascistas, anti-militaristas e anti-racistas (nas respectivas línguas) da Alemanha, a seguir à Primeira Guerra Mundial, da Guerra Civil de Espanha, de Resistência italiana, da guerra colonial da França na Indochina, ou ainda o interrogatório de Julius Fucik pela Gestapo ou dos patriotas argelinos pela polícia francesa, textos de Sartre e Henri Alleg a respeito da tortura, expressões usadas pela polícia francesa durante as torturas… A "montagem de textos" leva a uma dramaturgia baseada no mesmo princípio: situações de diferentes épocas e contextos ocorrem simultaneamente no palco.

No início dos anos 70 Peter Maxwell Davies escreveu grupos de obras em que elementos teatrais e concertísticos são abordados em planos de igualdade e em que a música se desenrola numa sequência de citações e paródias estilísticas. A música com drama adquire mais consistência nas obras onde a performance é abordada como um acontecimento dramático e ritualista: em *Recital I* (1972) de Berio, obra para soprano e orquestra de câmara, a cantora é a única personagem e o próprio recital vocal constitui-se como conteúdo dramático. A obra desenrola-se em três planos de ação: no primeiro, a peça é sobre si própria, no segundo constitui a apresentação de um concerto e no terceiro trata a desintegração da personagem. Mauricio Kagel dedicou-se com ênfase à performance encarada como um evento dramático: *Match* (1964) peça para dois violoncelistas e percussionista, é estruturada ironicamente, simulando um concurso em que os dois violoncelistas são competidores e o percussionista o juiz. A realização musical condiz com a disposição dos personagens, sendo que cada violoncelista tenta ultrapassar o seu parceiro; o percussionista assinala algumas regras do jogo no decorrer da obra. Algumas inclusões teatrais aparecem em obras instrumentais de Stockhausen, como *Sternklang* (1971): composta para ser interpretada ao ar livre, constituída por cinco ensembles integrados por cinco intérpretes, posicionados sob a

forma de uma estrela de cinco pontas, os intérpretes interagem entre si, gerando um concerto encenado.

O uso de recursos multimédia é muito comum no teatro musical através do entrosamento da voz com instrumentos e outras formas artísticas como a cena, dança, mímica, filmes e diapositivos. O happening promovido em 1952 por Robert Rauschenberg e o bailarino Merce Cunningham tornou-se um marco no desenvolvimento destes acontecimentos. Esta performance aconteceu num festival organizado por Cage (1990: 12viii), dedicado a Satie, no Black Mountain College (Alemanha) descrita pelo seu mentor:

> It was at Black Mountain College that I made what is sometimes said to be the first happening. The audience was seated in four isometric triangular sections, the apexes of which touched a small square performance area that they faced and that they led through the aisles between them to the large performance area that surrounded them. Disparate activities, dancing by Merce Cunningham, the exhibition of paintings and the playing of a Victrola by Robert Rauschenberg, the reading of his poetry by Charles Olson or hers by M. C. Richards from the top of a ladder outside the audience, the piano playing of David Tudor, my own reading of a lecture that included silences from the top of another ladder outside the audience, all took place within chance-determined periods of time within the over-all time of my lecture. It was later that summer that I was delighted to find in America´s first synagogue in Newport, Rhode Island, that the congregation was seated in the same way, facing itself.

Na sequência deste acontecimento formaram-se grupos de improvisação musical que desenvolviam atividade num clima informal, procurando a essência do happening, tomando os EUA a dianteira nesta tendência, com compositores como Robert Ashley e Gordon Mumma a adotarem uma atitude ativa, e de onde provém o grupo ONCE[4]. Apesar destas inovações do teatro musical, muitas obras continuaram a ser compostas para os palcos operáticos, construídas sob a égide de conceções menos convencionais que permitem o recurso aos meios tecnológicos disponíveis e media. Stockhausen dedicou-se a um ciclo de espectro wagneriano, *Licht*, seguindo uma estruturação da atribuição de uma ópera para cada dia da semana. Glass e Adams

[4] Segundo Rockwell (2001: 408) o ONCE foi um grupo de compositores americanos e artistas vanguardistas, iniciado nos finais dos anos 50 no Michigan e cuja figura central foi o compositor Robert Ashley. O Festival ONCE reunia artistas, realizadores de cinema, arquitetos, poetas e artistas de performance. Posteriormente foi fundado o ensemble ONCE, um pequeno grupo de performance art.

testemunharam a vertente americana do género e outros compositores enveredam por uma conceção operática de paródia: Berio e Kagel assumem uma postura de negação da mesma.

Tradicionalmente a colocação do texto em música é realizada de forma a preservar a integridade linguística. No entanto, alguns compositores dedicaram-se a modificar esta evidência: a primeira mudança dá-se no serialismo, onde a fragmentação da linha e textura corresponde a uma fragmentação do texto verbal nas suas componentes fonéticas, e que se encontra associado às características pontilhistas. O texto é por consequência encarado como um elemento da estrutura serial, abordado como um conjunto de sons sem significado sintático ou semântico, que se pode exemplificar com duas obras de Babbit: *Sounds and Words* (1969) e *Phonemena* (1970). Outra abordagem inovadora é a utilização de recursos vocais variados, assumindo aqui Luciano Berio o papel de figura liderante. *Sequenza III* (1965-66), para voz feminina, aborda efeitos tímbricos comparáveis aos utilizados na música instrumental, numa exploração de novas técnicas vocais, como por exemplo emitir estalidos, pôr a mão à frente da boca enquanto emite sons, cantar com a boca fechada, rir e falar. Porém, a problemática da compreensibilidade ou da incompreensibilidade do texto literário como recurso composicional encontra-se anteriormente explorada em obras como *Le Marteau sans maître* de Boulez, *Gesang der Jünglinge* (1955-56) de Stockhausen e *Il canto sospeso* (1955-56) de Nono, esta última analisada por Carvalho (2007: 248-249):

> A relação semântica entre texto e música torna-se, na verdade mais complexa através de um processo a que o próprio Nono (1970f: 121; 1970d: 127) chamou o "estilhaçar da linguagem" (*frantumazione linguistica*) e a recomposição dos "estilhaços" no espaço acústico enquanto "portadores da significação musical": como se já não se tratasse somente de traduzir os dois conteúdos, o literário e o musical, um no outro – sugerir o que na poesia é abertura de sentido que transcende as palavras e o que na música é expressão e significação – mas, mais do que isso, de reconstituir todo o processo de significação a partir de uma material sonoro de que os fonemas passassem a fazer parte integrante como unidades de sentido. A continuidade do texto é estilhaçada, como condição da captação da sua significação musical, que é, ao mesmo tempo, significação poética.

Depois da II Guerra Mundial a música eletrónica ganhou impulso devido ao desenvolvimento tecnológico, nomeadamente nos magnetofones e gravadores de fita, anteriormente encarados como meios de arquivo de programas de rádio, assim como utilizados pelas polícias secretas para gravar interrogatórios e confissões. Nos anos 1940 a qualidade de gravação melhorou bastante e

os gravadores de fita começaram a ser utilizados nas gravações comerciais das empresas alemãs como meio de trabalho na edição discográfica, devido à facilidade da sua manipulação. Segundo Taruskin (2005: 176) a informação sobre esta evolução tecnológica foi vedada aos países aliados; após a ocupação da Alemanha pelos aliados, as tropas americanas foram surpreendidas com a qualidade do equipamento das estações de rádio alemãs e de imediato começaram a utilizar os meios disponíveis. O musicólogo descreve que foi então que os compositores despertaram para as inúmeras possibilidades criativas ligadas à manipulação da fita, e da gravação:

> Soon it became apparent to alert musicians that the same advantages in handling and manipulation that served the purposes of commercial recording could also serve the purposes of composition. The cutting and splicing techniques that improved live-recorded performances could also be used to create all kinds of sound collages. In addition, playback speed could be varied, with consequent alterations to the pitch, rapidity, and timbre of recorded sounds. Connecting (´patching`) the playback head of one tape recorder to the recording head of another made it possible to store the altered sounds for use in composition.
> But that was only the beginning. By reversing the positions of the tape spools on the ´deck` of the recording machine, tapes could be played backward, with radical alteration to sound ´envelope` or attack-decay properties: a tone played on the piano, for example became a whooshing, accelerating crescendo to an abrupt cutoff. A length of tape could be spliced into a continuous loop that produced an ostinato effect when played back. Such ostinatos could be montaged into patterns and textures without limit. Additional recording-studio devices like echo chambers, sound filters, and mixers could be patched into the recording circuit for further alterations to sounds stored on tape.

Os primeiros acontecimentos ligados a estes desenvolvimentos datam de 1948 na Rádio Nacional Francesa, onde Pierre Schaeffer e Pierre Henry começaram a produzir pequenas gravações em fita magnética, baseadas em transformações de sons tão diferenciados como o do comboio ou o do piano. Obras de Schaeffer como *Symphonie pour un homme seul* (1950) e *Variations pour une porte et un soupir* (1963) de Henry, tornaram-se representativas das experiências realizadas. Esta música foi denominada música concreta e encara todo o tipo de sons como passíveis de serem um objecto musical. Em 1951 o estúdio referido foi formalmente constituído como Groupe de Musique Concrète e muitos compositores influentes aí trabalharam e desenvolveram as suas ideias musicais, como Messiaen, Varèse, Jean Barraqué, Boulez, Stockhausen e Xenakis.

Griffiths (2010: 230-231) afirma que o recurso aos computadores como via de criação musical iniciou uma nova forma de encarar a música:

> A great deal in music since 1945 seems to have been leaning towards cybernetics: the idea of music as sounding numbers, the importance of rules and algorithms in composition, the development of electronic sound synthesis, the concept of the work as a temporary equilibrium of possibilities that could be otherwise realized. Images of the composing mind during this period, as evidenced not only in music but in writing about music, tend to suppose rational selection and combination rather than inspiration. Music created with computers is, therefore, part of a much wider concurrence of music and computing.
>
> As in the early days of musique concrète, the first computer pieces tended to be acclaimed more for primacy than for aesthetic quality, and correspondingly they now figure more in histories, as here, than in performance. The *Illiac Suite* for string quartet (1955-56), programmed by Lejaren Hiller (1924-94) and Leonard Isaacson at the University of Illinois, is widely cited as the pioneer achievement. Xenakis´s used a computer to handle the manifold calculations his stochastic music had previously required him to make by hand: an early example is his *ST4-1,080262* (1955-62). And Xenakis's stochastic music, more generally, shows the advent of digital thinking in, for example, the downgrading of the individual event and of moment-to-moment continuity; musical data were now to be assessed globally. Where traditional tonal music had offered time lines hospitable to the listener – lines along which musical processes could be followed – Xenakis was presenting states and unpredictable changes of state. He was not alone: Stockhausen´s moment form was explicitly a venture in the same direction.

Numerosos estúdios apareceram posteriormente, como o caso do primeiro estúdio norte-americano, o Columbia-Princeton Electronic Music Center[5], situado em Nova Iorque, assim como outros, não forçosamente ligados a instituições, dedicando-se a produção americana ao uso de materiais sonoros exclusivamente musicais. O primeiro estúdio a ser concebido para produzir música unicamente eletrónica foi fundado em 1952 pelos compositores Herbert Eimert e Robert Beyer, os Estúdios de Música Eletrónica da Westdeutscher Rundfunk (WDR) em Colónia, com uma ideologia de criar sons musicais a partir de sons gerados e alterados unicamente por meios eletrónicos, como por exemplo os osciladores, os sintetizadores e os filtros. Eimert encarava a música eletrónica como uma possibilidade de estabelecer novos parâmetros a serem manipulados segundo as técnicas seriais, como no caso da manipulação dos harmónicos, elementos determinantes do timbre. Stockhausen junta-se a Eimart e defende a ideia de criar sons originais para cada peça musical, compondo dois *Studien* (1953-54), construídos a partir de ondas senoidais, frequências sem harmónicos, obtidos unicamente em condições laboratoriais. No entanto a insatisfação sobre a síntese puramente eletrónica de imediato surgiu, pois a vantagem

[5]Fundado em 1950 pelos professores Vladimir Ussachevsky e Otto Luening, da Universidade de Columbia e os professores Milton Babbit e Roger Sessions da Universidade de Princeton.

do controle completo foi superada pela pobreza tímbrica dos sons conseguidos com os meios disponíveis na altura. *Gesang der Jüglinge* (1956) combina sons concretos baseados na gravação de cantos de um rapaz com sons puramente eletrónicos, numa variedade de material sonoro. A reverberação é resultante da disposição de cinco altifalantes independentes, colocados à volta do espaço de escuta. Esta obra de riqueza assinalável foi considerada um marco na música eletrónica e a primeira a combinar elementos eletrónicos e concretos estando assim realizada a fusão entre os códigos da música concreta e da música eletrónica, cujos defensores, até ao momento, sustentavam uma atitude de rivalidade.

Novos estúdios surgem dentro deste conceito de síntese entre fontes sonoras eletrónicas e concretas. O Studio di Fonologia Musicale di Radio Milano[6], adota uma ideologia de total abertura: *Scambi* (1957) de Henri Pousseur, de conceção totalmente eletrónica, e *Omaggio a Joyce* (1958) de Berio, de realização inteiramente concreta, são exemplos caracterizadores da atividade deste estúdio. Entre os vários compositores que trabalharam neste local encontra-se John Cage que aí compôs várias obras. Carvalho (2007: 271-272) narra a visão de Nono sobre trabalhar o som em ambiente laboratorial como um elemento de fusão entre as suas convicções sociopolíticas e a sua atividade criativa:

> Desde *La fabbrica illuminata* que Nono tinha começado a trabalhar sistematicamente, não como "compositor de gabinete", que preenche uma folha em branco com notas para serem tocadas posteriormente, mas antes como "compositor de laboratório", que parte da pesquisa em estúdio em colaboração com os executantes e os técnicos de electrónica, ou, por suas palavras, que trabalha em equipa, compondo na base da experimentação e da contínua interacção com os seus parceiros (…). Múltiplos registos (*takes*) de possibilidades sonoras (começando, por exemplo, com fragmentos improvisados pelos intérpretes), experiências da sua decomposição, recomposição, transformação, sobreposição, justaposição, espacialização são então testados, discutidos, questionados, conservados ou rejeitados, de modo que o resultado final, compreendendo em certa medida as partes escritas pelo compositor, se torna produto de processos dialógicos com perspectivas multilaterais. Daí que o *modus operandi* deste tipo de composição experimental decorra da (e conduza à) mesma poética da montagem. Esta torna-se inerente a todas as fases do processo musical, marca o sistema sócio-comunicativo no seu todo, convidando a uma atitude crítica comum a todos os participantes: compositor, executantes (artistas e técnicos), ouvintes.

[6] Fundado em 1955 por Luciano Berio e Bruno Maderna e situado em Milão.

O interesse por estas novas técnicas cresceu exponencialmente e nos finais dos anos 50 foram fundados estúdios em Tóquio, na Europa, nos EUA e no Canadá. Por volta de 1960 a música eletrónica estava instalada como elemento vital da música contemporânea e começou a consolidar uma importância comercial em meios como a rádio, televisão, e cinema. Esta relevância dos meios eletrónicos conduziu a um crescimento do investimento na investigação ligada aos estúdios, facto que levou a descobertas como o sintetizador.

A música gravada integrada com música tocada ao vivo permitiu ultrapassar o constrangimento que os compositores sentiam por apresentar música só feita por máquinas, situação deficitária de interação entre o público e os intérpretes. Taruskin (2005: 211) menciona que a música eletrónica foi sentida como um fenómeno *associal*, quando contraposta com o evento do concerto, um fenómeno de características socializantes. O musicólogo nomeia o argentino Mario Davidovsky[7], radicado nos EUA, como o primeiro compositor a apresentar uma interligação entre a música eletrónica e a *live performance.* A obra *Contrastes* (1960) e posteriormente o conjunto de obras *Synchronisms*, que em 1997 já contava com onze peças, baseiam-se num conceito de contraponto entre sons eletrónicos e escrita para instrumentos convencionais. Esta ideia composicional resultou num desafio de interligar o som eletrónico, virtualmente ilimitado, com a exploração das novas técnicas instrumentais desenvolvidas a partir das práticas da música contemporânea. Cage integra-se no grupo de compositores a tentar eliminar a natureza fechada da música eletrónica, começando por alternar peças eletrónicas com peças acústicas. *Cartridge Music* (1961) foi a sua primeira obra de eletrónica ao vivo: os intérpretes têm de ativar pequenos objetos ligados a microfones, que amplificam e transmitem através de altifalantes para o público.

Nos anos 70 a eletrónica ao vivo assume um papel significativo na música pop e jazz, dando um impulso comercial ao seu desenvolvimento. A disseminação dos sintetizadores digitais, capazes de gerar sons complexos com um relativo aparato físico, encorajou o desenvolvimento desta música, abrindo novas perspetivas a compositores e intérpretes a partir dos anos 80. A proliferação dos computadores pessoais veio a introduzir alterações radicais em vários aspetos interligados com a música, de onde se destaca a forma de compor, quer no âmbito da música eletrónica ou não. Henriques (853: 2010) afirma a importância do protocolo MIDI[8] que permitiu expandir as

[7] Convidado por Babbit a integrar o Columbia- Princeton Electronic Music Center, onde desenvolveu a sua pesquisa.

[8] Segundo Taruskin (2005: 501) MIDI é um acrónimo de Musical Instrument Interface e foi constituído como um protocolo estabelecido entre os fabricantes de computadores e sintetizadores mais significativos entre 1981 e 1983. Este protocolo teve

potencialidades dos meios eletrónicos, interligados com a produção do som, possibilidades que potenciaram a pesquisa e a criação musicais. Uma indicação da importância da tecnologia dos computadores no campo da música contemporânea é demonstrada pelo Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM)[9], onde estão incorporados os computadores mais avançados no âmbito da síntese sonora, em ligação com a investigação acústica e com os aspetos físicos e psicológicos da perceção auditiva. Por este instituto têm passado muitos compositores de relevância e de várias conceções estilísticas desde Berio a George Lewis, compositor de jazz. Como Griffiths (2010: 334) comenta, o IRCAM é uma referência na produção e divulgação da música ligada à tecnologia:

> Among the European composers at IRCAM in the early days were Berio and Globokar, and with such a range of talent it well might have seemed that anything could happen: Boulez call to arms has already been noted. But in the event, as was perhaps inevitable, many of the more celebrated personnel departed, and IRCAM became another electronic music studio, if one that was unusually well financed, and unusually able, therefore, both to embark on grand projects and to present itself to the public: a concert hall was built into the place and a small orchestra established, the Ensemble InterContemporain. During the 1980s IRCAM dominated computer music in Europe - but not entirely: at City University in London, for example, Alexandre Viñao (b. 1951) and others did notable work, Viñao *Son entero* for four voices and computer (1988) powerfully creating an electronic folk orchestra evocative of Cuba.

Este instituto criou condições propícias para os compositores se dedicarem à elaboração de grandes peças de concerto, o que nos pequenos estúdios, existentes até então, seria tarefa impossível. *Répons* (1980-84) de Boulez constitui uma identificação destas características: com uma constituição de seis solistas que se espalham entre o público, sons estridentes retirados de dois pianos, harpa, cimbalom, xilofone, glockenspiel e vibrafone, sons estes transformados eletronicamente, e um ensemble de vinte e quatro elementos.

Integrado no advento das inovações tecnológicas, Taruskin (2005: 502-504) afirma o *sampler* como um dos aparelhos digitais que revolucionaram o processo da composição, elevando

---

como objetivo principal a viabilização da interação entre os produtos fabricados e aconteceu em simultâneo com o crescimento do fabrico e compra dos pequenos computadores pessoais.

[9] Através de um convite realizado em 1970 pelo presidente francês, Georges Pompidou, Boulez funda em 1977, o IRCAM, concebido como um instituto dedicado à música contemporânea e tecnologias associadas, numa perspetiva multidisciplinar, financiado pelo Ministère de la Culture et Communication e integrado no Centre Georges Pompidou. (Manning, 200: 398)

exponencialmente as possibilidades de manipulação do som. O musicólogo comenta uma das obras mais conhecidas pelo público dos finais do século XX, *Different Trains* (1988), de Steve Reich, dedicada e encomendada pelo Kronos Quartet, considerada uma obra pós minimalista:

> *Different Trains* is almost unique among artistic memorials to the Holocaust in its successful avoidance of pomposity and false comfort. There are no villains and no heroes, just the perception that while this happened here, that happened there (or, as Reich told an interviewer, 'There but for the grace of God…`), and a stony invitation to reflect. Since then, Reich has used the voice-sampling technique in a series of multimedia compositions (or ´documentary video operas`) that he has produced in collaboration with his wife, the video artist Beryl Korot. Like *Different Trains*, they all use collage techniques to address contemporary social and moral concepts.

No entanto Reich é encarado pelo musicólogo como um compositor que utiliza estas tecnologias de uma forma conservadora, assinalando Taruskin o canadiano John Oswald no contexto de uma geração mais recente, uma figura que procura aplicações mais arrojadas neste âmbito. Um dos exemplos enunciados por Taruskin provém de um CD por ele concebido e editado em 1989, que constitui uma colagem de carácter irónico construída através de justaposições provenientes de reportório de espectro muito vasto e que engloba Beethoven, Stravinsky, James Brown, Beatles, Michael Jackson, Metallica e Dolly Parton. Esta obra foi considerada um desafio pós-moderno à ideia de originalidade, e foi concebida a partir de alterações e mistura de bites sonoros contidos no reportório eleito.

O sistema MIDI permitiu também introduzir alterações no campo da performance, com destaque para a performance em tempo real, ao tornar possível a manipulação do som do instrumento no momento da interpretação. Muitas experiências haviam sido feitas anteriormente, tendo sido Cage o iniciador desta tendência. O compositor recorreu a meios eletrónicos no momento da interpretação no conjunto de obras *Imaginary Landscape* (1939-52), intercalando aparelhos sonoros elétricos, sons gravados e sons amplificados. Nos finais dos anos 60 vários eram os grupos de música contemporânea a utilizar os meios eletrónicos para modificar o espetro sonoro, a disposição espacial e a articulação do som, assim como efeitos sonoros de eco e desfasamento. Com a evolução digital dos anos 70 e 80 tornou-se tecnicamente viável desenvolver a eletrónica em tempo real. Emmerson e Smaley (2001: 61-62) comentam este evento e descrevem a importância do uso dos sintetizadores e dos samplers nestes acontecimentos:

> The computer emerged as a ´performer ` on stage in the mid-1980s, when it became relatively simple to describe note relationships in computer terms and to manipulate notes in real time. In effect the computer could assume the role of an improviser. This led directly to ´interactive composition`, in which performer and computer were, for example, free to choose among possible responses or even to develop event material (most commonly pitches and rhythms) produced at the time of performance according to rules defined in advance by the composer. By the mid-1990s systems had been created that were capable of ´learning` and devising such rules of response during the performance itself.

Associado a toda a evolução permitida pelo uso dos computadores, surge o espectralismo, uma vez que se encontra ligado à utilização dos mesmos para obter a análise digital do espectro sonoro. Taruskin (2005: 499) assinala Jean-Claude Risset, compositor e matemático e primeiro especialista de computadores do IRCAM, como determinante. Risset efetuou pesquisa sobre o enquadramento e manipulação de sons gravados e naturais, compondo *Fall* (1968) onde explora a questão da perceção auditiva. Em meados dos anos 70 evidencia-se esta linha de pensamento composicional, de origem francesa, com o objetivo de desenvolver uma ideia de análise computacional e manipulação do timbre, e cujo resultado não se destina a ser interpretado por meios eletrónicos, mas sim por instrumentos tradicionais; a música espectral encontra as suas bases nas qualidades físicas do som, o seu espectro harmónico. Este grupo de compositores situou-se geograficamente em Paris e incluía como figuras determinantes Gérard Grisey,Tristan Murail, Michaël Levinas e Hugues Dufort. Taruskin (2005:500) descreve algumas obras de Grisey:

> Grisey's *Les espaces acoustiques* (´Acoustic spaces`), a cycle of five pieces ranging in size from solo viola with an optional 'electro-acoustical environment` (*Prologue*, 1976) to full orchestra (*Epilogue*, 1985), derives its material from a sonogram, or computer analysis, of the relative amplitude or prominence of sixty overtones arising from a low E (41.2 cycles per second), produced as a trombone ´pedal` or as the fourth string of a double bass when played in various ways (arco, pizzicato, sul ponticello, etc.).

O espectralismo interliga-se com a existência do IRCAM, assim como com a tradição francesa do uso do timbre como elemento central da criação musical, desenvolvida por Debussy ou mesmo anteriormente por Rameau.

Em 1988 o musicólogo Richard Toop aplica a expressão *nova complexidade*[10] para caracterizar a música de Brian Ferneyhough e outros compositores que parecem retomar a complexidade instaurada na década de 50. Esta linha de pensamento musical produziu um efeito antagónico perante a tendência de simplificação vigente na altura, seguida por Cage, ou por Giacinto Scelsi na procura de um ambiente proveniente da música antiga, da música exótica e do modalismo. Fox (2001: 802) define esta tendência criativa:

> A term that became current during the 1980s as a means of categorizing the music of Brian Ferneyhough, Michael Finissy and a number of younger composers, the majority of them British, all of whose music was held to share certain aesthetic and formal characteristics. In particular they sought to achieve in their works a complex, multi-layered interplay of evolutionary process occurring simultaneously within every dimension of the musical material. Since composers within the New Complexity usually chose to realize their music through acoustic instrumental resources, their scores necessarily pushed the prescriptive capacity of traditional staff notation to its limits, with a hitherto unprecedented detailing of articulation. Microtonal pitch differentiations, ametric rhythmic divisions and the minutiae of timbral and dynamic inflection were all painstakingly notated; the technical and intellectual difficulties which such notations present for performers were regarded as a significant aesthetic feature of the music.

No caso desta nova complexidade Ferneyhough constitui um exemplo significativo, facto a que não é alheio o impacto internacional da sua carreira e a sua visibilidade como pedagogo. Para o compositor o espírito crítico com que encarava o movimento de vanguarda enalteceu uma atitude de aproveitar os ensinamentos retirados daí, e levou-o a adotar uma atitude intelectual e criativa ligada ao espírito combativo dos compositores que lideraram Darmstadt. Griffiths (2010: 299) afirma a relevância deste movimento nas primeiras obras de Ferneyhough, estabelecendo um paralelo com a sua notação rítmica sofisticada com a linguagem de *Structures* de Boulez e o primeiro caderno de *Klavierstücke* de Stockhausen:

> But he may have identified more in his early twenties with the music Boulez was writing at the same age. He similarly concentrated on small instrumental forms, always including piano, and similarly achieved a wild, fresh energy that would, in his case, remain characteristic. The sources of that energy, though, were different. Where Boulez was in arms against the past, crashing through the models of Beethovenian sonata or French good taste, Ferneyhough´s intensity is typically more creative than destructive. System is not in the way of expression: expression happens by, through, human being (first the composer, later the performer) with system. (…)

[10] Esta expressão é mencionada na revista Contact nº 32 num artigo de sua autoria, intitulado: *Four Facets of the New Complexity*.

> Another difference is that Ferneyhough never emulated Boulez and Stockhausen in projecting his works as models for the future. Also, his few references to the past have concerned somewhat distant prototypes: Webern and the fantasias of Purcell in the case of his first major work, the Sonatas for string quartet (1967), or the polychoral music of the sixteenth-century Venice and England (…). His method appears to have been to assemble so many strategies - strategies of quantification and transformation having their roots in 1950s serialism - that his options were, to use his own word, 'focussed'. Hence the characteristic impression of musical fragments of extreme articulacy and force, such as began to arrive particularly in the solos of Prometheus for wind sextet (1967) and the duo for two violins in the Sonatas, composed, like other works of his early period, of discrete fragments (twenty-four in this case). Like other early works, too, this first quartet was unheard for several years, receiving its first performance at Royan in 1975.

Outro vulto de grande impacto no desenvolvimento deste pensamento foi Michael Finnissy, também britânico, e que compôs bastantes obras para piano, como por exemplo *English Country-Tunes* (1977), assim como um trio de cordas cujo material de construção se baseia na Nona Sinfonia de Mahler. Embora estes dois compositores determinantes para o desenvolvimento desta linha composicional sejam de naturalidade britânica, foi nos Cursos Internacionais de Música Contemporânea de Darmstadt[11] que esta nova tendência foi acolhida. O facto de Ferneyhough ter sido o diretor deste festival entre 1982 e 1996 constituiu um elemento determinante para o desenvolvimento deste pensamento. Nos finais da década de 90 a nova complexidade disseminou-se, devido também à atividade pedagógica dos dois compositores atrás referidos e destacam-se nomes como James Dillon, Chris Dench e Richard Barrett, Klaus K. Hübler e Rodger Redgate. Dench e Barrett trabalham em parceria com o Elision Ensemble, um grupo de origem australiana. Nos anos 90 esta corrente composicional dissemina-se geograficamente pelos EUA, Europa e Austrália, esbatendo o seu vínculo aos cursos de Darmstadt, perdendo-se os vínculos estilísticos denotáveis nos seus primórdios.

1.4. Síntese conclusiva

As duas correntes dominantes dos anos 50, o serialismo e a música aleatória, a que se junta com alguma proeminência a música de textura, desafiaram radicalmente as conceções tradicionais da estrutura musical e da sua verdadeira natureza. Esta foi uma fase de expansão de horizontes, e o refrescamento ocorrido nos anos 60 com a exploração de novos territórios mostrou novas

[11] Internationale Ferienkurse für Neue Müsik Darmstadt

possibilidades composicionais, que culminaram no início dos anos 70 com as obras consideradas fraturantes desta fase da história da música já todas compostas. Segue-se um período menos radical, em que a generalidade dos compositores envereda por orientações mais tradicionais, especialmente empenhada na reconquista de um público menos especializado. Tomada como um todo, a música dos anos 70-80 parece mais convencional, o que se denota tecnicamente através do retorno à tonalidade e também num desejo expresso de voltar a uma expressividade musical que o público melhor deteta através de ligações estabelecidas com o seu passado cultural. Numa entrevista David Del Tredici descreve o seu percurso como compositor (Moravec, 1992: 21) através da demonstração de um paralelismo com a história da música tonal: inicialmente a sua linguagem harmónica aparenta-se com a linguagem de Schumann, progredindo numa ligação a Strauss e a um período tardio de Mahler, atingindo posteriormente um modelo interligado com o discurso inicial de Schoenberg.

Del Tredici e Rocheberg encontram-se entre os que adoptaram uma atitude mais tradicional, sob este prisma, mas outros como Pendereki, Henze e Maxwell Davies enveredaram também por esta via, dentro de diferentes gradações enfáticas. Stockhausen, Reich e Glass demonstraram o decorrer de pensamentos mais tradicionais. No entanto existem compositores influentes, como Carter e Babbit, que não foram tocados por este conservadorismo. A natureza pluralista da música na era pós moderna manifestou-se numa gama de atitudes composicionais e de ideologias estéticas sem precedentes na história da música ocidental. Mesmo as distinções entre o que é e não é música já não existem, e as fronteiras até então bem delimitadas tornaram-se invisíveis. Várias formas de música coexistem simultaneamente revelando-se a atualidade um período de cruzamento de diferentes estéticas e estilos. O pluralismo da música parece sugerir a inexistência de uma cultura musical, sob um ponto de vista convencional, pois aparentemente depara-se com a ausência de um conjunto de ideias interligadas numa base comum e coerente.

Taruskin (2005: 509) afirma que a produção musical do final do século XX se encontra profundamente influenciada pelo fenómeno da digitalização, mesmo para os compositores que não utilizam a música eletrónica. O musicólogo defende que os *samplers* estão a alterar os hábitos de escrita e leitura musical, libertando os compositores pertencentes à cultura ocidental do sistema de notação, considerando que é possível no futuro existir uma tendência pós-literata

(*postliterate*) na criação musical. Este autor (2005: 528) clarifica a atividade composicional atual, assinalando três principais tendências com participações bastante significativas:

> We observed at least three coexisting if not contending strands of literate musical composition at the end of the twentieth century. There is a thinning faction of traditional modernists, mostly aging but not without new recruits, who maintain the literate tradition at its most essentially and exigently literate. There is a vast overpopulated stratum of composers, as yet virtually without a non professional audience, who avail themselves of new technologies that presage the dilution and eventual demise of literate tradition. And there is a small elite of commercially successful caterers to the needs of a newly ascendant class of patrons who currently control the fortunes of the mainstream performance and dissemination media, insofar as these remain open to elite art. All three are energetically active, productive, endowed with genuine talent.

Dentro deste paradigma desenvolveu-se uma gama de subculturas que interagem e se influenciam mutuamente mas que se mantêm independentes: cada uma das subculturas tem a sua audiência e os seus sistemas de divulgação, numa coexistência pacífica e sem consenso. Sinais de um novo ambiente estético são a criação de grupos especializados em performance que se dedicam a uma imensidão de perspetivas musicais, desde a música antiga, avant-garde, música exótica, pop e folk. As orquestras e teatros de ópera têm um papel preponderante na demonstração da atividade criativa, deixando de ser instituições exclusivas de manutenção das linguagens do passado. O passado musical encontra-se entre nós confrontado com o presente, e ambos coexistem numa mistura eclética que se espelha na vida musical. Este conjunto de circunstâncias necessitará de uma redefinição do conceito de cultura musical: os compositores levados pela cultura global, e sem limites de espaço e tempo, mudam de orientações muito rapidamente, cuja consequência imediata é a redefinição do conceito de estilo. Vários compositores defendem a sua posição estética: encaram o estilo como uma forma temporária de escolher e combinar elementos heterogéneos. Esta postura propositadamente eclética torna-se confortável para os criadores oriundos de diversas vertentes que se têm envolvido com a música erudita.

2. Tradição e inovação na música contemporânea em Portugal

2.1. A vida política e cultural antes e depois da Revolução de Abril

Oliveira Salazar governou Portugal após o golpe militar de 28 de Maio de 1926, submetendo o país a um regime autoritário em que nem o reforço dos ideais da liberdade conseguido pela vitória dos aliados na II Guerra Mundial produziu qualquer vislumbre de alguma recetividade ao estabelecimento da democracia. Este regime prolongou-se por mais quase trinta anos após o término da II Guerra Mundial; instituiu uma polícia política, a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) e a censura da oposição aos ideais fascistas, contando também com o apoio da Igreja Católica para implementação da ideologia vigente. No campo da cultura foi criado em 1933 o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) que foi posteriormente, em 1944, denominado Secretariado Nacional de Informação Cultural e Popular (SNI), altura em que passou a ser chefiado por António Ferro, seguindo uma política cultural descrita por Alves (2010: 1191):

> O Estado Novo concebeu a propaganda como um instrumento-chave da sua implementação política e social. O SPN/SNI, criado na sequência da institucionalização do regime, foi um dos principais agentes dessa propaganda e o dinamizador da ´Política do Espírito`. Assim denominada por António Ferro – o grande mentor do SPN e seu director até 1949 -, esta política definia as grandes linhas do estado para a cultura, tentando, por um lado, promover a criação de uma arte nacional e, por outro, fomentar as artes decorativas, ao empreender a chamada ´campanha do bom gosto` através de concursos e exibições várias. Tentava, assim, criar uma imagética que se constituísse em emblema de Portugal, procurando simultaneamente, incutir os ideais estéticos e ideológicos do regime no quotidiano da população. Paralelamente aos produtos da ´alta` cultura, também a cultura popular, sujeita a um amplo processo de depuração e recriação (Alves 1997), se converteu num material de eleição das iniciativas levadas a cabo pelo SPN.

Esta ditadura, prolongada e aceite tacitamente pela Europa democrática, conduziu o país a uma situação de isolamento que se repercutiu no campo da economia, da sociedade e da cultura. Se considerarmos o enquadramento vigente no resto da Europa, Portugal saiu tardiamente da sua situação de país rural e prolongou ruinosamente a sua situação de pais colonialista, através da manutenção da Guerra Colonial.

Assim, os portugueses viveram durante o regime do Estado Novo num clima social de falta de liberdade de expressão e com índices de analfabetismo que rondavam os 75% nas mulheres e 70%

nos homens (Diciopédia, 2008g) faixa da população a que estava vedado o direito de voto. A partir dos anos 1950 as condições de vida alteraram-se com a generalização citadina do uso da eletricidade e suas inerentes vantagens, e da inauguração da transmissão televisiva. Por outro lado o nível geral de instrução sofreu melhorias, que se traduz numa multiplicação do número de estudantes universitários e numa consequente abertura da mentalidade portuguesa.

A Guerra Colonial, com a consequente deslocação de uma quantidade considerável de jovens para o continente africano e posterior retorno, por um lado e, por outro o forte fluxo migratório em especial para países europeus como a França, Alemanha e Luxemburgo, constituíram elementos de reforço a uma abertura cultural, contida no entanto pelo regime ainda repressor. O florescimento económico da sociedade, a mudança da mentalidade e o esgotamento político do regime desembocaram lentamente na queda da ditadura.

Após o 25 de Abril de 1974 os portugueses residentes nas ex-colónias assim como um grande número de emigrantes provenientes da Europa, regressaram à sua terra natal. A liberdade de expressão foi conquistada, o que se reviu no impacto das canções de protesto, divulgadas pelos *media*, e na profusão das culturas minoritárias. O ensino torna-se ideologicamente independente dos órgãos governamentais e proliferaram as instituições de ensino superior, públicas e privadas. A televisão tornou-se no meio de comunicação dominante, através do aumento do número de horas diárias de emissão e do aparecimento da televisão privada. As consequências diretas da libertação ocorrida na revolução de Abril foram a eclosão de reformas sociais, económicas e culturais, posteriormente impulsionadas pela adesão de Portugal à então chamada Comunidade Económica Europeia. Em 1986 foi assim concretizada uma viragem histórica no país, que o colocou num caminho de progresso e sintonia com o resto da Europa. Entre 1986 e 1991 o governo focalizou-se no aumento da competitividade, através de políticas de investimento e de construção de infraestruturas, possibilitados pelos fundos provenientes da CEE. A economia enveredou por uma fase expansionista que veio a possibilitar o arranque de vários sectores de produção, e consequente aumento dos salários reais, contextualizando Portugal na Europa.

Na perspetiva do desenvolvimento ocorrido, a cultura portuguesa acompanhou a vida política e social do país; segundo Nery (2010: 1019) a implementação do Estado Novo provocou um retrocesso na vida cultural e artística de Portugal:

> Numa primeira fase, não houve uma preocupação especial do novo poder com a definição de uma política cultural própria, tarefa que só a partir de 1933 viria a ser assumida pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) sob a direcção de António Ferro, num processo que se prolongaria por toda a década de 1930 e ao longo da Segunda Guerra Mundial, à medida que a afluência económica crescente do regime o ia permitindo. A estratégia ideológica então adoptada (a chamada "política do espírito", para a qual A. Ferro procurou mobilizar um máximo de intelectuais e artistas portugueses) partiu antes de mais de uma distinção conceptual e programática clara entre "alta cultura" – o domínio em que o Estado Novo fazia questão de estabelecer um corpo estável mínimo de organismos públicos responsáveis pela representação cultural oficial do Estado, com um público alvo assumidamente minoritário – e "cultura popular e espectáculos", terreno em que se pretendia sobretudo promover, de forma regular, iniciativas simultaneamente de entretenimento e de doutrinação político-ideológica destinadas à generalidade da população.

Cambotas (2001: 908) denota numa primeira fase do regime ditatorial um *desfasamento cronológico e ideológico* entre os movimentos de vanguarda na europa e a produção artística portuguesa, proveniente da relegação da cultura e da arte por parte do *Poder*. A política de abandono das artes deixou de ser praticada sensivelmente entre 1940/44, fase em que o poder político, através de António Ferro e o SNI, impõe um plano artístico e proíbe obras que criticassem a ideologia do Estado Novo. Este plano baseou-se nos fundamentos do ideário fascista: Deus, Pátria e Família. Sob estas linhas de orientação, a vida artística conhece um impulso produtivo de que é testemunha a organização da Exposição do Mundo Português, em 1940, e que teve como objetivo principal estabelecer uma ligação entre a arte e o poder político.

A evolução do mundo ocidental no período posterior à II Guerra Mundial foi sentida pelos intelectuais portugueses, facto que se denotou no surgimento de alguma oposição ao regime. Várias são as ações comprovativas das tentativas de abalar o domínio do poder político sobre a produção artística, destacando-se a formação do Grupo Surrealista de Lisboa (1947), a realização do Primeiro Congresso Nacional dos Arquitetos (1948) e a organização da Primeira Exposição de Arte Abstrata (1954); há também que referir a edição de revistas de teor intelectual como a Vértice e a Seara Nova. Neste período o regime salazarista apoiou de uma forma regular sociedades de concertos privadas, que promoveriam temporadas em que eram trazidos artistas de

qualidade internacional inquestionável: a Sociedade de Concertos de Lisboa[12], sob tutela da marquesa Olga de Cadaval e o Círculo de Cultura Musical[13], orientado por Elisa Sousa Pedroso. Posteriormente é fundada a Sociedade Sonata[14], que segundo Nery (2010: 1021) tenta colmatar algumas lacunas na divulgação da música contemporânea:

> Mais do que uma actuação censória directa do Estado Novo, terão sido o isolamento cultural global do país (acentuado a partir da vitória aliada de 1945) e as próprias limitações do meio musical erudito (em particular a flagrante fragilidade das estruturas de formação pedagógica) os principais responsáveis pelo reduzido e tardio impacte em Portugal das tendências estéticas mais avançadas da criação musical europeia do pós-guerra, apesar dos esforços isolados de associações privadas como a Sociedade Sonata, fundada em 1942 por Lopes-Graça e dedicada à promoção de execuções públicas de música do séc. XX.

Ao serem inauguradas em 1957 as transmissões televisivas, embora com a dificuldade gerada pela censura na programação, foi expandida a informação no âmbito da artes. Simultaneamente a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) iniciou o seu projeto de desenvolvimento da atividade musical nacional, momento que coincide com a proliferação dos movimentos de contestação estudantil dirigidos ao poder político e contra a Guerra Colonial. A procura de uma formação musical por parte dos jovens também cresceu, o que desembocou na criação de mais escolas de música. Nery (2010: 1022) comenta os acontecimentos sucedidos na área da música:

> O regime pareceu dar, in extremis, alguns sinais de adaptação às novas realidades culturais, começando logo por um processo de expansão e especialização "relativas" do aparelho institucional do Estado virado para as questões da cultura (…). No âmbito específico da música, em 1970, contra a informação negativa expressa da PIDE-DGS, João de Freitas Branco sucedia a José de Figueiredo como director do TNSC e procedia a uma renovação significativa do repertório apresentado e da respectiva abordagem músico-teatral; já no ano anterior a reestruturação do CN foi entregue a uma comissão Orientadora de Reforma presidida por Madalena Perdigão e integrando, o mesmo J. de F. Branco, Constança Capdeville e José Sasportes, a qual daria início a um processo de reformulação radical dos planos de estudo; ao mesmo

[12] Fundada em Lisboa em 1917. Na década de 1950 a Condessa Olga do Cadaval tornou-se presidente desta sociedade, dedicando-se à organização dos inúmeros concertos e seu provimento com donativos. (Bastos, 2010: 1229)

[13] Fundado em 1934 por Elisa de Sousa Pedroso, promovendo concertos com músicos proeminente do panorama internacional, assim como a vinda a Portugal de compositores que interpretaram as suas próprias obras, entre os quais Sergei Prokofiev, Francis Poulenc, Arthur Honnegger, Jean Françaix e Paul Hindemith. (Silva, 2010: 294- 296)

[14] Fundada em 1942 por Lopes-Graça, que determinou como objetivo principal *divulgar exclusivamente música erudita contemporânea de autores nacionais e estrangeiros.* (Cid, 2010: 1231-1232)

> tempo, António Victorino d'Almeida protagonizava na RTP uma série de programas de divulgação musical erudita de grande popularidade e de linguagem televisiva e orientação estética claramente renovadoras.

No plano artístico, após 1974 Portugal recobrou da sua desinformação e desatualização: a viragem para o mundo exterior foi crescentemente notória, encontrando-se as principais correntes estilísticas que percorreram todo o resto do mundo ocidental também representadas na vida artística portuguesa e cronologicamente sintonizadas. Simultaneamente os portugueses passaram a dispor dos meios necessários a uma divulgação da sua produção para o exterior, de uma forma representativa, facilidade esta que se encontrou interligada à inclusão do país numa das grandes potências mundiais: a União Europeia. Ribeiro (1998: 4-6) refere a preocupação dos promotores de eventos culturais portugueses de integrar uma programação paralela com a das outras cidades europeias, e menciona a comparação de variados programas divulgados por diferentes entidades como prova da paridade cultural existente. O autor relembra um enquadramento contrastante, mencionando as primeiras apresentações em Portugal de Merce Cunningham (1966), Martha Graham (1967), Peter Brook (1978), Jan Fabre (1986), Pina Baush (1987) e Bob Wilson (1993), encarados na altura como acontecimentos de *caráter insólito e episódico.* Ribeiro evidencia no entanto que esta *abundância* contemporânea *s*e restringe a Lisboa e Porto, estando o resto do país deficitário na organização de eventos culturais, assim como alerta para a inexistência de massa crítica, constituindo-se o corpo de consumo cultural por um público passivo e sem formação artística, atribuindo esta carência à falta de direcionamento do ensino para o ensino artístico.

2.2. O encontro com a contemporaneidade musical

A falta de abertura do regime de Salazar para com o resto do mundo teve consequência danosas para a música erudita portuguesa, que no início do século XX havia demonstrado um conhecimento das correntes modernas da Europa, com um relevante número de compositores a demonstrarem uma qualidade de produção inexistente no século anterior. Azevedo (2009: 2) comenta a geração desenvolvida sob este regime:

> A primeira metade do século XX português viu porém nascer uma notável plêiade de compositores (Luís de Freitas Branco, Fernando Lopes-Graça, Frederico de Freitas, Croner de Vasconcelos, Claudio Carneyro, Joly

> Braga Santos, entre outros), que seguiram, no seu conjunto, uma orientação fundamentalmente folclorista/neoclássica de recorte mais tonal e modal que cromático/expressionista, com influências variadas que iam, desde Debussy e Stravinsky, até Bartók e Walton. Os universos francês/russo, e inglês foram sem dúvida mais decisivos para a nossa evolução que o universo alemão.

A política de restrições orçamentais gerada pela implementação do Estado Novo traduziu-se no panorama musical pela extinção das bandas de música de cariz regimental, assim como num retrocesso da reforma anteriormente preconizada por José Viana da Mota e Luís de Freitas Branco para o Conservatório Nacional. Foi incentivada uma reformulação das disciplinas e dos programas aí lecionados, dentro dos pressupostos educativos do regime salazarista, o que levou a uma redução drástica do número de alunos. Nery (2010: 1020) afirma que algumas iniciativas foram fomentadas no plano do desenvolvimento musical:

> O advento da rádio e a compreensão do seu papel fundamental na sociedade contemporânea levou, de resto, o regime a estabelecer logo em 1934 uma estação oficial, a Emissora Nacional de Radiodifusão (EN), que viria a ocupar um espaço determinante no aparelho institucional da vida musical portuguesa. (…) No plano da "alta cultura" a rádio do Estado assegurou em 1934 a criação da Orquestra Sinfónica Nacional (OSN), cuja direcção foi confiada a Pedro de Freitas Branco juntando-se-lhe posteriormente a Orquestra Sinfónica do Porto.

António Ferro cria em 1940 o grupo de Bailados Portugueses Verde-Gaio, no âmbito da programação artística da Exposição do Mundo Português, com o objetivo programático de instituir um bailado moderno inspirado nas danças tradicionais portuguesas. Neste âmbito surge em 1942 o Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional[15] (GEM) cujo intuito incluía o apoio à composição dos jovens criadores e investigadores, entre os quais Armando José Fernandes e Jorge Croner de Vasconcelos, o que na realidade se veio a traduzir numa tentativa de neutralizar alguma da intelectualidade ainda existente no país. Na perspetiva de Fernando Lopes-Graça (Alves, 2010: 1192) o grupo Verde-Gaio gerava uma produção artística meramente *ornamental* e *decorativa, limitada ao entretenimento dos sentidos*. Alves (2010: 1192) esclarece:

[15] Segundo Alves (2010: 1192), o GEM foi dividido em quatro secções, com funções distintas: a primeira destinava-se à recolha da canção popular portuguesa e sua harmonização com o objetivo de construir uma ideia de *Lied* português, a segunda seria a catalogação das obras portuguesas já existentes, a terceira desenvolveria a música ligeira portuguesa, nomeadamente a canção e a quarta a gravação e edição das obras existentes.

> Numa certa perspetiva, os bailados do VG estavam no mesmo plano que os mobiliários das pousadas, as mostras de arte popular, o arranjo gráfico dos roteiros turísticos ou das ilustrações da revista Panorama, constituindo mais uma forma de educar os portugueses. Simultaneamente, pretendia-se que a companhia de bailados contribuísse para a criação de uma imagética nacional: ao recriar certos aspetos da ´arte popular` portuguesa, quer nas partituras encomendadas a vários compositores portugueses, quer nos cenários e figurinos criados pela equipa de artistas decoradores do SPN/SNI, o VG emergia como uma revelação do ´folclore nacional` e uma bandeira de afirmação da nação (…).

Alguns outros esforços foram realizados pelo antigo regime, no sentido da manutenção da vida musical portuguesa, como a recuperação do Teatro Nacional de São Carlos (1940), a fundação da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1943) e da Orquestra do Conservatório do Porto, e a criação da Juventude Musical Portuguesa (JMP)[16]. A JMP, dirigida por João de Freitas Branco retomou a edição da revista *Arte Musical* e organizou em 1951 o VI Congresso Internacional da Federação Internacional das Juventudes Musicais. Esta instituição difundiu-se rapidamente através do estabelecimento de delegações em várias cidades, e assegurando a proliferação de públicos diversificados. A edição fonográfica era rara e a edição de partituras mantinha-se veiculada pelas firmas Sassetti e Valentim de Carvalho, ambas de uma forma geral vocacionadas para a publicação de partituras pedagógicas.

Lopes-Graça, Viana da Mota e L. de Freitas Branco destacaram-se pela oposição demonstrada contra o estrangulamento das opções estéticas preconizada por um sistema controlador, e foram consequentemente perseguidos por este mesmo sistema político e excluídos das programações institucionalizadas pelo Estado. Ferreira (2005: 38) demonstra o estilo preconizado pelo Estado português:

> O nacionalismo folclorizante, na sua faceta modernista, permitia, na verdade, face ao nacionalismo neoclássico, uma fácil leitura ideológica. O ideal corporativo do salazarismo combinava uma estrutura socialmente integradora com uma harmonização imposta pela arbitragem e pela iniciativa estatais. Por seu lado, o compositor, ao apropriar-se de temas folclóricos, descontextualizados da sua vivência regional, e ao submetê-los a uma moderna manipulação artística capaz de eliminar as suas contradições e de elevar a combinação resultante ao estatuto de monumento, poderia simbolizar simultaneamente, ao nível dos materiais musicais, a unidade da Nação, e ao nível do tratamento, a integração numa ordem superior

[16] Constituída em 1948 e fundada legalmente em 1949 foi presidida inicialmente por João de Freitas Branco (Ferreira, 2010: 666-668)

> inovadora, a do Estado. Não é pois por acaso que António Ferro, apesar da sua política artisticamente abrangente, não resiste a encorajar um nacionalismo tipo folclorizante.

Em meados de 1950 inicia-se uma viragem na vida musical portuguesa que se deve por um lado a algumas iniciativas, como a criação do Concurso Internacional Viana da Motta em 1957 pelo pianista José Sequeira Costa, assim como foram iniciadas as Jornadas Musicais de Sintra, que viriam a constituir o Festival de Música de Sintra. Posteriormente em 1962 Isaura Pavia de Magalhães e Manuel Ivo Cruz fundaram os Cursos Internacionais de Música da Costa do Estoril, que permitiram aos jovens intérpretes tomar contacto com músicos prosseguidores de carreiras internacionais, através das suas *master classes*[17]. No entanto, a modificação historicamente mais relevante na década de 50 foi a criação da FCG que veio a assumir um papel de grande motor da vida musical em Portugal; constituída juridicamente em 1956, foi logo demonstrada pela sua administração a forte vontade de apoiar a atividade musical portuguesa, através da instituição, em 1957, dos Festivais Gulbenkian de Música, que permitiram a divulgação ao seu público de intérpretes de nível internacional. O Serviço de Música foi prontamente fundado em 1958, sob direção de Madalena Azeredo Perdigão. Nery (2010: 536-537) descreve a destreza diplomática da gestão da FCG ao deparar com um sistema político totalitário que detinha sob o seu controle a atividade artística e intelectual do país:

> O estabelecimento em Portugal de uma entidade privada dotada de semelhante poder económico e vocacionada para a intervenção activa na vida pública sem uma dependência directa em relação ao poder político era um fenómeno que não tinha qualquer paralelo ou antecedente na sociedade civil portuguesa na época contemporânea. (…)
>
> Na prática, a FCG teve o cuidado de nunca ultrapassar, enquanto instituição, os limites políticos implícitos de uma oposição moderada tolerável pelo regime, mas a dinâmica sociocultural assim desencadeada no terreno, quer pelas actividades directas (designadamente as de programação artística e as de incentivo à leitura, através da sua rede de bibliotecas fixas e itinerantes), quer sobretudo pelo número elevado de bolsas de estudo concedidas a jovens artistas e intelectuais no país e no estrangeiro, depressa assumiu, por si própria, características de ruptura estética e ideológica crescente com a ditadura.

A FCG veio a tomar medidas estruturantes como a posterior organização dos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, instituídos em 1977. Devido à intervenção basilar desta

[17] Segundo Fernandes (2010: 497), estes cursos originaram em 1975 o Festival de Música da Costa do Estoril, sob direção artística de Piñero Nagy.

fundação, os músicos portugueses viram abertas as portas do exterior e consequentemente tiveram a oportunidade de acertarem o seu conhecimento estilístico com a realidade europeia nomeadamente através da atribuição de bolsas para prosseguimento de estudos fora do país, tendo assim iniciado um processo que culminará numa relevante viragem no panorama composicional português. Em 1959, por iniciativa do serviço de música da FCG, a edição de partituras de compositores portugueses assegurada pela Portugaliae Musica tornou-se uma referência na preservação do património musical do país. Como constata Nery (2010: 537), a atividade da FCG estendeu-se desde a promoção da investigação na área da musicologia e etnomusicologia, à edição de partituras e gravações de música portuguesa, à realização de encomendas a compositores nacionais e internacionais, ao restauro de órgãos e ao apoio financeiro para promover o ensino da música através das bandas e dos coros amadores.

Barreto (1997: 10) refere três figuras do ambiente musical português como fundamentais para a efetivação da mudança ocorrida neste período: J. de Freitas Branco, que como pensador renovou a musicologia em Portugal, Madalena Azeredo Perdigão, como figura impulsionadora do movimento pós-modernista institucionalizado, e Mário Vieira de Carvalho, que promoveu as inovações da música portuguesa através da sua obra escrita. No âmbito da criação musical, Barreto (1997: 9) enuncia Jorge Peixinho como o líder de uma viragem das práticas composicionais vigentes em Portugal, através do conhecimento e exploração das linguagens associadas à vanguarda. O autor defende que Peixinho criou uma *clivagem* entre a *modernidade* e a *vanguarda*, enveredando por uma opção de exploração dos materiais sonoros, dentro de uma atitude esteticamente revolucionária perante as práticas criativas existentes em Portugal, atitude esta já instalada por toda a Europa, e cujos ecos tardariam a chegar ao país, apesar de algumas modificações denotadas na mentalidade portuguesa depois da II Guerra Mundial.

De notar que a atividade de Peixinho se distende como intérprete e divulgador destas correntes de vanguarda, descrevendo Ferreira (2007: 46) a sua tarefa como *ciclópica*, ao protagonizar a divulgação da produção composicional da Segunda Escola de Viena, assim como de outras experimentações estéticas de onde se destacam Cage e Stockhausen. Entretanto Lopes-Graça tinha sido impedido de lecionar na Academia de Amadores de Música em 1954, como anteriormente fora impedido por razões políticas de assumir funções no Conservatório Nacional, e prossegue a sua atividade pedagógica em casa; esta vertente pedagógica do compositor tornou-

se um fator determinante para o desenvolvimento qualitativo das gerações que lhe sucederam. Estilisticamente, segundo Carvalho (2010: 712) o compositor realiza uma viragem em 1960 com *Canto de amor e de morte* (1961), obra estreada na versão de quarteto de cordas com piano, existindo ainda uma versão para piano solo e uma versão para orquestra. *Canto de amor e de morte*, é descrito pelo musicólogo como *um dos momentos mais significativos da música portuguesa.* O despertar dos compositores portugueses para o vanguardismo começa a dar frutos e os caminhos adotados diversificam-se, como se constata no testemunho de Artiaga e Silva (2010: 864):

> Outros compositores seriam igualmente influenciados pelas correntes musicais ditas então "de vanguarda", em particular por uma utilização mais sistemática do serialismo. Maria de Lourdes Martins, que antes fora influenciada sobretudo por Stravinsky e pelos métodos de Carl Orff para a educação musical (como p. ex. nas *Pequenas peças*, para flauta de bisel e percussão, de 1959), entrou numa nova fase compositiva, patente nos seus *Esqueletos para quatro instrumentos* (1963) e nas obras *O Encoberto* (1965) e *O litoral* (1971), ambas galardoadas como Prémio Gulbenkian de composição, entretanto instituído. Filipe Pires, tendo começado por explorar sucessivamente uma estética impressionista e neoclássica (Sonata, para piano, 1953-1954), depois de estudar em Berlim com Hans Koellreuter e de frequentar os cursos de Darmstadt, enveredou por um estilo dodecafónico, bem patente na obra para orquestra *Akronos* (1964), e depois de estudar com Pierre Schaeffer em Paris, entre 1970 a 1972, iniciou uma exploração sistemática das novas possibilidades oferecidas pela música electroacústica (*Litania*, 1972).

A inexistência de concertos dedicados à produção musical dos compositores do século XX constituiu um fator primordial na estagnação na prática musical durante o regime de Salazar. Lopes-Graça havia já feito anteriormente um esforço para colmatar esta inatividade com a formação da sociedade de concertos Sonata, e vários compositores lhe seguiram o exemplo a partir dos anos 70, formando grupos que se destinavam a executar as suas próprias obras. Nasceram então o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL) em 1970, o Grupo Música Nova (GMN) em 1973-74, Oficina Musical do Porto em 1978, e ColecViva em 1985, respetivamente fundados por Peixinho, Cândido Lima, Álvaro Salazar e Constança Capdeville. Na sequência do estabelecimento de uma política e ambiente sociológico de abrandamento da repressão, preconizada por Marcelo Caetano, foi organizado o I Festival da Vilar de Mouros em 1971, com destaque para a participação de António Victorino d'Almeida, que estreou a sua obra *Sinfonia concertante* (1970). Outro sinal da existência de um aligeiramento no controle ideológico dos criadores expressa-se na música de Peixinho, citando Artiaga e Silva (2010: 867) obras como

Quatro peças para Setembro negro (1972), *Morrer em Santiago*, *Elegia a Amílcar Cabral* e *CDE 18*, compostas em 1973.

Depois do interesse despertado e vivenciado pelas vanguardas europeias, em especial pela obra de Stockhausen e Boulez, os compositores portugueses dedicaram-se a procurar outros ideais estilísticos, o que viria a ter reflexos na produção subsequente. Esta possibilidade de conhecer horizontes renovados derivou da evolução da sociedade demonstrada na generalização da utilização do disco, da disponibilização de partituras no mercado, do crescimento dos *media*, nomeadamente da televisão, tudo acontecimentos provenientes do estabelecimento da democracia em 1974. No entanto esta geração formada por volta dos anos sessenta, incluindo Filipe Pires e Emanuel Nunes, manteve-se pouco divulgada perante o grande público, situação que se prolongou até aos anos 80. Azevedo (2009: 5) chama a atenção para a proliferação de diversas influências estéticas anunciadas na música portuguesa, evidenciando a influência de Xenakis em Lima, o pós-serialismo em Salazar, assim como para as linguagens desenvolvidas por Nunes e Peixinho, prenunciadoras do conhecimento das técnicas exploradas por Stockhausen e Boulez.

O ensino foi atualizado com a formação da Escolas Superior de Música de Lisboa em 1983, e da Escola Superior de Música do Porto em 1986, tendo sido criados novos programas nos cursos de composição, que introduziram o conhecimento e manuseamento das técnicas de vanguarda. Os jovens talentos passaram então a ser encaminhados em conformidade com as técnicas vigentes em todo o mundo contemporâneo ocidental, principalmente pela mão de Christopher Bochmann, que iniciou o curso de composição na ESML, de Nunes, que ministrou cursos de composição na FCG desde 1981 e de Lima, Pires e Salazar, fundadores do curso de composição da Escola Superior de Música do Porto. Ferreira (2007: 48) nomeia estes e outros acontecimentos como fatores primordiais para o desenvolvimento da música em Portugal:

> O lançamento, em 1977, dos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea – um festival internacional realizado anualmente em Maio – assinala o início de um processo que viria a estender-se pelos anos 80, o do progressivo acolhimento institucional da modernidade musical. Este processo inclui a realização regular na Fundação Gulbenkian, a partir de 1981, de Seminários de Composição orientados por Emanuel Nunes, o começo da diversificação dos pólos públicos atentos à música contemporânea (de que se destaca, pelo seu pioneirismo e continuidade, a Câmara de Matosinhos); a muito aguardada reforma dos currículos do Conservatório; e a instalação, a partir de 1983 das Escolas Superiores de Música, que permitiu a actualização do ensino da Composição e a aquisição de algum equipamento tecnológico. Embora de

influência marginal, é igualmente de referir a criação, em 1980, do Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa, onde ensinou Constança Capdeville, e o lançamento, em 1984, pelo Serviço Acarte da Fundação Calouste Gulbenkian, da série de concertos ´Jazz em Agosto`, que deu continuidade ao Festival de Jazz Contemporâneo de Setúbal, realizado em 1979 em circunstâncias irrepetíveis.

A geração nascida entre os anos 60 e 70 passou por conseguinte a dispor de melhores condições para compor e divulgar a sua música, embora se deva referir a ausência das suas obras na programação das principais orquestras. Porém, a partir da década 1980 várias instituições começaram a evidenciar uma atividade de divulgação de música contemporânea portuguesa, como o Centro Cultural de Belém, a Fundação de Serralves, a Universidade de Aveiro, a Casa da Música, a Orchestrutópica e a Associação Ricercare. Outros agrupamentos têm integrado na sua atividade a função de divulgação da música contemporânea portuguesa, de uma forma constante, com destaque para o Opus Ensemble, Drumming e Ensemble Darcos. Em 2003 a FCG optou por terminar com os Encontros de Música Contemporânea, encontros estes que foram sucessivamente organizados durante 26 anos, mostrando intenções de inserir a música erudita atual na sua temporada regular, em paralelo com todo o reportório de concerto. No entanto fê-lo tomando algumas precauções, promovendo workshops e sessões de leitura de novas obras seguidas de concerto, atividade destinada à divulgação da obra de jovens compositores contemporâneos (esta prática havia sido iniciada em Portugal pelo grupo Remix Ensemble e pela Orchestrutópica).

A organização de festivais dedicados à música produzida em Portugal tem vindo a dar alguma dinâmica na divulgação da mesma: o Festival Música Viva com direção de Miguel Azguime e Miso Produções; Festival e Workshops Música Nova da Universidade de Aveiro; Encontros de Castelo Branco sob orientação de Francisco Monteiro; o festival Os Dias da Nova Música Portuguesa em Condeixa por Sérgio Azevedo; e Encontros do Alentejo da Música do século XXI, em Évora sob orientação de Amílcar Vasques Dias. Vários são os festivais organizados pelas autarquias que têm vindo a incluir e mesmo encomendar música contemporânea portuguesa. No entanto, Nery (2010: 1026-1030) constata que, de uma forma geral, a atividade musical gerada em Portugal continua deficitária:

> Concluído o século, o balanço das políticas culturais públicas em Portugal não pode deixar de ser apreensivo, na sua globalidade, mas ainda mais preocupante se revela no que toca ao terreno específico do impacte dessas políticas na música. (…) A extrema debilidade da oferta musical no país, face às médias

> europeias comunitárias, é patente não só na escassez de orquestras e entidades promotoras de concertos como na sua distribuição geográfica altamente desequilibrada. (…) E de um modo geral o investimento público na música é manifestamente insuficiente para a prossecução do citado imperativo constitucional de generalização do acesso à criação e fruição culturais neste domínio, o que na prática inviabiliza a plena participação da música como factor estruturante indispensável a qualquer estratégia de desenvolvimento global equilibrado do país.

Nesta mesma linha de pensamento, Pinho Vargas proclama uma divisão da Europa em dois hemisférios, situando Portugal num grupo de países pertencentes a uma Europa culturalmente e cientificamente periférica. Sobre a atual atividade musical portuguesa, o músico refere (2010: 494):

> O modo instituído da programação cultural em Portugal parece continuar o programa de abertura do país ao exterior, recorrente em vários períodos históricos, tendo o último sido iniciado a partir de 1974. As circunstâncias dessa época, sair do "esplêndido isolamento" salazarista contra o qual era necessário reagir, traumatizaram várias gerações no sentido em que qualquer crítica ao cosmopolitismo, tal como o termo é visto tradicionalmente, aterroriza as elites culturais no seu todo. O fantasma do provincianismo do regime de Salazar e, inversamente, a ânsia de cosmopolitismo que provocou, não se diluiu dos imaginários culturais apesar de já terem passado mais de três décadas. Tendo sido realizado esse programa de abertura à circulação de obras artísticas europeias e mundiais, absolutamente necessário naquele período, não parece ter sido realizado o seu correlativo inverso, a "internacionalização da cultura portuguesa", apesar de tal desígnio ser frequentemente proclamado quer nos programas dos governos, quer nos discursos das instituições culturais. A música é talvez a área artística onde a ausência de presença portuguesa no contexto europeu se manifesta de forma mais aguda. A análise das publicações gerais dos países centrais atestam inequivocamente essa ausência ou, em casos esporádicos, uma presença muito residual.

Esta perspetiva dos dois autores enuncia um conjunto de fatores não favorecedores de uma atividade artística identificada com o nível das práticas europeias, tanto no desenvolvimento da formação, como na edição e publicação de partituras e fonográfica, assim como de uma desejável política de afirmação da criatividade portuguesa nos meios internacionais. São notórias as lacunas na estruturação programática dos auditórios entretanto construídos pelas autarquias. Do mesmo modo, o crescimento das instituições de ensino superior de música não foi acompanhado por uma estruturação da atividade profissional, de maneira a providenciar o encaminhamento dos futuros músicos. Por outro lado o património musical não usufrui de uma política de preservação, facto agravado pela ausência de apoios à investigação, à edição de partituras e discográfica. Apesar

desta inoperância destaca-se a atividade realizada pelas editoras Musicoteca e Fermata, atualmente desativadas, das editoras Scherzo e Ava, e na indústria fonográfica a coleção desenvolvida pela Numérica.

2.3. As diversas correntes estilísticas contemporâneas

A atual produção musical em Portugal caracteriza-se pela emergência quantitativa e qualitativa de compositores, cuja diversidade de tendências estético-estilísticas constitui um ponto fulcral. No seguimento da opção tomada pela geração anterior, vários compositores formam os seus próprios grupos, e aparecem os Telectu (1982), Miso Ensemble (1985), Ensemble JER[18] (1990), Jardins Suspensos (1996) e MC47 (2000). Muito recentemente foi fundado o Performa Ensemble, um grupo pertencente à Universidade de Aveiro, com o objetivo definido de promover a interpretação e investigação da música contemporânea. Dirigido artisticamente por João Pedro Oliveira, António Chagas Rosa e Jorge Salgado Correia, este ensemble é ativo como promotor de seminários, masterclasses e colóquios para instrumentistas e compositores. Estes agrupamentos surgem não só da premente necessidade de divulgação musical, sempre relegada para segundo plano pelas entidades oficiais, mas também pela consciencialização das práticas adotadas actualmente no mundo ocidental, criando interligações com os modelos de compositores como Stockhausen e Boulez, que formaram os seus próprios grupos. Torna-se pertinente entender a mentalidade socialmente vigente, em que o indivíduo artístico é uma prioridade e não necessita de se enquadrar numa tendência estética; este indivíduo percorre a sua experimentação e, por consequência, no caso da produção musical necessita obviamente dos seus próprios meios para a demonstrar. Esta necessidade é plenamente assumida, como comprovam as afirmações dos fundadores da Orchestrutópica, que afirmam acreditar na diversificação das escolhas estéticas como um caminho criativo a seguir, e que o agrupamento foi concebido para proporcionar a concretização musical desta postura (Branco e Rocha, 2005: 348).

Na década de 90 a linha estética da vanguarda é fortemente questionada e novos recursos estilísticos são abordados, englobando as tendências pós-modernistas, patentes em obras como *Antagonia* (1993) de Alexandre Delgado. Denota-se ainda um retorno às formas operáticas,

[18] JER refere o nome do seu criador e mentor artístico: José Eduardo Rocha.

podendo-se destacar *O doido e a morte* (1994) de Delgado, e *Os dias levantados* (1998) de António Pinho Vargas. Ferreira (2007: 51) comenta a multiplicação de tendências estéticas:

> Alguns compositores aparecidos ao longo dos anos 80 só acabariam por se afirmar decisivamente no plano artístico por volta de 1990. Estão neste caso, entre outros, António Pinho Vargas (1951-) – cuja carreira musical, que remonta à década de 70, havia começado pelo jazz -, o pianista António Chagas Rosa (1960-) e o violetista Alexandre Delgado (1965-). A música de Amílcar Vasques Dias (1945-), vindo da Holanda em 1988, também só a partir de então começou a ser conhecida. No caso de Fernando Lapa (1950-), radicado no Porto, a dedicação à composição intensificou-se depois dessa data. Acresce que, em anos subsequentes, a quantidade e variedade da produção contemporânea cresceu significativamente, com a entrada em cena de muitos antigos alunos da Escola Superior de Música – Pedro Rocha (1961-), Sérgio Azevedo (1968-), Carlos Caires (1968-), Luís Tinoco (1969-), etc. – e de uma série de compositores com trajectos mais atípicos, de que se poderá destacar Eurico Carrapatoso (1962-). Foi também a partir, aproximadamente, de 1990 que o espírito pós-moderno, até então mais propugnado que praticado, começou finalmente a despontar em obras de jovens autores, do que resultou um panorama estético muito diversificado.

A diversidade estética apresenta-se sob várias perspetivas e, na opinião de Branco e Rocha (2005: 351), Pinho Vargas é o compositor português que melhor simboliza a reação pós-modernista aos pressupostos basilares da vanguarda vivida nos anos 50, 60 e 70, e que o músico se tornou um paradigma do *pluralismo musical contemporâneo.* Há que notar, no entanto, que a movimentação gerada pelo questionamento do vanguardismo se encontra disseminada na produção composicional em décadas anteriores e é notória no uso da citação que abrangeu compositores de diversas abordagens estéticas. Peixinho utilizou proficuamente este recurso, como menciona Zoudilkine (2010:978):

> Esta técnica foi utilizada mais radicalmente em *A idade do ouro* (1970-1973), onde todo o material é constituído por citações de obras de compositores de diferentes épocas que surgem em diversos planos estruturais. Nas obras mais recentes os elementos citados subordinam-se a uma ideia global, muitas vezes caracterizada por um sentido filosófico. Em *In folio/para Constança* (1992), J. Peixinho submerge no universo sonoro de Constança Capdeville, através da estilização de certos elementos característicos da sua linguagem musical.

Mais recentemente, no início dos anos 90, Nunes compôs *Quodlibet*, que Amaral (2010: 918) afirma ser um relato resumido do percurso composicional do músico referente aos últimos 25 anos de trabalho. A citação associada ao humor é uma presença constante na música portuguesa

e percorre diversas gerações: Capdeville, Peixinho e Victorino d'Almeida apresentam obras como *The Cage* (1988), *L'Oiseau–lyre* (1982) e *Pornofonia* (1977), respetivamente. Nas gerações mais recentes este recurso está presente, por exemplo na obra *Sweet rústica* (1996) de Eurico Carrapatoso, que utiliza o trocadilho num cruzamento de referências à música do passado e do imaginário da cultura portuguesa. Outros compositores contêm vestígios humorísticos na sua obra, imediatamente patente nos títulos atribuídos e que se podem citar como exemplos: *Two family discussions* (2001) de Pinho Vargas, *Maria Matos Medley* (1997) de Bochmann e *Arbeit french fries* (2003) de Victor Rua. Ainda dentro desta linha humorística, o ensemble JER realiza um trabalho relevante, com uma constituição de instrumentos de plástico, de onde se destacam a execução de transcrições de obras de Wagner.

Os multiculturalismos tornam-se evidentes na produção contemporânea afirmando Branco e Rocha (2005: 375) a existência de vestígios de incursões da linguagem jazz com a música erudita em obras de gerações anteriores como o *Concertino para piano, arcos, metais e percussão* (1959) de Lopes-Graça, na ópera *As Três máscaras* (1984) de Maria de Lourdes Martins, e em *Sax-Blue* (1982-84) de Peixinho. Posteriormente, o cruzamento entre estas duas linguagens foi fomentado por compositores dedicados à música erudita, cuja formação como executantes compreendeu a formação jazzística, entre os quais Amílcar Vasques Dias. Segundo Cascudo (2010c: 374) a obra de Vasques Dias contém contornos improvisatórios aparentados com o jazz assim como denuncia a sua ligação à música *tradicional portuguesa, árabo-andalusa e sefardita*, demonstrando também uma ponte linguística com o passado da música ocidental. Pinho Vargas, António Sousa Dias e Daniel Schwetz constituem outros casos de interações estilísticas; no caso de Sousa Dias, a música composta para os filmes *Os Abismos da Meia-Noite* (1984), de notória influência jazz, e *Os Emissários de Khâlom* (1987), numa linguagem aparentada com a música rock, é demonstrativa da dimensão da variabilidade de reportório abrangido por estas intersecções estilísticas. Em gerações mais recentes pode-se verificar o exemplo de Delgado (1965), que através do tratamento rítmico demonstra a influência proveniente do universo jazzístico. Os criadores presentemente ativos diversificam o cruzamento de linguagens e desenvolvem-se discursos no âmbito da pluralidade vigente: Laurent Filipe, músico jazz que compõe para o Opus Ensemble, Carlos Azevedo, Mário Laginha, Bernardo Sassetti e Pedro Moreira, que em 2003 criou a obra *Canções do rio profundo*, de influência schoenbergiana. Victorino d'Almeida (2008: 535) confirma esta tendência:

> No campo do jazz, Portugal conta com dois excelentes músicos, também ligados como intérpretes e compositores ao repertório da chamada "música clássica". São eles Mário Laginha (1960), que alia brilhantemente elementos mais jazzísticos a uma polifonia pianística bastante próxima das formas ortodoxas de fuga; e Bernardo Sassetti (1970), pianista consagrado tanto no jazz como no repertório tradicional de concerto, autor de algumas das melhores músicas de cena recentemente apresentadas no seu país.

A influência da expressividade da música étnica também se faz notar: Oliveira (n. 1959) compôs em 1998-99 a obra *Voyage des sons* que toma como base tradições não europeias assim como Chagas Rosa que, segundo Harper (2010: 1147), utiliza por vezes um *melodismo de raízes indo-europeias*.

As incursões estilísticas da linguagem relacionada com a música litúrgica enquadrada num contexto de concerto denotam-se na obra de diversos compositores, destacando-se em gerações anteriores Capdeville. Cardoso (2010: 885) refere a tendência da compositora para o poliestilismo, assim como o gosto pelo teatro musical, mencionando a liturgia como um tema recorrente, constituindo *Libera me* (1977) a sua obra mais representativa. Compositores como Victorino d'Almeida, Lima, Vasques Dias e Paulo Brandão criaram obras de índole religiosa. Nas gerações mais recentes Oliveira aproxima-se do alinhamento estilístico de Messiaen, dedicando-se profusamente ao misticismo que o seu já extenso reportório demonstra, de onde se pode destacar as obras *Patmos* (1990) e *Requiem pelo Planeta Terra* (1993-94). Também Carrapatoso se tem dedicado à temática já referida, patente em *Magnificat em talha dourada* (1998) e em *In Paradisum* (1994). Bochmann e Ivan Moody, ambos radicados em Portugal, constituem casos a assinalar, no interesse demonstrado pela liturgia musical em obras como *Songs for Simeon* (1992) e *Lamentations* (1995), respetivamente.

O minimalismo encontra-se espelhado na obra de Pires, que nos anos 60 iniciará um processo de experimentação das diversas correntes. Barreto (2009: 3,4) constata que:

> (…) foi talvez o primeiro compositor português a criar obras correlativas ao minimalismo('Monólogos', 'Streto'). (…) Ele é *facile princeps* da música minimal repetitiva criada em Portugal.
>
> Em "Akronos", para ensemble de cordas, recorre a uma escrita sem métrica, jogo de silêncios e suspensões; anuncia a veia minimalista do autor, como um topo de outras suas experiências (e.g."Stretto" e "Monólogos"). Neste campo, o compositor perla a minúcia, a subtileza, a economia de meios, fazendo flutuar imagens leptópicas num vazio – espécie singular de despojamento. Em 'Akronos', é o espaço

temporal que o preocupa e sobretudo as relações proporcionais som-silêncio,"nas quais atribui a este último o seu devido valor musical"; para "Akronos" colocou objectos sonoros em relação ao silêncio e em 'Perspectivas' situou espacialmente três grupos orquestrais. A escrita de 'Perspectivas', trata-se da espacialização de tropismos, privilegiando a oposição instrumental das fontes sonoras; estas terão sido as principais preocupações relativamente ao espaço musical.

O interesse pelo neotonalismo enquadra-se numa perspetiva de libertação na escolha das linguagens a adotar: sobre Pinho Vargas, Bochmann (2010: 1311) afirma que se encontram na sua obra uma gama de linguagens desde o atonalismo a passagens neotonais, assim como Carrapatoso se destaca pelo uso de uma *linguagem com afinidades tonais* (Sá, 2010: 251).

Peixinho foi o introdutor do happening nos costumes performativos dos músicos portugueses na década de 60, criando o espaço necessário à abertura das práticas musicais do pós-modernismo. Esta opção, articulada com outras expressões artísticas como a pintura, o teatro, a dança, o vídeo e o filme, desagua nas práticas da performance e instalação. Carlos Zíngaro e Jorge Lima Barreto foram impulsionadores desta tendência, vindo a formar no final da década de 60 a Associação de Música Conceptual. O grupo ColecViva, fundado em 1985 por Capdeville, centrou-se nas diferentes perspetivas do teatro musical do século XX, através do cruzamento entre o concerto, o teatro e a dança, inserido num conceito de performance. Imbuída nesta escolha do espetáculo cénico/musical a compositora produziu obras como *Vamos Satiar I,II,III* e *IV* (1979-1985) e *Wom,Wom Cat(h)y… para Cathy Berberian* (1990). Capdeville tornou-se, a par de Peixinho, uma figura determinantemente dinamizadora desta linha estética e deu a conhecer ao público português compositores tão relevantes para o século XX como Satie e Cage. Também Pires se dedicou a este género compondo obras como *Tordesyalta* (1982-83) e *Zoocratas* (1984-87). A par do interesse demonstrado pela performance, Peixinho incluiu nos seus recursos composicionais a improvisação, analiticamente observada por Zoudilkine (2010: 978) como um método de obtenção da formatação dos materiais sonoros, exemplificado em *Serenata per A* (1983), onde a improvisação delineia por um lado o percurso de cada instrumento e de uma forma mais global o próprio percurso da obra em si. Apesar dos esforços de Peixinho a Capdeville, nos anos 70 a improvisação continuava muito ligada à prática jazzística; no entanto algumas figuras da música erudita delinearam caminhos de experimentação: Pires, Lopes e Silva e Clotilde Rosa. Barreto (1995: 159) constata que será nos anos 80 que a música improvisada alcança a total autonomia em relação à música jazz:

> A Nova Música Portuguesa Improvisada é arte de compositores – intérpretes. Música que nega a glosa, a arregimentação, que corre o risco na busca permanente da originalidade: probabilidade caleidoscópica. (…) Esta Nova Música Portuguesa Improvisada tem congeminado obras para pequenos conjuntos musicais, sem criações monumentais, e tem sido insofismavelmente um gesto de vanguardismo, de liberdade e afirmação de improvisadores, actividade fundamental do experimentalismo.

Atualmente, existe uma linha estética muito desenvolvida numa perspetiva do compositor improvisador, que enquadra nomes como Zíngaro, Carlos Bechegas, Ernesto Rodrigues, Rua, Rocha/Ensemble JER e grupos como Miso Ensemble e Telectu. Apesar do interesse evidenciado pelo teatro musical ligado à performance, os criadores não abandonaram no entanto a produção operática, contando entre os seus representantes com nomes como Pinho Vargas, que compôs em 1997-98 *Os dias levantados*, Delgado, que se propôs compor uma *Trilogia da loucura*, Nuno Côrte-Real com *O Rapaz de Bronze* (2007), e mais recentemente Pedro Amaral com a ópera estreada em Londres *O Sonho* (2010). As gerações atuais demonstram apetência por outros caminhos exploratórios do texto, para além do teatro musical e da ópera: Carlos Caires, por exemplo, compôs em 1997 *Word Painting*, que desenvolve o cruzamento do tratamento tradicional com o tratamento fonético. Sobre a obra *Songs of the Beginning*, o seu autor, Chagas Rosa, descreve numa entrevista concedida ao Centro de Investigação e Informação de Música Portuguesa[19] (Cascudo: 2003a)

> Dividi o texto em 22 fragmentos, mas não na horizontal. Dividi primeiro na vertical (…) e depois na horizontal. Portanto o texto de cada canção são duas meias frases, ou uma meia frase. Muitas vezes a linha separadora corta uma palavra no meio de duas sílabas, e fica uma sílaba de cada lado (…). Para mim foi muito importante, sobretudo o confiar no acaso, o confiar no instinto, o confiar na intuição.

Os caminhos traçados pela música electroacústica em Portugal remontam a 1960, quando alguns compositores optaram por estudar fora do país e se tornaram consequentemente os transmissores fundamentais desta corrente composicional. Foi, no entanto nos anos 80 que esta música se expandiu; Henriques (2010b: 853) descreve os primórdios desta trajetória através das seguintes exemplificações:

[19] Este centro será referenciado como CIMP.

> Dentro desta primeira geração de compositores, J. Peixinho ocupa um lugar de destaque, tanto pelo carácter pioneiro, como pela constante utilização das novas tecnologias no seu trabalho, o qual revela a influência de Stockhausen, com quem estudara e colaborara. Obras como *Harmónicos I* (2ª versão) (1969), *Elegia a Amílcar Cabral* (1973), *Electronicolírica* (1979) e *Sax Blue* (1982) demonstram várias facetas da sua criatividade e o domínio deste meio. Filipe Pires foi fundamentalmente influenciado pela escola da música concreta, tendo a sua produção nesta área sido feita durante os anos 70, antes do advento da tecnologia digital. Deste período contam-se obras como *Litania* (1972) e *Canto ecuménico* (1979). Cândido Lima é um autor de transição entre a música electroacústica de cariz analógico realizada com gravadores de bobina e a nova música electrónica gerada por meios informáticos. A sua colaboração com Iannis Xenakis e a utilização do sistema de computação UPIC levaria à realização de obras como a série *Toilles II* (1978-1980), *III* (1979-1980) e *IV* (1978-1981).

Outros compositores, como Salazar que estudou com Schaeffer em Paris, dedicaram-se ao desenvolvimento das tecnologias musicais. Nunes, compositor ligado ao IRCAM, compõe abundantemente para eletrónica podendo-se destacar *Lichtung I* (1988-89) e *Lichtung II* (1996-2000); na análise de Amaral (2010: 919), *Lichtung II* constitui-se como *a obra fundamental que parece polarizar a sua reflexão.*

O protocolo Musical Instrument Digital Interface[20] e a expansão dos microcomputadores no âmbito da utilização musical trouxeram avanços nesta área que se repercutiram em Portugal, abrindo um vasto panorama na investigação e na criação musical. As Jornadas de Música Electroacústica de Viana do Castelo (1979-1985), vocacionadas essencialmente para os estudantes de composição, divulgaram estas novas tendências, e foram organizadas pelo etnomusicólogo João Soeiro de Carvalho e pelo professor Rui Ribeiro, diretores da Academia de Música de Viana do Castelo. Esta Academia de Música de Viana do Castelo manteve um lugar preponderante na divulgação a música electroacústica, tendo vindo a ser criado o Estúdio Jorge Peixinho. No entanto, a disciplina de electroacústica só será institucionalizada no final dos anos 80, na ESML. Uma segunda geração de portugueses ligados a estas tecnologias surge então, dedicando-se, como explicita Henriques (2010: 853), a uma produção mais numerosa e sistematizada:

> João Pedro Oliveira conta com uma vasta e multifacetada produção no campo da música electrónica, com destaque para as obras *Cidade eterna* (1988) e *In Tempore* (2000). Tomás Henriques tem uma produção que procura a subtileza da dimensão tímbrica e harmónica das texturas sonoras (*Sibila I*, 1991), abordando ainda processos de composição algorítmica em *Liquid Crystals* (1995). Das obras de Miguel Azguime

[20] Protocolo MIDI.

destacam-se, p.ex., *Comunicações* (1998) e *Derrière nab* (2000). As composições de A. Sousa Dias, com contornos formais claros, destacam sons de origem concreta, contendo por vezes elementos humorísticos, como p.ex. *Gamanço* (1997). António José Ferreira revela no seu trabalho um manuseamento cuidado do material musical e a exploração subtil de enredos dramáticos, características que podem ser observadas na obra *A horizontal do vento* (2000). A obra de I. Soveral tem valorizado sobretudo a interacção entre instrumentos tradicionais e o som de síntese electrónica, manifestando uma sensibilidade para a fusão destas duas dimensões. Obras como *Quadramorphosis* (1993) e *Anamorphoses* (1995) são exemplificativas do seu trabalho.

A produção da música eletroacústica obteve um novo impulso nos anos 90, devido ao investimento por parte das instituições de intuito pedagógico: em 1995 a Universidade de Aveiro fundou o Centro de Investigação em Música Eletrónica, inserido no Departamento de Comunicação e Arte; a ESML mantém atividade significativa; na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (assim designada desde 2008, correspondendo à inicial Escola Superior de Música do Porto) foi instituído um curso técnico de áudio; e na Escola de Artes da Universidade Católica do Porto foi introduzida uma área ligada às tecnologias. Em 1993 foi fundado o estúdio de Informática da Juventude Musical Portuguesa, sendo um grande impulso dado por Azguime ao criar um festival internacional de música eletrónica (1992), que em 1995 passa a ser denominado Festival Música Viva, um veículo fundamental na divulgação dos desenvolvimentos acontecidos na música electroacústica. Este compositor, também percussionista, fundou com Paula Azguime o Miso Ensemble (1985), um duo de percussão e flauta que se dedica à performance e à composição/improvisação. Azguime concebeu também a Orquestra de Altifalantes, no âmbito da sua atividade de investigador no campo da eletrónica em tempo real. A criação da Associação Miso Music Portugal (1999) testemunha o esforço desenvolvido pelo músico para promover a divulgação da música contemporânea. Outros compositores desenvolveram atividade com recurso às tecnologias digitais, sem no entanto recorrerem aos meios académicos: Zíngaro, Emanuel Dimas Pimenta e o grupo Telectu, constituído por Barreto e Rua.

Várias são as análises da diversidade da produção artística do tempo presente. É um assunto que por si é complexo, e que mais complexo se torna ao constatar que a liberdade dos criadores artísticos, ao assumirem a primazia da sua necessidade como geradores de arte e se desligarem das práticas passadas de enquadramento da sua produção num dado movimento, é em si geradora exponencial de outras diversidades. Como Pinho Vargas (2008: 183) consubstancia:

> Os anos 80 confirmaram o fim das direcções únicas. A própria noção de vanguarda (…) está posta em causa. A característica principal das estéticas contemporâneas em todas as artes é a existência de uma pluralidade de direcções simultâneas. Não há certezas, há problemáticas.

As opções de sistematização da atualidade artística, neste caso concreto da música erudita, serão por consequência muito diversas: poderá ser eventualmente através das preferências do compositor sobre o género de música, como o teatro musical, a ópera, a música instrumental ou vocal; poderá versar sobre aspetos de caráter como o uso do humor ou outros recursos estilísticos; pode refletir a escolha preferencial dos agrupamentos, como orquestra, ensemble grupos de câmara ou música a solo. Concluindo: para tanta abertura, existem abordagens múltiplas, dependentes do ângulo em que se perspetiva ou enquadra o objeto a estudar.

Este trabalho será focalizado na manipulação e exploração dos objetos sonoros: foi considerada a existência clara entre os compositores da atualidade de um grupo dedicado à exploração das potencialidades de linguagem dos instrumentos acústicos, outro grupo que se dedica à investigação e experimentação das potencialidades dos meios produzidos eletronicamente, e ainda um outro grupo que se debruça sobra a interação destes dois mundos da linguagem musical. Sobre este aspeto, Azevedo (2009: 18) afirma:

> Grosso modo, os independentes, como Alexandre Delgado, Eurico Carrapatoso, António Victorino d'Almeida ou Eugénio Rodrigues, entre outros, são relativamente marginais às grandes correntes institucionalizadas, (…). Os restantes, mais alinhados (…), podem dividir-se em dois grupos, também de um modo um pouco grosseiro: os simpatizantes do pós-modernismo, do novo tonalismo/modalismo, ou do regresso a certos aspectos da prática composicional do passado e a um equilíbrio entre expressão pessoal, tradição, e novidade (António Pinho Vargas, Carlos Marecos, Pedro Faria Gomes, Nuno Corte Real, etc), e os alinhados exclusivamente com a experimentação de novas possibilidades e novas técnicas, ignorando um passado que já não lhes interessa, e, em parte, dedicados também à electroacústica, pura ou mista (Miguel Azguime, João Pedro Oliveira, Pedro Amaral, Emanuel Nunes, etc.), nenhuma destas classificações contendo, como é evidente, algum laivo de crítica ou encarada como pejorativa.

A música com recurso aos meios eletrónicos cresceu exponencialmente, tendo encontrado terreno para este desenvolvimento em compositores como Isabel Soveral, Tomás Henriques, Pedro Rocha, Carlos Fernandes, entre outros, e só mencionando a geração nascida entre 1960 e 1970. Caires, Oliveira, Virgílio de Melo, João Rafael e Amaral enquadram-se num grupo que interliga os meios electroacústicos com a instrumentação tradicional, opção bastante

representativa na sua obra. Outros compositores, como por exemplo Carlos Marecos, abordam estas estratégias de uma forma esporádica, tendo sido feita a opção de os englobar numa corrente com maior ligação ao passado, pois este vínculo com a tradição é notório nas suas opções estéticas e estilísticas.

Porém, outros critérios terão de ser levados em conta nomeadamente o âmbito deste trabalho, a música de câmara com piano: serão inseridos neste estudo unicamente os compositores que, no momento de iniciação desta investigação, tenham composto obra significativa para agrupamentos de câmara com piano. Foi considerada música de câmara a música destinada a todos os agrupamentos desde o duo até ao ensemble de câmara, não excedendo os dez elementos, englobando tanto a música instrumental como a música vocal. Outro critério adotado é o reconhecimento que cada compositor encontra espelhado na publicação e edição fonográfica da sua obra, elemento demonstrativo da relevância do interesse que esta mesma suscita na comunidade musical, demonstrado no anexo I.

2.4. A ligação entre o passado e o futuro

Neste subcapítulo serão abordados os compositores portugueses estudados neste trabalho: a geração nascida nos anos 1960-70, cuja inclinação estética, tal como foi exposto no subcapítulo anterior, se perceciona numa abordagem que não nega as estéticas do passado mais recente ou mais longínquo, e que opta por fazê-lo através da manipulação sonora dos instrumentos pertencentes à prática tradicional da música erudita ocidental. Foram considerados os compositores: Azevedo, Carrapatoso, Côrte-Real, João Madureira, Marecos, Chagas Rosa, Luís Tinoco e Pinho Vargas. Como se pode averiguar, o critério de abrangência da data de nascimento não foi rigorosamente cumprido, tendo sido abertas três exceções: Pinho Vargas, Côrte-Real e Madureira. No entanto, foram considerados fatores que se prendem com a identificação estética e estilística, elementos encarados como primordiais quando confrontados com a questão da data de nascimento. Duas ideias antagónicas tiveram de ser confrontadas no momento das decisões, tornando-se o percurso artístico de cada um destes três casos alvo de reflexão, suscitando a necessidade da adoção de alguma flexibilidade perante a evidência de outros números, como o número de obras escritas para agrupamentos com piano, a sua evidenciação tanto no escasso mercado discográfico como no mercado de edição de partituras, e ainda um outro que se prende

com a apresentação pública das obras compostas e o envolvimento com a sua divulgação na sala de concertos.

No caso de Pinho Vargas a distorção temporal parece ser muito expressiva, o que no entanto se torna um elemento esbatido ao ser considerado que o compositor pertence à geração composicional abordada nesta dissertação, uma vez que se desenvolveu como compositor erudito tardiamente. Analisando o catálogo elaborado por Bochmann (2010: 1311), constata-se que a sua primeira obra instrumental data de 1987, *Três fragmentos*, e que a sua primeira obra vocal, *Nove canções de António Ramos Rosa*, foi composta em 1995. Bochmann afirma neste texto que Pinho Vargas se distanciou *dos paradigmas do modernismo e das vanguardas musicais, assumindo uma atitude de liberdade no uso de diferentes técnicas que marcaram a história da música e a composição do século XX.* Ainda dentro de um enquadramento cronológico pode-se estabelecer um paralelo com outro compositor, este também integrado no âmbito das datas de balizamento desta pesquisa, Carrapatoso, nascido em 1962. No caso deste segundo, a sua primeira obra instrumental e a sua primeira obra vocal datam de 1987, *Música para metais*, e *Antifonia*, respetivamente. Daqui se conclui que cronologicamente a evolução composicional destes dois compositores se encontra inicialmente em paralelo, embora os seus percursos artísticos tenham configurações muito distintas. Outro fator a ter em conta, o processo estilístico do compositor, encontra-se definido na resposta dada por Pinho Vargas a Martingo (2011: 63), sobre a caracterização da sua prática criativa no panorama contemporâneo:

> Julgo ser um compositor pós-moderno, no sentido de não partilhar a visão teleológica sobre a evolução da linguagem musical, mas ao contrário dos outros, considero o período moderno válido em termos estéticos. Nesse sentido serei mais moderado do que outros que condenam esse período em bloco. Situo-me desta forma consciente de que o termo pós-moderno tem dezenas de conotações e nunca foi definido de forma totalmente consistente em todas as áreas. Diria que é uma condição, a nossa condição.

Quanto a Madureira e Côrte-Real a sua aproximação formativa e escolhas criativas são associadas à geração proposta para investigação, podendo-se mencionar a referência de Azevedo (2010: 148) ao denominar os alunos de Bochmann e destacar nomes como Oliveira, Tinoco, Caires, Madureira e Côrte-Real, entre outros, todos pertencentes a um conjunto de resultados composicionais determinantes. Outra menção associativa encontra-se em Silva (2010: 869), onde se afirma a

proximidade geracional entre Amaral, Azevedo, Caires, Carrapatoso, Marecos, Madureira e Côrte-Real, entre outros.

A Lista de obra do objeto de estudo (anexo I) constituiu-se como uma ferramenta primordial na análise realizada sobre os compositores a serem estudados nesta investigação. Alguns criadores de elevada proeminência no panorama nacional foram excluídos precisamente através do levantamento da sua obra camerística, tendo sido considerada para análise a obra composta até à data de início deste trabalho, em Outubro de 2009. Delgado, figura criativa incontornável, não produz obra significativa onde inclua agrupamentos com piano; Amaral, compositor e maestro muito evidenciado compôs unicamente um quinteto com piano; Sara Carvalho nos últimos anos tem vindo a dedicar-se aos agrupamentos com piano, mas até 2009 eram escassas as obras que incluíam este instrumento. No caso de Oliveira as decisões foram mais sensíveis: o compositor apresenta inúmeras peças de música de câmara com piano, mas as suas produções mais recentes recorrem à eletrónica; perante esta tendência não abrangida nos critérios da investigação foi tomada a decisão de não incluir este eminente compositor no estudo em questão.

O texto que se segue foi construído com o objetivo de delinear um esquiço do percurso profissional e da personalidade criativa dos compositores abordados neste estudo, não constituindo porém uma resenha biográfica exaustiva. Foram selecionados os dados que estabelecem um contorno de vida e de obra de cada compositor.

Sérgio Azevedo (n. 1968)

Filho de um músico pertencente aos meios da guitarra portuguesa, teve a música sempre presente na sua vida e tomou conhecimento de um vasto reportório clássico desde muito cedo; a sua primeira peça composta data dos nove anos de idade. Enquanto estudante, Azevedo foi discípulo muito próximo de Lopes-Graça, como testemunha na entrevista concedida ao CIMP (Azevedo & Correia, 2004) e onde é destacada a amizade nutrida pelos dois músicos assim como a influência da personalidade marcante de Lopes-Graça na obra inicial de Azevedo. No contacto formativo com Capdeville, Bochmann e Salazar durante os seus estudos efetuados na ESML, sublinha a relevância da consciencialização com a atualidade composicional tendo, através da experimentação, vivenciado várias correntes estéticas, até chegar a um ponto de encontro com a sua própria

música. Nunes constitui uma figura formativa bastante marcante para o compositor, não propriamente numa influência direta, mas sim através dos princípios gerais que o orientam.

Azevedo talha o seu caminho na composição com um interesse visível pela tradição, num sentido de encontrar uma continuidade percepcionável pelos ouvintes através de sequências harmónicas; baseia-se nos fundamentos do tonalismo encarado como um discurso que inclui momentos de tensão e distensão, e que são a base de construção de uma linha condutora. O compositor afirma tender para uma linguagem atual com ligações ao passado de maneira a que os usufrutuários da sua música a consigam percecionar, pois parte do pressuposto que compõe para comunicar com os outros, desde que os seus interesses sejam preservados, como o próprio declara (Azevedo, 1998: 447):

> A minha música pretende ser (…) clara, não retórica em demasia, não tonal – mas com harmonias e gestos direccionáveis – e tímbricamente complexa, embora auralmente perceptível. Interessa-me muito como o ouvinte capta certos intervalos, certos contextos, o timbre, o espaço, tudo o que diga respeito a uma dinâmica da composição que seja perceptível para quem ouve.

A sua obra encontra-se gravada para as editoras Afinaudio, Numérica, Miso Records, Trem Azul, Classic Concert Records, Dux, Deux-Elles, Portugalsom/Strauss e Amberola. O compositor tem apresentado o seu trabalho internacionalmente e tem sido premiado com frequência. A peça *Momentum pró Góra Kalwaria* (1992) constituiu um momento marcante pela determinação do estilo próprio de Azevedo. Posteriormente, o criador entrou numa fase de amadurecimento formal audível no recurso a intervalos e notas pivô, cuja obra representativa é o *Quinteto de Clarinete* (1996). *Atlas Journey* (1998), as *Três Bagatelas* (2000), que são uma homenagem a Ligeti, e o *Concerto para Dois Pianos* (2003), culminaram esta fase composicional e demonstraram um novo direccionamento artístico, caracterizado por uma atitude mais livre, nomeadamente no recurso a elementos provenientes da tradição musical ocidental. Na já mencionada entrevista (Correia, 2004), o compositor descreve algumas das característica de *Atlas Journey*:

> (…) ”Atlas Journey” (…) é uma peça de síntese (…) porque tem, digamos, tudo aquilo que ao longo dos anos me tem interessado, (…) dentro dos 15 músicos a trompa é o tal instrumento que conduz, digamos o resto – mas tem outras coisas que também me interessam, como por exemplo citações – que é uma coisa recorrente na minha música (…), mas citações que muitas vezes não se percebem, ou seja, são pequenas homenagens pessoais que só dificilmente o grande público ouvirá. (…), são fragmentos musicais que se

> englobam nos meus interesses musicais (…). Mas são coisas que me interessam e percorrem mais ou menos a minha música (…) embora no início fosse mais paródico, agora é mais escondido (…). Digamos que nessa peça eu cristalizo todas as influências e todos os compositores – ou quase todos os compositores – que me interessam (…). O aspecto circense que se encontra num Stravinsky, que foi uma grande influência, (…) a continuidade tonal, a construção de uma linha melódica mais importante (…), na formação dos acordes (…) e também a escala por tons inteiros, nomeadamente os intervalos de terceira maior e de quarta aumentada, que são os intervalos que conduzem o meu discurso melódico. (…) E uma coisa que nós encontramos nos anos 70, já por exemplo na 1ª Sinfonia de Maxwell Davies – que me influenciou também – é precisamente essa recapitulação condensada e abreviada, mas que nós ouvimos claramente como recapitulação. (…) Eu também comparo, no entanto essa recapitulação, além da forma sonata, a uma coisa que me interessa muito que são os desenhos do Escher. (…) E que é também uma coisa que me interessa que é uma noção topológica da música. Quer dizer, eu gosto de pensar o fenómeno musical, muitas vezes, de uma forma quase visual (…) E realmente o "Atlas Journey" tem um bocado isso, tem objectos que circulam constantemente, sempre com subtis diferenças (…) "Atlas Journey", seria a minha peça de referência.

O *Concerto para dois pianos*[21] envolve como recursos grupos de tons inteiros, harmonia espectral, heterofonia e campos harmónicos; a sua forma e linguagem poética são a síntese da análise efetuada pelo compositor de variadíssimas influências, tais como: a pintura de Claude Monet e René Magritte, os desenhos de Mauris Escher, literatura de Franz Kafka, o cinema mudo dos anos 1930 e o teatro de marionetas. Indagado por Martingo (2011: 109) sobre se encara a sua composição como uma *rutura* ou como *continuidade* perante o passado, Azevedo responde:

> Penso que a minha música está claramente alicerçada na sua época e nas tendências aglutinadoras de hoje em dia. Penso nela pois como continuidade de algumas tendências, a meu ver as mais felizes, das últimas duas ou três décadas, como o estilo neo-bartokiano recente de Ligeti, a virtuosidade instrumental e dramatismo de um John Adams, a abrangência estilística de Lindberg, Adès e Schnittke, ou a complexidade excitante e direccionada de um Maxwell-Davies.

Azevedo dedica-se atualmente à investigação no âmbito da música para crianças, área do seu doutoramento em curso, e escreve assiduamente sobre música, nomeadamente artigos onde se destaca a colaboração com o *New Grove Dictionary of Music and Musicians.*

[21] Esta obra foi estreada no CCB pelos pianistas Miguel Borges Coelho e António Rosado.

Eurico Carrapatoso (n. 1962)

Ao ingressar no Coral de Letras da Universidade do Porto tomou contacto com o Maestro Borges Coelho, seu primeiro professor de composição, a que se seguem estudos com Fernando Lapa e Lima. Capdeville constituiu uma fonte de formação e inspiração primordial para Carrapatoso, relembrando o compositor a influência da sua personalidade, descrevendo-a como uma figura sonhadora e mencionando o *efeito hipnótico* que lhe transmitia (Azevedo, 1998: 402). Neste depoimento registado por Azevedo, consta ainda a influência que o caráter de Peixinho lhe imprimiu:

> Trazia para as aulas a energia fulgurante de quem praticava existencialmente a composição. A sua cabeça leonina era um turbilhão fantástico de ideias, de sugestões, de emoções, que sempre partilhou com uma generosidade quase infantil.
> E se a minha história como compositor mergulha na influência de todos os meus professores, reconheço em Jorge Peixinho a influência principal, não ao nível do idioma certamente, mas ao nível da gestualidade lírica que se desprendia das suas últimas obras, nomeadamente *Floreal*, obra-prima da poesia musical.

Carrapatoso conta atualmente com obra gravada nas editoras Emi-VC, MOV, Numérica, DRAC e La Mà de Guido. A sua postura criativa constitui-se numa atitude de *desinibição*, como o próprio afirma (Azevedo, 1998: 403), utilizando livremente todos os recursos composicionais que considera necessários, desde os acordes perfeitos ao cluster, a linguagens aproximativas da atonalidade assim como da tonalidade. O compositor exemplifica esta evidência comparando a obra *Rever Roma é amor rever* (1996), e o recurso a *técnicas micro-polifónico-pan-cromáticas*, com *O Chorinho de mê filh'António, num enternecedor si menor.* No referido depoimento recolhido por Azevedo (1998: 405), indagado sobre as suas referências culturais, Carrapatoso refere:

> (...) tenho desde universitário uma fixação nos grandes mestres do Renascimento, não só pelo seu valor intrínseco mas também por aquilo que eles representam: a busca desinteressada do conhecimento, inflamada por um humanismo missionário. Esta minha fixação mantém-se e transformou-se em verdadeira referência cultural ao filtrar a minha própria mundividência. (...) Quer-me parecer que um compositor deve ser, antes de mais, um homem de cultura que saiba traçar grandes linhas de força sobre o tempo.

A sua extensa obra, catalogada por Sá (2010: 252), caracteriza-se pela abrangência de géneros musicais, que se estendem desde os arranjos/harmonizações/instrumentações/orquestrações de onde se pode destacar o trabalho efetuado como o quarteto vocal *Tetvocal*, à música

instrumental, a solo e conjunto de câmara, à música para orquestra e à música vocal. Sá afirma ainda que dos grupos que interpretaram a sua música se destacam a Sinfonietta de Lisboa, a Orquestra Nacional do Porto, a Orquestra Sinfónica do Porto, a Orquestra Gulbenkian, a Orquestra Metropolitana de Lisboa, a Orquestra Filarmónica das Beiras, a Orchestre de Pays de Savoie, o Opus Ensemble e o Galliard Ensemble. A obra coral é um género constante na produção de Carrapatoso, facto que o próprio justifica (Carrapatoso, 1999):

> Por questões matriciais de identidade, de todo o conjunto das minhas obras, prezo especialmente um conjunto de peças dilectas que se constitui como uma espécie de projecto vida: as várias séries de harmonizações para coro *a cappella* que designo com o título genérico O que me diz o vento de…É um projecto a que regresso sempre que estou desassossegado. Faz-me bem, aguçando-me o estilo, calibrando-me o lápis, oxigenando-me a alma. Nestas harmonizações da melodia popular portuguesa, cada som é essencial e também testemunha dessa portugalidade filtrada na minha linfa transmontana. Eis, na minha existência, dos poucos valores matriciais que não discuto.

Ainda dentro desta forte tendência de escrita para agrupamentos vocais pode-se mencionar *Três Corais para um dia de muito sol* (Carrapatoso, 2009), com a seguinte indicação do autor:

> Perante joias tão singelas e simples, grande é a tarefa de ser-se singelo e simples. Foi esse o meu objectivo: anular-me o mais possível, deixando cantar essas melodias tão luminosas e puras no seu diatonismo, sem ceder a tentações cromáticas, evitando "rímel" e "baton". Sem esses cromatismos dependemos apenas de nós com uma mão à frente e outra atrás. É preciso ter-se alguma coragem para ser-se simples. A um nível infinitamente superior, é essa a coragem que podemos pressentir num Mozart que se decanta em *Ave Verum*.

A defesa do património cultural português constitui uma presença muito forte na obra de Carrapatoso que, no entanto, não se inibe de se deixar conduzir pelas suas convicções estéticas, através de uma generosidade e delicadeza no entrosamento de diferentes culturas e sua linguagem musical. Esta sua faceta está muito bem expressa no discurso[22] proferido pelo compositor, quando recebeu o prémio Identidade Portuguesa[23]:

> (...) Falando agora por mim e na qualidade de transmontano, devo confessar que o património que recebi da minha ruralidade, como compositor, foi o conceito de tempo longo, do tempo telúrico da minha Serra

[22] O texto deste discurso foi cedido pelo próprio.

[23] Prémio atribuído em 2001 pela Sociedade Histórica da Independência de Portugal.

de Bornes, da Serra de Montesinho, da paisagem dantesca sobre o Douro que se logra no Penedo Durão em Freixo de Espada à Cinta, do tempo quimérico do meu Castelo de Algoso. Mas também do tempo longo do meu lânguido Alentejo, o Alentejo de dulcíssima harmonia mixolídia, o Alentejo altaneiro do Marvão, o Alentejo do Cromeleque dos Almendres onde o tempo é tão longo, tão longo, que pára… assim… imperturbável. (...) Mais do que o tempo curto (meio bastardo, meio manhoso) das grandes cidades, é da linfa decantada daquele tempo longo que me tenho alimentado como compositor. É essa linfa que dá a robustez estética necessária para optar pelo meu caminho na demanda da "Causa Pulchritudinis", ou seja, da "Causa do Belo", com desassombro, sem medo das aparências. Resisto, com a ajuda daquela linfa, às urbanas vaidades, aos urbanos academismos musicais que tantas vezes insistem na estranha militância numa harmonia vazia, feiinha, enfezadinha, sem ressonância, enfim naquele tipo de música que se imagina facilmente poder ter sido escrita pela personagem estereotipada por Eça nos Maias: o patético Eusebiosinho. Amando as tensões da dissonância, não alinho contudo no seu impune exagero, naquela dissonância *ad nauseam* que se pavoneia nessa *passerelle* de vaidades em que se transformaram muitos dos encontros de música contemporânea internacionais. Citando José Régio, eu "olho-os com olhos lassos, há no meu olhar ironias e cansaços e digo-lhes: não vou por aí!

A minha música, independentemente de ser boa ou má, não me compete a mim julgá-lo como aconselha o recato, a minha música não aparenta ser. Tal como o cromeleque dos Almendres, a minha música é!

Nuno Corte-Real (n. 1971)

Durante o seu trajeto pela ESML estudou com Caires, Roberto Perez, Bochmann, Pinho Vargas e Sousa Dias. Tendo sido a direção de orquestra uma opção formativa, realizou estudos nesta área no Conservatório de Roterdão e na Academia Nacional Superior de Orquestra. Na atividade composicional, quando terminado o curso na ESML, prosseguiu estudos no Conservatório de Utrecht com Tom Lambj e posteriormente no Conservatório de Roterdão com Klaas de Vries, Peter Yan Wagemans e Rene Uijlenhoet. Este compositor tem obra gravada nas editoras Numérica, Classic Concert Records, Magic Music Records, Miso Records, Deux-Elles, Portugalsom/Strauss, Emi- VC e Fnac.

No depoimento expresso em Azevedo (1998: 523), Côrte-Real descreve os fios condutores da sua produção musical indicando Bochmann como a sua influência mais direta, no caso do tratamento rítmico e das alturas do som, integrados numa orientação musicalmente coerente. O compositor menciona Bach, Beethoven e Mahler como as suas fontes de influência mais antigas, assim como Messiaen, Berio e Nono como os elementos orientadores dentro da linguagem contemporânea.

A obra de Côrte-Real foi apresentada em vários países da Europa, Islândia, Estados Unidos e Brasil. Uma das suas preferências composicionais situa-se no teatro e na ópera, contando já com duas óperas de câmara estreadas em 2007, uma por encomenda da FCG, *A Montanha*, e outra sob encomenda da Casa da Música, *O Rapaz do Bronze*. O compositor (Côrte-Real, 2011) mantém uma abertura na sua linguagem atual que permite a assimilação dos compositores do passado e afirma:

> Eu neste momento em 2011 sinto um pouco isto – a música deve poder abranger tudo. A música não deve ter entraves sejam estéticos, éticos ou ideológicos. Nesse sentido cada vez mais estou aberto a tudo. Digo "cada vez mais" porque eu acho que já comecei a ter essa abertura há bastante tempo. Esse é o único caminho possível. A minha única disciplina é manter-me livre. Faço um esforço para me manter livre, para não ter preconceitos, para não ter coisas *a priori* sim ou não. Há uma coisa muito importante aqui: eu não acho que isto possa ser feito numa sucessão de estilos, já nem falo de um eclectismo; tem de ser uma coisa coerente e orgânica; é uma questão de síntese. Aquilo que eu busco, aquilo que eu procuro é essa síntese.

A sua revelada tendência para a escrita operática confluiu para a criação da ópera *Banksters*[24] (2011), cujo relato do próprio (Côrte-Real, 2011) demonstra alguns contornos das suas tendências mais recentes:

> Aqui na ópera, no segundo acto, por razões dramáticas eu tenho quatro estilos – uma habanera, um fado, uma valsa e um funk. A questão é transformar esta habanera numa coisa coerente no discurso musical do momento e na fluidez dramática. É preciso fazer isso com técnica e sintetizar tudo. Naquele caso, é uma habanera dodecafónica, talvez a primeira da história da música. Há lá um bocadinho que tem uma sequência de todas as notas durante três vezes. Aquilo é um desejo de síntese nesse aspecto, que talvez seja a técnica, que permite essa síntese. Basicamente é essa a minha intenção.

Côrte-Real é o fundador e diretor artístico do Ensemble Darcos[25], grupo que se dedica à interpretação de música clássica e contemporânea, e com o qual tem estreado várias obras de câmara. No ano de 2003 foi-lhe atribuída a medalha de Mérito Grau Prata da Câmara Municipal de Torres Vedras.

---

[24] Estreada em Março de 2011, no Teatro Nacional de São Carlos e com libreto de Vasco Graça Moura.

[25] O Ensemble Darcos foi fundado em 2002 pelo compositor Nuno Côrte-Real, com o intuito de promover a interpretação dos grandes compositores europeus de música de câmara e a obra do seu fundador, não deixando porém de encomendar e interpretar obras de outros compositores portugueses. Grupo em residência no Município de Torres Vedras desde 2006, em 2008 instituiu a Temporada Darcos, que é constituída por uma série anual de concertos de música de câmara.

João Madureira (n. 1971)

Tendo iniciado com oito anos os estudos musicais, começou a compor também nessa altura. Na ESML estudou com Bochmann, enunciando como fundamental todo esse período em que realmente despertou para a composição. Pinho Vargas, com quem estudou também, ajudou-o a estabelecer a sua perceção atual da música contemporânea. Posteriormente prosseguiu estudos com Franco Donatoni, com York Höller e Ivan Fedele. A sua produção inclui géneros tão abrangentes como música orquestral, ópera, instrumental solo, cinema e teatro. Vários são os países onde a sua obra foi divulgada: para além de Portugal, Inglaterra, Alemanha, Itália, França, Croácia, Espanha e Brasil. Dos agrupamentos que tocaram a música de Madureira, destacam-se: Ensemble Neue Musik, a Orchestrutopica, o Remix Ensemble, a Orquestra Gulbenkian, o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, o Ensemble L'Itinéraire, o Sond'Ar-te Electric Ensemble, a Orquestra Sinfónica Portuguesa, o Grupo de Música Antiga e Contemporânea - Sete Lágrimas, e a Orquestra Metropolitana de Lisboa. Várias são as instituições que fizeram encomendas ao compositor: FCG, Culturgest, Expo'98, Centro Cultural de Belém, IPPAR, Casa da Música, Teatro da Cornucópia, Teatro Nacional de São João, Presidência da República Portuguesa, Teatro Nacional D. Maria II, Miso Music Portugal, Festival Internacional de Música do Estoril, Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, Arte das Musas, e Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja. O compositor conta com obra gravada pelas editoras La Mà de Guido Deux-Elles Arte das Musas e Numérica.

Madureira (Azguime, 2004d) identifica-se com a literatura e com a filosofia, tendo sempre presente a questão da expressão verbal na sua produção musical, mesmo na música instrumental e assim refere a sua conceção da criação musical:

> Eu acho que a música é essencialmente espaço… espaço mental. Não é por exemplo na complexidade das alturas, na complexidade do ritmo, na complexidade do timbre, na complexidade da dinâmica, na complexidade da textura ou de tudo o que se queira inventar, que está a riqueza da música, mas sim na relação destas coisas umas com as outras. (…) … Aquilo que nos seduz, de uma forma muito intuitiva e que acho que é uma componente importante do juízo estético, nunca é um parâmetro isoladamente.

O espectralismo encontra-se entre as suas escolhas estéticas, e é encarado como um recurso muito válido na abordagem musical. O compositor (Azguime, 2004d) declara que a existência desta técnica composicional foi benéfica para a criação musical, porque permitiu terminar com

ideias instituídas no serialismo como a inibição da utilização de acordes perfeitos ou de intervalos de 8ª, e *integrou coisas físicas como a respiração*. O compositor afirma ter sido a peça *Glosa* (2001) a percursora desta influência na sua escrita, dimensionando *Três momentos para Ana Hatherly* (2003) como uma obra fundamental para si, pela demonstração do domínio de estratégias composicionais, retomando o compositor a sua ideia da música como uma metalinguagem, inserida num *todo cultural.*

Novak (2006: 4) desenvolveu um estudo analítico sobre a obra de Madureira e abordou alguns pontos de relevância, nomeadamente na tentativa de estabelecer algumas tendências estilísticas prevalecentes na obra do compositor:

> The musical language he is developing is related to the languages of authors who are deeply involved in tradition and the impact of European high modernism in music, and who tend to reconsider and desconstruct that tradition along the vector trace by spectral music. That tendency could be named post-spectralism, and in Madureira's work it could be said that he is linked with this tendency; indeed, he himself used the phrase "post-spectral". In a wider sense, the composer belongs to the group of authors of late postmodernism to whom modernism, or even he early postmodern past, is a poetically distant as any other artistic practices.

O músico pretende que a sua obra constitua um conjunto coerente e multifacetado, sem o recurso a uma estética demasiado fechada, que lhe deixe liberdade para recorrer às estratégias que lhe aprouver. Os textos críticos publicados na imprensa são demonstrativos do impacto da obra do compositor no meio musical, assim como da proeminência do seu lugar no plano da atualidade criativa. A propósito da obra *Fulgor* (2004) Seabra (2005) comenta:

> Tendo sempre presente uma narratividade do percurso e identidade dos diversos elementos estruturantes, João Madureira é um autor de fértil imaginação tímbrica e de considerável destreza no manejo e transformação das texturas, que se assinalava em peças como *Miríade* e *Glosa*, e se confirma neste belíssimo *Fulgor.* Células bem perceptíveis, relativamente simples, vão revelando as suas virtualidades num jogo de espelhos e trânsitos do piano e a percussão com as cordas e os sopros — e a miríade de cores vai tomando um fulgor incandescente. E ao ouvir esta nova obra do autor de *Poemúsica*, melodrama com poemas de Herberto Helder, dei por mim evocando: "Que ofício debruçado: polir a jóia extenuante, / multiplicar o mundo face / mais face. / Fazer da imagem uma consciência vária. / O fogo dessa pedra cada vez mais / alerta, preciosa, convulsa, funda, abrasadora".

Num artigo publicado no jornal *Público*, Cascudo (2002) elabora uma pequena síntese da postura estética de Madureira, onde refere a relevância do passado histórico da música erudita como elemento cultural que este não pode negar, assim como a sua postura na defesa de um pós-modernismo de *síntese das realidades musicais*, afirmando o compositor que procura *dar uma nova luz à tradição e não cortar com ela*.

Carlos Marecos (n. 1963)

Despertou mais aprofundadamente para a composição ao estudar com Carrapatoso, por quem considera ter sido influenciado pela personalidade que o músico demonstra e no rigor do trabalho que desenvolve. Na ESML trabalhou de uma forma marcante com Pinho Vargas e Bochmann. Também é relevante para a sua ligação com a música o facto de ter como património auditivo um reportório eclético em termos estilísticos. A sua música foi divulgada em concerto em Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Itália, Dinamarca, Brasil, Colômbia e EUA. Compôs obras encomendadas por entidades como a Culturgest, o Serviço Acarte da FCG, e teve também encomendas da Expo 98 de Lisboa, da Orquestra de Clarinetes de Almada, Orchestrutópica, Festival Internacional de Música do Estoril, Cistermúsica e outros eventos. Presentemente já gravou para as editoras Portugalsom/Strauss, Numérica, Fermata editora, Phone Edition e La Mà de Guido.

Os compositores mais influentes na afirmação do estilo do compositor são Ligeti, Penderecki e Berio. Sobre os fatores caraterizantes do seu percurso composicional, Marecos afirma a importância da música tradicional (Cascudo, 2003b), aliás evidenciada na sua atividade de diretor dos grupos Jardins Suspensos e Quarteto Portátil, dedicados à música contemporânea e para os quais concretiza a prática da harmonização de música tradicional portuguesa:

> Tenho vindo a trabalhar muito com a música tradicional nas mais diversas formas. É evidente que nessa relação com a música tradicional, à partida está o cunho pessoal do compositor, se encararmos isso como uma obra nova e não como mera adaptação, ou mera orquestração da música tradicional. (…)
> Nem tudo tem de ser novo e original. A música é para viver, não pode ser vista apenas como experiências novas. É evidente que deve estar enquadrada no nosso tempo, mas não tem de ser forçosamente um tubo de ensaio. (…) Foi isso que trouxe uma clivagem entre o público e o compositor, porque às tantas deixa de haver paciência para ouvir tanta experiência. Regra geral, quando começo uma peça nova, experimento uma coisa nova. Nova para a minha linguagem (…).

A problemática gerada atualmente entre a questão do cruzamento entre a tradição erudita ocidentalizada e a necessidade de introduzir recursos inovadores na criação artística, encontram-se na obra e no pensamento do músico (Cascudo, 2003b):

> Tenho vindo a reflectir sobre a questão da contemporaneidade por oposição ao uso de materiais e recursos já existentes. Uma peça que fiz chamada "AlgumAntigoMaio" procura já responder a estas questões de uma forma musical. Neste caso, trabalho com música tradicional, mas chego inclusivamente a mudar os textos (…). Nas harmonizações, por exemplo, nunca uso acordes triádicos. (…) Em relação à textura, tenho usado muitas situações de contraponto aleatório. Pode dizer-se que foi Lutoslawski quem notabilizou essa técnica, mas não foi quem a inventou. Por isso não fui inteiramente original (…), e acho que funciona.
> (…) No caso de "Milagre precisou de Auxílio" o desafio foi o de compor uma obra que não sendo irónica, que não sendo tonal, não procurasse fugir a qualquer arquétipo desse tipo. Não é por lembrar o passado que eu a vou rejeitar. É uma música que não é tonal, mas não pretende esconder nada que seja consonância. Quando falo de consonância harmónica poderia também ter a mesma atitude com o ritmo ou com a pulsação regular… tudo está interligado. Em relação aos textos, tenho uma atitude um pouco *sui generis*. Normalmente trabalho ou com textos muito antigos, não referenciados, ou com autores mais ou menos da minha idade e da minha geração.

Nesta entrevista concedida ao CIMP (Cascudo, 2003b) o compositor expõe o recurso à textura através da utilização de recursos como *uma mesma melodia com ritmos diferentes e com vários timbres em simultâneo*, tendo então a textura por vezes um caráter *secundário* e noutros casos um caráter *principal*. Marecos ressalva que esta sua técnica não é utilizada como Ligeti o havia feito na década de 60, e chama a atenção para o enriquecimento tímbrico obtido, exemplificando com a obra *21 Clarinetes*.

Marecos defende que a música contemporânea não se deve isolar das outras atividades artísticas e como tal, constam do seu currículo um vasto número de colaborações com a ária do teatro e da dança contemporâneos. Recentemente desenvolveu pesquisa sobre a sua obra, trabalho culminado na tese de doutoramento terminada em 2011, na Universidade de Aveiro, intitulada *Interação entre estruturas intervalares e estruturas espectrais na música instrumental/vocal.*

António Chagas Rosa (n. 1960)

Estudou piano no Conservatório Nacional e composição com Capdeville, que lhe deixou como legado a perspetiva da possibilidade de encontrar a liberdade criativa. Após a finalização do curso de piano, viajou para a Holanda com o objetivo de prosseguir os seus estudos instrumentais.

Realizou uma pós graduação em piano e música de câmara do século XX no Conservatório Sweelinck de Amesterdão, sob a orientação de Alexander Hrisanide. Ao tomar contacto com a intensa atividade musical dos holandeses, Chagas Rosa decidiu estudar composição no Conservatório de Roterdão com Peter-Jan Wagemans e Klas de Vries. O músico (Azevedo, 1998:320) considera que a sua principal fonte de motivação proveio da oportunidade de participar em fóruns e tomar contacto com a muito profícua atividade musical neste país, quer como ouvinte quer como instrumentista; considera porém que a influência de alguns filmes de Frederico Fellini e Pier Paolo Pasolini se tornou mais determinante para a sua formação que os ensinamentos dos seus professores de composição. O compositor manteve uma atividade de pianista co-repetidor em Amesterdão, no Muziektheater, que foi fundamental para se completar como criador, uma vez que tomou contacto com a música de uma imensa plêiade de compositores e correspondentes estilos distribuídos pelo passar dos séculos. Esta experiência gerou em Chagas Rosa uma atração pelo drama musical. O músico é também licenciado em Literatura pela Universidade Nova de Lisboa. Como compositor inclui na sua obra géneros diversificados como música de câmara, de onde se destaca os ciclos de canções, música sinfónica e duas óperas. A sua música tem sido interpretada em festivais de música contemporânea em Portugal, Espanha, França, Holanda, Alemanha, Suíça, Áustria, Suécia, Ucrânia, EUA, Venezuela, Hong-Kong e Japão. Do seu currículo constam gravações para as editoras Numérica, Deux-elles, Actes-Sude e Portugaler.

Sobre o ciclo de canções para soprano e piano *Songs of the beginning* (1996), Chagas Rosa afirma, numa entrevista concedia ao CIMP (Cascudo, 2003a), ter constituído uma viragem no seu processo de aprendizagem composicional, ao experimentar uma atitude de libertação, de confiança no *acaso* e no *instinto*. Nesta mesma entrevista o compositor relata a conceção da ópera *Melodias Estranhas* (2000-01)[26] e descreve a problemática das opções tomadas:

> A relação entre voz e orquestra, os registos a utilizar, a prosódia, a relação que há entre o tempo da dramaturgia quando se lê um texto, da dramaturgia musical, numa ópera, é diferente. (…), é uma ópera com a qual eu estou satisfeito com (…) muitas coisas que ela contém e uma delas é a rapidez musical do drama, que neste momento se colou à rapidez do drama das ideias, do choque das ideias. Há uma sincronia entre isso.

[26] Ópera encomendada pela organização das capitais Europeias da cultura, Roterdão e Porto.

Dentro da diversidade das suas referências culturais, Chagas Rosa atribui um destaque especial à cultura portuguesa encarada como um elemento constituinte de uma *multiplicidade universal das civilizações*. O músico demonstra ainda a sua empatia intelectual com a obra de Camões e Pessoa, dentro desta perspetiva da sua naturalidade (Azevedo, 1998: 321). O género vocal é dominante na sua obra, refletindo as influências geradas pela literatura, poesia, cinema, teatro e dança. O estilo do compositor é descrito por Harper (2010: 1146-1147) num plano de desenvolvimento da dramaturgia musical:

> Texturas sonoras e temática fragmentária, tendencialmente não recorrente, ocultam programas internos rígidos de aceleração rítmica, alargamento de âmbito intervalar e transformação tímbrica. Estes critérios procuram reconciliar, ao nível da forma, múltiplas tensões entre o efémero e o permanente, e entre o experimentalismo local e a macroestrutura da obra (Meghasandesham, Antinous, Songs of the Beginning, Moh). A organização sonora inclui a justaposição não dogmática de sequências melódicas e harmónicas de fusão entre a diatonia e o cromatismo, das quais emergem motivos imediatamente reconhecíveis através de ritmos que espelham uma espécie de prosódia musical. Na trajectória - amiúde humorística- que esta motívica descreve, a organização austera de Ockeghem cruza-se com a "música do acaso" de Cage e as harmonias dissonantes de Rore com um melodismo de raízes indo-europeias.

Indagado por Martingo (2011: 78) sobre se definiria a sua obra como um processo de *rutura* ou de *continuidade* para com o *passado*, Chagas Rosa refere que não seria possível encarar-se a um nível de grandeza aparentada a Schoenberg, citado como um exemplo de uma figura geradora de uma rutura, mas que a sua ligação ao *belo* se trava através do que este compositor considera como *novo, desconfortável, dissidente e inconformista*, ressalvando a presença de uma *herança profundamente assimilada.*

Luís Tinoco (n. 1969)

O compositor remete as primeiras memórias musicais para a sua avó, e para a influência exercida por seu pai, uma vez que começou muito cedo a improvisar ao piano sob sua orientação. Os serões musicais ligados à música jazz que seu pai promovia em casa também o impressionaram de forma definitiva. Enquanto estudante, Tinoco viveu dividido entre a música e vários outros apelos artísticos, como as artes visuais e o cinema. (Azevedo, 1998: 508). Depois de realizados os seus estudos na ESML com Bochmann, Pinho Vargas e José Carlos Bonaccorso, prosseguiu estudos com Paul Patterson na Royal Academy of London e posteriormente doutorou-se na University of York. A sua obra é atualmente publicada no Reino Unido pela editora University of York Music Press.

Entre os seus trabalhos mais recentes evidencia-se um musical com libreto e encenação do ex-Monty Python Terry Jones, intitulado *Evil machines* (2008), uma ópera, *Paint me* (2010), e uma cantata, *Os passeios do sonhador solitário* (2011).

De acordo com uma entrevista registada pelo CIMP (Cascudo, 2003e) o compositor absorveu influências provenientes de um âmbito diversificado durante o seu processo formativo, desde o fascínio pelos Encontros de Música Contemporânea (FCG), passando por Ligeti e Lutoslawsky até Keith Jarret, Bill Evans e Herbie Hancock e comenta que passou a sua juventude a aprofundar involuntariamente diversas abordagens musicais. Sobre o *Quarteto de cordas* (1995), obra premiada com o Prémio Lopes-Graça, o músico afirma (Cascudo, 2003e):

> Penso que, ouvindo essa obra, se percebe perfeitamente uma das minhas grandes influências, que é o Ligeti. (…) Há uma certa forma de organizar o meu discurso através de painéis, que tem muito a ver com a forma visual e narrativa de eu entender a minha música (…), essa tendência em agrupar o discurso naquilo que depois se pode entender como um políptico de situações, (…) que tenham uma linha, um ponto de, uma evolução e um ponto de chegada.

Para além da influência de Ligeti, Tinoco considera-se marcado estilisticamente por Lutoslawski, Harrison Birtwistle e, um pouco mais recuado no tempo, Stravinsky. Dentro de outras linguagens da contemporaneidade musical o compositor refere Keith Jarrett. Constam das suas referências artísticas nomes ligados à pintura como por exemplo Paula Rego, ao cinema (Woody Allen e Wim Wenders), e à literatura e poesia (Mário de Sá-Carneiro e Alexandre O´Neill). A propósito de *Sundance Sequence* (1999) constituir uma peça aparentemente contrastante com a produção anterior, Tinoco (Cascudo, 2003e) afirma que a sua música se sequencia na abordagem e desenvolvimento dos aspetos da sua linguagem, contendo a obra em questão aspetos estilísticos que o compositor retoma em obras posteriores. Para Tinoco, *Sundance sequence* estabelece pontos de ligação com Frank Zappa, através do recurso ao humor assim como nos traços melódicos e harmónicos que a delineiam. O compositor conclui este pensamento reiterando que *Sundance sequence* não constitui uma rutura no seu alinhamento composicional, mas sim um ponto de partida para acontecimentos criativos posteriores.

Round time (2002) é enquadrada como outra peça interligada com a linguagem de Zappa e demonstrativa de outras facetas da música de Tinoco (Cascudo, 2003e) e, como o próprio

comenta, o fascínio da ideia de uma *circularidade no tempo* prende-se com a sua empatia para com as culturas orientais, ligando a ideia de ciclos aos fenómenos renovadores de natureza. Indagado sobre a questão da adesão do público à sua música enquadrada no universo da música contemporânea, o compositor responde:

> Não me parece difícil perceber aquilo que faço. (…) Mas, dentro dessa perspectiva de comunicação, penso que a solução que eu encontrei é agora uma dimensão extremamente narrativa. As pessoas são assim guiadas através de uma narrativa musical que poderá ter ou não qualquer elemento programático. Por exemplo na peça *Invenção sobre Paisagem*, chego a dizer nas notas de programa que procuro que a audição crie uma percepção de um espaço visual imaginado para estimular essa relação, essa comunicação, para que haja uma participação mais criativa do ponto de vista da escuta.

Seabra (2008) comenta alguns aspetos da obra de Tinoco, numa crítica realizada ao disco *Chamber works*, gravado em 2005:

> (…) Tinoco é um construtor de paisagens musicais. O seu pensamento é fundamentalmente harmónico, delineando subtis curvas de mobilidade e texturas, mas também com uma forte noção concreta do "som", dessas texturas que compõem as paisagens no tempo, e com um sentido narrativo muito particular. (…) Se há marcadamente nele um pensamento harmónico não é em sentido estático, mas no dessas curvas de mobilidades de texturas, com as quais se prendem o sentido não só da pulsão como também da narratividade. Uma obra como *Sundance Sequence* (…) revela também uma ironia muito peculiar, diria mesmo hilariante na utilização paródica de referências, como a harmonização ´hollywoodiana' de excertos de Ritual de Boulez ou na reestruturação ao modo da "escola de Darmstadt" de excertos de Ritual de Chick Corea (…).

Cascudo (2004b: 29) refere a personalidade criativa de Tinoco como elemento a destacar no panorama da criação musical nacional, constituindo a sua linguagem através do uso da ideia sonora, que cria uma ligação com aspetos que se prendem com a visualização, com a situação espacial do mundo sonoro que o compositor cria. A referida musicóloga chama também a atenção para o facto de os próprios títulos das suas obras, que funcionam como *sugestivas imagens que apresentam pertinentes analogias com o seu conteúdo musical.* Tinoco mantém uma atividade de dinamizador e divulgador no meio musical através dos seus programas na Rádio Televisão Portuguesa, Antena2, como diretor artístico da Orchestrutopica, e como diretor artístico do Prémio Jovens Músicos, sendo atualmente membro da direção da ESML.

António Pinho Vargas (n. 1951)

Oriundo de uma família apreciadora da prática instrumental, nomeadamente o piano, começou a estudar o seu instrumento aos nove anos; por outro lado, desde muito cedo que faziam parte do seu universo sonoro várias géneros musicais em simultâneo com um desenvolvido gosto pelo cinema (Azevedo, 1998: 271). Iniciou o estudo de composição por volta de 1970, altura em que os professores desta disciplina faziam esforços para adaptar o modelo de ensino às correntes do modernismo, embora no enquadramento ainda vigente dos modelos tradicionais e oficiais nas escolas de música em Portugal. Assim, o músico dedicou-se a enriquecer o seu conhecimento composicional através da obra compositores como Stockhausen e Boulez, enquanto desenvolvia as suas capacidades improvisativas como pianista defensor do free jazz. Para além da sua consagrada carreira como músico jazz, Pinho Vargas compôs música para cinema: *Tempos difíceis* (1988) e *Aqui na Terra* (1993) de João Botelho, assim como para o filme *Cinco Dias, Cinco Noites* (1996) de José Fonseca e Costa. Entre os géneros composicionais a sua obra engloba música de câmara, música instrumental, música vocal, ópera, música orquestral e música para teatro. Pinho Vargas gravou obra para as editoras MOV, ORF-AT, PLD-POLY, CML-Pelouro da Cultura, STR e diversos discos para a Emi-VC.

Na entrevista concedida ao CIMP (Cascudo, 2003c) o compositor relata os tempos de formação e a sua posterior experiência com Klaas de Vries:

> (…) o ensino que me estava a ser transmitido era um ensino muito marcado do ponto de vista ideológico, ou seja, fundamentalmente representava, sem dúvida, a visão quasi dogmática do segundo modernismo – aquele que começa nas décadas de 1950 e 1960. (…) Percebi então que em Portugal se procurava transmitir muito os conhecimentos associados a manipulações que eu agora sei que eram derivadas do tipo de manipulações que Boulez e Stockhausen, cada um à sua maneira, tinham lançado. Portanto era uma linguagem musical muito particular, e aquilo era transmitido como sendo ´é assim que se compõe hoje`. Foi aí que percebi que as minhas perplexidades anteriores – muitas delas derivadas do facto de eu ter a prática de músico jazz e, portanto ter um contacto físico e, naturalmente, intelectual, com outra maneira de pensar a música – eram partilhadas por muitas outras razões por muita gente pela Europa fora. (…) O professor holandês, Klas de Vries, colocou isso em primeiro plano, e de uma forma radical (…), primeiro eu ia dizer que tipo de peça iria compor, que música, que som queria ouvir. Portanto, era claramente colocada a ideia estética da peça. E isto poderia ser (…) ter uma ideia metafórica do que se vai fazer.

O percurso do músico enquanto estudante foi marcado por uma multiplicação de atividades como assistir a concertos e conferências dados por diversos compositores, tarefa facilitada pela intensa vida musical holandesa; quando terminou os estudos na Holanda, participou em cursos de Verão promovidos por Ligeti e Donatoni, compositores pelos quais Pinho Vargas nutre empatia estética. A experiência de contacto com várias correntes estéticas, proveniente do seu percurso de estudante, o conhecimento diversificado pela sua atividade jazzística e a sua predisposição reflexiva conduziram o músico para a produção ensaística e de textos críticos. Nos anos 1990 é denotada uma mudança nas suas opções composicionais, como Bochmann (2010: 1311) analisa:

> Assumindo diversas influências, a sua linguagem musical estende-se desde uma atonalismo inequívoco até passagens neotonais. Os pontos de partida das suas obras são geralmente de grande simplicidade e clareza. A partir da segunda metade dos anos 90, a sua linguagem rítmica tornou-se mais pulsada e a sua harmonia pode alternar secções tonais e secções muito cromáticas. A sua segunda ópera*, Os dias levantados*, escrita para a comemoração dos 25 anos do 25 de Abril, ilustra esta nova fase mais eclética.

Acerca desta sua viragem composicional, o músico (Cascudo, 2003c) considera o quarteto de cordas *Monodia - quasi um Requiem* (1993) primordial neste processo, descrevendo que compôs uma obra sobre a *morte* que constituiu um *nascimento* seu. Pinho Vargas descreve a descoberta da sua linguagem numa vertente de espontaneidade, sucedendo-se as ideias de uma forma natural, sem a intervenção de processos pré-composicionais muito extensos. A propósito do conceito de tonalidade e da relação com o objeto sonoro, o compositor demonstra a sua convicção (Cascudo, 2003c):

> (…) já não temos a tonalidade, tal como Schoenberg, mas também já não temos aquela visão fechada do que é a música contemporânea (…). Não se podia usar um acorde perfeito porque historicamente estava datado, não se podia usar um ritmo pulsado porque era Stravinsky, não se podia usar uma série de coisas. (…) de 1993 em diante, percebi que teria de ter os meus próprios critérios. O ponto onde estabeleço fronteiras entre "isto posso fazer, isto não posso fazer". Sou eu que tenho de decidir, de acordo com critérios que são os meus. (…) Desse ponto de vista, eu acho que deve existir uma articulação entre as relações dos diferentes objectos que eu, num dado momento, aceito como existentes. Portanto estamos num processo, no qual estou lançado. Durante o processo, eu faço determinadas associações que, num dado momento, podem passar por dizer "aqui entra este acorde perfeito" ou "aqui entra esta música" – e eu posso relacionar isso com uma certa música do passado. Estar neste processo é muito diferente de ter à partida outra vez uma decisão prévia, como "a minha música vai ser poliestilística". (…) ter uma atitude

> poliestilística, como Alfred Schnittke, que teorizou isso, ou Sofia Gubaidulina – de quem gosto muito como compositora – não quer dizer que todas as obras sejam igualmente assim.

A ópera *Outro fim* (2009) suscitou várias considerações apresentadas na imprensa, de onde se destaca o artigo escrito por Calado (2009), onde é feita uma descrição do estilo de Pinho Vargas realçando a sua liberdade composicional:

> Pinho Vargas é um músico que cultiva a heteronímia. Além de ensaísta notável, é um homem do jazz e um clássico contemporâneo, com produção variada de grande qualidade (Outro Fim é a sua quarta ópera). O encontro dum dramaturgo e dum compositor atraídos pela alteridade funciona magnificamente. À divisão (ou multiplicação) dos eus segue-se a síntese, por exemplo, na união do casal: «Tu és meu.../ Eu sou tu», cantam a Mulher e o Homem; ou as simetrias do «Ai, matei! Ai, morri!», do Homem. Pinho Vargas não segue rumos fundamentalistas; bebe onde melhor entende. Há uma grande liberdade composicional — até na divisão orquestral. As cenas no café adquirem um «beat» vital graças aos vários «combos» que APV traz para o palco (cordas, mas também clarinete/oboé, pianoforte e percussão). De resto, os seus objectos e «gestos» musicais são isomorfos dos ritmos do libreto, das suas rimas e repetições. O texto presta-se a ariosos (por exemplo, o «Todos os dias como criança», da Mulher, ou o «Perco a vista», do Homem, com violino «obbligato»), e até a um belíssimo, comovente dueto de amor entre o Homem e a Mulher (que ocorre no Outono). Tudo, na partitura, é bem pensado, até os interlúdios gestuais de notas líquidas no piano (o seu instrumento).

Cascudo (2004c: 22) define a personalidade artística do músico como inquieta, acrescentando a sua capacidade de assumir uma composição livre de preconceitos de escola, como uma forte contribuição para a mudança da mentalidade vivida em Portugal, nomeadamente na aceitação do pluralismo criativo. Pinho Vargas é licenciado em História pela Universidade do Porto, mantém atividade como pianista jazz, professor de composição, conferencista, investigador no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, e foi condecorado com a comenda da Ordem do Infante Dom Henrique em 1995. Ainda dentro da sua intensa atividade profissional será de salientar os cargos de assessor musical da Fundação de Serralves entre 1994 e 2000, e do Centro Cultural de Belém entre 1996-1998. Pinho Vargas é um ensaísta proeminente, tendo publicado os livros *Sobre Música: ensaios, textos e entrevistas* (Afrontamento, 2002), *Cinco conferências sobre a História da Música do Século XX* (Culturgest, 2008), e *Música e Poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu* (CES/Almedina, 2011). Em 2012 recebeu o Prémio Universidade de Coimbra, pela sua contribuição para a música contemporânea portuguesa, e o Prémio José Afonso pelo disco *Solo II*. Pinho O compositor doutorou-se em 2011

na Universidade de Coimbra sob a orientação do Professor Boaventura de Sousa Santos (C.E.S. da Universidade de Coimbra) e do Professor Max Paddison (Universidade de Durham), defendendo a tese intitulada *Música e Poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*.

Observações sobre a Lista de obra do objeto de estudo

Como se pode observar neste breve delineamento do percurso criativo dos compositores em questão, o seu enquadramento com as práticas criativas do pós-modernismo é uma constante, se alinhado ideologicamente com o que Barreto (1997: 22) proclama para este movimento, principalmente quando o autor refere a sua caracterização *inter-textual* e *inter-discursiva*:

> O *pós-modernismo* coincide com a libertação de energia simbólica; é pluralidade, explosão, disseminação de estilos e concepções. A música pós-moderna realiza-se em espaços alternativos, em diversos mass media - são obras multidimensionais, não tecnológicas, onde o signo (…) não é estável; gera imagens/figuras através da reprodução/decomposição de outras imagens; é atraída para o imperfeito, o fragmentário – na música pós-moderna associa-se o símbolo com a intuição estética e a alegoria com a convenção (esta inerente ao uso de instrumentos tradicionais, como por exemplo, o piano). Discursividade derivativa, expansão, síntese, simbiose, são significativos do impacto das novas tecnologias electrónicas e mediáticas. Tudo se apresenta num painel inter-textual e inter-discursivo.

A observação dos elementos constituintes da lista de obra destes compositores (anexo I) permite acrescentar alguns dados interligados com o seu percurso profissional, assim como a caracterização da sua personalidade criativa. Ressaltam de imediato características da contemporaneidade, referidas no capítulo 1 desta dissertação, como a ligação a passados recentes e remotos da música ocidental, a intertextualidade e o recurso ao humor, características marcantes de um ambiente criativo consciente das práticas pós-modernistas. No caso de Azevedo, é notória a ligação que mantém como o passado da música ocidental, nomeadamente com o período clássico e romântico, expresso nos títulos atribuídos às suas obras, onde proliferam a Sonata, o Quarteto, a Sonatina e mesmo o Concertino. Outros títulos são incluídos, mas muitas vezes conotados com a forma atribuída, como por exemplo *Três peças para violino e piano* (2000) ou *Quatro peças breves* (2004). Noutros casos são evocadas obras pertencentes a uma herança musical ocidental, num sentido da citação estilisticamente destilada pelo compositor, como *Die Forelle, oder ein Traum nach Schubert* (2004) e *Vmlách…1912* (2009), que estabelece uma relação poética com uma obra de Leos Janácek.

Carrapatoso define a diferenciação entre opúsculo e opus, demonstrando um critério de relevância ao concretizar a lista de obra. É notória a influência da linguagem poética através da sugestão da imagem, por vezes sinestésica: *Três peças atlânticas* (1999) e *Sete melodias em forma de bruma* (1998) são exemplos da indução sensorial veiculada pelo compositor. Por outro lado proliferam as induções humorísticas como em *Sete peças em forma de boomerang* (2001), ou *Música toda lampeira* (2003). Curiosamente, as datas referentes à primeira peça de música de câmara mencionada nesta lista é coincidente entre Carrapatoso e Côrte-Real, 1995, facto meramente numérico mas que relembra as suas empatias composicionais, nomeadamente expressas na prática de harmonizações do reportório popular português assim como sua utilização como material composicional noutro género de obras. Côrte-Real é no entanto mais contido no número de obras compostas; o compositor tanto recorre à imagem poética como a termos clássicos para intitular a sua obra exemplificando-se com *Luar galego* (2005) e *Sonata holandesa* (2007) e, no segundo caso *O Largo intimíssimo* (2006) e *Quarteto para o infinito* (2008). Ainda a notar na obra deste compositor uma tendência clara para a produção camerística instrumental com unicamente três obras compostas para agrupamentos inclusivos da voz: *Dois momentos a Pessoa com Pessoa* (1995), *Noite antiquíssima* (1999) e *Os frutos dos Anjos* (2005).

No caso de Madureira ressalta a preferência pela obra vocal, confirmando a apetência do compositor para o texto literário e o tratamento da voz, sendo os títulos prenunciadores da preferência pela linguagem poética, como *O Sono que desce sobrem mim* (1997) ou *Ce funeste language* (2005). A obra de Marecos aparenta uma tendência composicional que privilegia a exploração da voz, em que muitas vezes é integrada em ensembles instrumentais. A sugestão poética lidera os títulos das obras, com por exemplo *O milagre precisou de auxílio* (1994), *A preguiça* (1998) ou *Um sino contra o tempo* (2008). Chagas Rosa demonstra uma clara preferência pela obra vocal, dividida entre o universo da voz feminina e a voz masculina, e recorre maioritariamente à indução da imagem poética por intermédio dos títulos escolhidos, como *Songs of the Beginning* (1992), *O céu sob as entranhas* (1996) e *Cicuta* (2005). Tinoco por sua vez demonstra um interesse unívoco pela obra instrumental, uma forte tendência criativa para ensemble e recorre maioritariamente a títulos de índole poética, como *Verde secreto* (1997), ou ainda evocativos de um acontecimento, como *Sundance sequence* (1999); no entanto a sua primeira obra camerística intitula-se *Quinteto* (1994). Pinho Vargas compôs unicamente duas

obras vocais, onde inclui a ideia formal de ciclo, através dos seus títulos, que determinam o número de canções e o autor dos poemas: *Nove canções de António Ramos Rosa* (1995) e *Sete canções de Albano Martins* (2000). As restantes obras são instrumentais, com uma tendência dividida entre o ensemble e os agrupamentos mais pequenos, algumas com títulos mais ligados à criação de uma imagem, como *Círculos* (1986) ou *Quatro ou cinco movimentos fugidios da água* (2001), ou mais interligados com a sua disposição estrutural, como no caso de *Três estudos for two pianos* (2000).

A compilação e observação desta lista de obra foi uma ferramenta essencial na escolha do reportório a executar nos três recitais deste projeto: o material recolhido foi o ponto de partida para a elaboração dos programas executados (anexo X). O critério de escolha dos programas fundou-se numa base de uma integração de agrupamentos diferenciados e de estilos contrastantes, colocando em evidência um ponto-chave desta investigação: a diversidade estilística. Por outro lado, tendo em conta que este trabalho versa a interpretação e engloba apresentações públicas, foram escolhidas obras que formassem um conjunto artisticamente apelativo no momento da sua fruição pelos intérpretes e pelo público. A escolha dos instrumentos envolvidos nos recitais observou também um critério de diversidade, neste caso instrumental e vocal, no sentido de serem abordados vários enquadramentos de inserção do pianista. No primeiro recital foram apresentadas obras dedicadas a agrupamentos instrumentais, no segundo recital foram abordadas obras para canto e piano, e no terceiro recital voltarão a ser abordadas obras com agrupamentos instrumentais. Nos recitais já realizados ficou por conseguinte abrangido um espetro bastante alargado da música de câmara com piano pertencente á atualidade: o ensemble, o quarteto com piano, o trio com cordas e sopros e o duo com voz.

3. Análise para a interpretação

A tarefa de analisar as obras propostas nesta investigação revela a premência do esclarecimento do que se entende por análise para a interpretação e visa igualmente estabelecer alguns pressupostos balizadores sobre o trabalho a realizar. Encontram-se por conseguinte dois conceitos entrecruzados, o de interpretação e o de análise. Na definição de Costa e Melo (1998: 954) o conceito de interpretação prende-se com a *representação teatral* ou *cinematográfica*, assim como com o ato de *executar uma obra musical*. No caso da literatura, a interpretação induz um ato de uma leitura pessoal dentro de um contexto linguístico que terá de ter um mesmo plano semiótico, ou seja, pressupõe a inclusão de um determinado código que permita a comunicação entre o escritor e o intérprete. O ato de interpretar, em termos literários ou musicais, contém implícito a existência de um guião ao qual o intérprete atribuirá um significado, estando por conseguinte dependente da perceção deste veículo de comunicação. Exemplificativamente, e repensando quais os fatores necessários para concretizar o conceito de interpretação, se um português quiser construir uma interpretação de uma história escrita por um balinês, possivelmente sentirá necessidade de enquadrar no seu contexto cognitivo o conhecimento dos significados desse texto e também dos significados socioculturais do mesmo. Então, pode inferir-se que esta é uma ação dependente da perceção do indivíduo, encarada como menciona Dortier (2006: 539):

> A percepção não se resume portanto à simples recepção de dados provenientes da realidade, como se os nossos olhos fossem uma janela aberta para o mundo e o cérebro um observador passivo do espectáculo do mundo. As informações do mundo exterior são selecionadas, descodificadas e interpretadas. A percepção é uma leitura da realidade.

O segundo conceito a definir, a análise, também é comentado por Dortier (2006: 13), encarado como um processo mental em que necessariamente estará incluído a decomposição de algo em blocos simplificativos, numa ideia antagónica à da síntese. Encontra-se então por um lado uma ação de construir um significado próprio veiculado pelo entendimento pessoal de uma determinada obra, e por outro lado uma ação de decompor essa mesma obra numa atitude de a constituir em elementos menos complexos. Torna-se premente percecionar o porquê da atividade analítica sob o prisma do intérprete. Estando esta investigação situada na área da performance, foi considerado no projeto que a antecedeu a inclusão da análise para a interpretação como uma

mais-valia para a obtenção dos objetivos propostos. Adorno (2002: 162-3) define o conceito de análise, direcionando para um conhecimento aprofundado de determinada obra:

> I'll begin with the experience of the performer, or interpreter. If he does not get to know the work intimately, the interpreter- and I think every practicing musician would agree with me here- will not be able to interpret the work properly. ´To get to know something intimately`- if I my express it so vaguely-, means in reality ´to analyze`: that is, to investigate the inner relationships of the work and to investigate what is essentially contained within the composition.

Alguns elementos relacionados com a conceção analítica do intérprete urgem como pontos a esclarecer. Não pode ser relevado para segundo plano a facto de a focalização temática do estudo a desenvolver residir na música composta na atualidade, não descurando os pressupostos do ecletismo e da pluralidade aceites como verdades criativas, expostas nos capítulos 1 e 2 da dissertação. O pós-modernismo levanta assim questões fulcrais para o esclarecimento da atividade musical, neste caso, englobadas num âmbito analítico e interpretativo. Samson (2010: 53) comenta a premência das análises integradas na realidade atual:

> What, then, are some of the alternatives available to analysts today? For some, a redefinition of the province in the professional discipline of analysis. Such a redefinition would step beyond the identification of musical structures, and would focus, rather, on the identification of musical materials, confronting the social nature of those materials and exploring the mechanisms involved in their realization and perception. In other words, music theory, and the analysis which flows from it, would draw context into its discourse, as well as engaging directly with issues of performance and perception.

No entanto vai ser considerado na análise a realizar, apesar da verdade insofismável da reflexão de Samson, que o nosso pensamento musical ocidental contém uma consubstanciação baseada na estruturação formal e, por consequência, que esta se encontra integrada como elemento do léxico interpretativo respondendo positivamente o intérprete ao reconhecimento básico de como funciona estruturalmente cada obra. O reconhecimento da organização formal de uma obra, ou da sua inexistência, interliga-se por conseguinte com a questão da perceção do intérprete sobre a mesma. Porém, a questão da estrutura não pode ser considerada como o elemento oligárquico da constituição de uma análise para a interpretação, sendo encarada como uma das ferramentas que complementam o esclarecimento da obra e por consequência a possibilidade do intérprete

construir o seu discurso. Korsyn (2010: 59) expõe a problemática da análise da atualidade, estabelecendo um paralelo com os procedimentos da crítica e história da literatura:

> Just as literary history and criticism have been impoverished their privileging of linguistic models, so reliance on these models has impoverished music analysis. Analysis has focused on features of music that are abstract and repeatable, on music grammar and logic. Although it considers individual compositions as wholes, and relates the parts of compositions to abstract paradigms, we lack any vocabulary, methodology, or concepts that would deal with concrete relationships among whole compositions. To quote Peter McCallum, this constitutes one of the failures of analysis to date: its inability to deal with "third-order articulations", such as musical gesture, stylistic reference, and parody, with any sophistication`.
> Faced with this predicament, some have urged us to ´get out` of analysis. Another response to the situation, however, would be to rethink both the activity and the objects of analysis, by analyzing a relational field rather than a discrete work; certainly such an enrichment of analysis could only benefit music history and criticism. We need something resembling Bakhtin's metalinguistics that would analyze concrete relationships among musical utterances as wholes.

Torna-se fulcral ter presente a evidência de que quando é executada uma obra de Bach ou Mozart já o intérprete tem integrado um imenso património linguístico e cultural a suportar as decisões interpretativas, para não falar da experiência adquirida pela prática diária do seu instrumento. No momento de abordar o reportório, composto muitas vezes já no século XXI, pode a colaboração com o compositor ser uma ponte de entendimento do seu léxico estilístico para que a cultura linguística de cada obra seja mais facilmente entendida. Integrado neste âmbito, o reconhecimento das fundamentações composicionais das obras a analisar vai ser encarado como um elemento de libertação da dificuldade de execução de uma linguagem menos familiar, conduzindo assim o intérprete à possibilidade de construção da sua mensagem numa perspetiva interligada com a sua própria imaginação. Sobre esta dificuldade dos intérpretes enveredarem pela exploração de obras com conteúdos semióticos ainda pouco assimilados no seu património interpretativo, será elucidativo o testemunho do pianista e musicólogo Charles Rosen (2002: 226-227) ao referir a aprendizagem de uma obra contemporânea e a assimilação dos seus códigos específicos:

> It takes more effort, more willpower, to arrive at an understanding of its language. The first time I played any twelve-tone music was in 1952, three short pieces of Milton Babbit for which I had only five days to preoare in Paris before performing them on a brief tour of Switzerland (…). I practiced the first piece, which lasts about three minutes, for four hours on the first day. The next morning when I returned to the piano, it

> was as if I had never seen the piece. I was in despair, full of self-doubt and even in panic. The third day it clicked and I learned the two other pieces rapidly.

Outro ponto de focalização durante esta análise para a interpretação reside no enquadramento camerístico do reportório abordado, o que levanta outras premências; Cook (2009: 777) comenta a interação social inserida como um elemento ativo na performance:

> If we think of music in these latter terms, the result is an approach maximally opposed to the idea of performance as the reproduction of a text. Seen this way, a Mozart string quartet, for example, choreographs an ongoing series of social interactions: That is what it means to keep in time and play in tune. The musicians do not keep in time because each is playing to some objective, standardized beat, as when session musicians play to a click track, wearing headphones. The ´time` that a string quartet keeps is something negotiated between the players in the course of performance (as well as the rehearsals that have likely preceded it); the objective time of twice as long and half as long that you see in the score is only an initial starting point, a framework within which negotiation takes place. In other words, musical time as performed and experienced is a social construction, and the act of making music together is an act of forging and maintaining community. There is a sense, then, in which the sound of a string quartet is community made audible, and my claim is that this is inseparable from what music means to us.

Nesta abordagem analítica será tido em conta a comunicação entre o grupo e a criação de processos de interligação entre os seus elementos, num contexto de criação de uma conceção interpretativa convergente entre os elementos do grupo e a consequente consciencialização da atribuição dos papéis a desempenhar por cada interveniente performativo.

A escolha das obras a analisar partiu do grupo de peças tocadas nos recitais, para que por um lado se tornasse viável a experienciação do tratamento analítico na execução e por outro lado que as obras analisadas constituíssem um objeto de estudo em que já tivesse havido um conhecimento aprofundado, uma reflexão sobre as premências performativas requeridas para cada caso. Foi também seguido um critério de enfoque nas características reveladoras das personalidades criativas assim como de algumas linhas estilísticas delineadoras da linguagem de cada compositor analisado. Este critério foi estabelecido visando o objetivo interpretativo de assimilação estilística de diferentes perfis criativos. A obra analisada de Carrapatoso, *Espelho da Alma*, pretende evidenciar uma das tendências enunciadas na obra do compositor: a harmonização da melodia popular portuguesa, patente em harmonizações para agrupamentos vocais, mas que

sintomaticamente extravasa para os agrupamentos instrumentais, como será adiante constatado no subcapítulo 3.1., onde é expressa a *Linhagem das Harmonizações* da obra em estudo. Como foi evidenciado no subcapítulo 2.4., Carrapatoso afirma a liberdade de utilização de todos os recursos composicionais, a sua visão da defesa da cultura portuguesa, a identidade cultural, assim como valoriza as linguagens provenientes da tradição erudita ocidental, tendo esta obra sido selecionada para estudo analítico como paradigma destas linhas caraterizantes do compositor em questão.

Marecos defende uma postura que se situa na defesa da tradição erudita ocidentalizada e na necessidade de introduzir recursos inovadores na criação artística (subcapítulo 2.4.). O compositor afirma a sua apetência para o cruzamento entre a música e as outras artes, tendo como um dos seus hábitos recorrer ao texto de escritores da sua geração, caso patente na obra escolhida para analisar *Um sino contra o tempo* que, como será desenvolvido no subcapítulo 3.2, tem como ponto de partida uma frase poética de Maria Teresa Duarte Martinho. Tendo defendido uma tese sobre a interação entre estruturas intervalares e estruturas espectrais, a obra a analisar é ilustrativa desta tendência estilística do compositor.

Madureira caracteriza-se pela sua identificação com a literatura e com a filosofia (subcapítulo 2.4), incluindo como uma componente centralizante a questão da expressão verbal integrada na criação musical. Como foi constatado, Novak analisa a sua música como uma linguagem envolvida com a tradição ocidental erudita e as ideias do pós-modernismo tardio, assim como o compositor afirma uma linha condutora da sua obra no ideia da música como metalinguagem, como um elemento inserido num *todo cultural*. O ciclo *Quatro Canções* constitui-se como um elemento de estudo desta visão do compositor, baseando-se na obra poética de uma autora extremamente marcante para a cultura portuguesa, Sophia de Mello Breyner Andresen, e demonstra os desenvolvimentos da linguagem composicional de Madureira num espaço filosófico da conceção da obra aberta e numa ideia de desenvolvimento da linguagem musical e literária numa conceção metalinguística, podendo-se constituir como um exemplo significativo dos ideais artísticos do compositor.

As formações instrumentais distintas determinaram um critério que visa abordar analiticamente diferentes enquadramentos do pianista no grupo, bem como as necessidades desta integração da

interpretação face aos desafios propostos por cada obra. O grupo de peças a analisar foi constituído tendo em vista um corpo bastante diverso de situações integrativas do agrupamento musical: *Espelho da Alma*, um quarteto com cordas e piano; *Um sino contra o tempo*, um ensemble, com uma conjunção de sonoridades bastante contrastante com as cordas, uma vez que os sopros e a percussão determinam a sua constituição; e por fim *Quatro Canções*, um ciclo para voz e piano. Mas não foi só a questão instrumental e estilística a determinar a escolha das obras uma vez que a determinação dos ambientes interpretativos de cada uma destas obras é bastante diversificada, como se comprovará mais adiante nos subcapítulos 3.1., 3.2. e 3.3..

Um outro fator bastante determinante, interliga-se com o decorrer da pesquisa efetuada e onde foi sendo assimilada a proeminência da ideia metafórica presente na obra dos compositores estudados, questão muito evidenciada principalmente no momento da realização da Lista de obra do objeto de estudo (anexo I). No subcapítulo 2.4. alguns exemplos são constatáveis, quando comparados alguns títulos contidos neste levantamento. Pode-se referir, entre as obras mencionadas, *O Céu Sob as Entranhas* de Chagas Rosa, *Cinco Movimentos Fugidios da Água* de Pinho Vargas, ou *O Sono que Desce Sobre Mim* de Madureira. No processo de seleção do programa dos recitais foi ainda mais evidente a relação das obras escolhidas e a presença constante do pensamento metafórico no processo criativo que as sustenta. As obras relativas ao 1º recital contêm associações metafóricas presentes logo nos seus títulos: *Espelho da Alma* de Carrapatoso, *Um sino contra o tempo*, de Marecos e *Largo Intimíssimo* de Côrte-Real, são títulos que evidenciam esta constatação. Quanto ao programa do 2º recital, os títulos serão menos sugestivos desta interação com a ideia metafórica. No entanto, durante todo o trabalho realizado para a preparação do recital, foi-se constatando a associação da metáfora patente no texto poético com as escolhas composicionais que as ilustram, ou por vezes contradizem. Como paradigma demonstrante desta questão será analisada a obra de Madureira *Quatro Canções* no subcapítulo 3.3. desta dissertação. O ciclo *Quatro Canções* constitui uma súmula de uma obra concebida para voz e recitante, intitulado *Mobile*, título indiciador da sugestão imagética de uma das suas componentes principais, o facto de se constituir dentro de um conceito de obra aberta, onde a ordem das canções a interpretar é aleatória, sendo os músicos convidados a construírem a sua própria narrativa.

Durante a preparação dos recitais várias ideias interpretativas foram tomando corpo a partir da relação de imagens sugestionadas pela própria obra ou criadas através da reflexão sobre as necessidades interpretativas e o que se pretende como objeto sonoro. Foi constatado que o recurso à analogia se integra naturalmente no decorrer do estudo pianístico e também na montagem das obras por parte do grupo. Tanto nos momentos de ultrapassar as dificuldades técnicas ou táteis como nos momentos de reflexão sobre a construção da conceção da obra por parte do intérprete, o recurso à associação de ideias e imagens foi uma ferramenta primordial. Esta constância no processo interpretativo provém então da indução das próprias imagens contidas nas obras e sua descodificação, e do próprio processo mental do intérprete que necessita de construir a sua imagética como elemento sustentador da execução da obra. A necessidade de ligação da imagem é exponenciada pela abordagem de linguagens estilisticamente diversificadas, elemento centralizador da caracterização das linguagens musicais da contemporaneidade. Por outro lado, tratando-se de um projeto interligado com a música de câmara, e como foi expresso atrás numa afirmação de Cook, o enquadramento camerístico pressupõe a interação social entre os elementos constituintes de cada grupo, partindo de uma construção de elementos comunitários, que resultará na interpretação dos constituintes de cada peça. Esta ideia de Cook é sugerida através do exemplo da gestão de um tempo comum ao grupo, sendo esta passível de ser encarada em todos os outros aspetos da interpretação, nomeadamente na consciencialização de imagens sonoras a adotar por todos os elementos de cada grupo. Para que o resultado sonoro seja convergente, o pensamento metafórico torna-se um elemento essencial na construção social do projeto interpretativo de cada obra, constituindo-se como um ponto de troca de ideias partilhado pelos intérpretes.

Foi por conseguinte consciencializado durante o percurso de concretização deste trabalho que a imagem se constitui como um elemento indutor da interpretação em termos criativos e na própria concretização da ligação física entre o intérprete e o seu instrumento. Esta associação da imagem criada por uma obra e sua conceção interpretativa é descrita por Cook (1992: 356-357) ao referir o número avultado de análises que a obra de Stockhausen *Klavierstück III* suscitou, devido à sua complexidade. O musicólogo sugere que seria mais proveitoso encarar a peça como uma *transcrição dos sons ocorridos na central telefónica de Colónia*, afirmando a premência de os intérpretes se focalizarem mais no efeito produzido pela música, havendo uma necessidade de descrição da música em si e não tanto de especulação analítica dos processos adotados pelo

compositor para criação da mesma. Cook (1992: 362-363) continua a desenvolver o seu pensamento e comenta o caminho para a análise e para a interpretação:

> Actually the thing that makes *Klavierstück III* seem difficult to analyse is not so much the music: it is the score, with its precise mathematical notation of rhytms. Inevitably this encourages numerological rather than musical analysis. But musically Stockhausen's rhythmic notation is a kind of science fiction: what actually happens is that the performer improvises the rhythms more or less in accordance with Stockhausen's specifications, and tha result is a rhythmic fluidity and independence of any fixed beat that probably could not have been easily achieved in any other way. In other words there is a glaring discrepancy between the fearsome mathematical complexities of *Klavierstücke III*'s notation (and these are nothing compared of others of Stockhausen's piano pieces) and the way in which the music is actually performed and experienced by the listener. And in general I would say that it is this discrepancies between score and experience that, more than anything else, make a lot of contemporary music problematical from the analyst´s point of view.

Conclui-se então que tanto na criação de uma obra como na sua interpretação existe uma dependência patente nas analogias criadas durante todo o processo. No caso concreto desta investigação foi delineada uma linha comum para as obras a analisar e que se concretiza na proveniência do ideário poético de cada uma delas. Foi adotado como critério que as peças teriam de ter uma ligação à linguagem poética expressa em Português, embora este fator se demonstre em pressupostos criativos diversificados. *Espelho da Alma* pertence ao ideário da tradição popular portuguesa, numa escolha de melodias a que o compositor recorre em forma de colagem ou citação. Sendo estas melodias dependentes do respetivo poema de cada canção, o tratamento composicional de Carrapatoso desemboca numa destilação da sua escolha estilística, através da criação de uma teia metafórica; o próprio título da peça constitui uma metáfora que remete para a identificação cultural de Carrapatoso (subcapítulo 3.1.). *Um sino contra o tempo* (subcapítulo 3.2.) tem como ponto de partida uma frase poética de uma autora portuguesa: esta frase poética é ela própria uma associação metafórica determinante na constituição de toda a estruturação e estabelecimento do imaginário criativo da obra. *Quatro Canções* (subcapítulo 3.3.) baseia-se em poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen, autora representativa da literatura portuguesa, e manipula a imagem dos textos poéticos dentro de uma construção de significados umas vezes confluentes com o próprio texto, e outras gerando novos significados; tem por conseguinte uma relação implícita com a metáfora vigente no tratamento do texto poético e uma outra relação representativa do ideário criativo de Madureira, num jogo elaborado de significados dúplices.

Tendo então as obras analisadas uma componente metafórica declarada, torna-se essencial definir a questão da metáfora e seu impacte na interpretação. Dortier (2006: 467-8) analisa este conceito:

> O termo "metáfora" provém do grego metaphora, que significa "transporte". Em *A Poética*, Aristóteles define-a assim: " A metáfora é o transporte para uma coisa de um nome que designa uma outra." (…) A metáfora permite sublinhar traços salientes de uma pessoa ou de um comportamento. Possui ao mesmo tempo uma grande força argumentativa e um poder heurístico, pois permite "fazer compreender", por analogia, sem ter de descrever nem explicar. (…)
>
> A metáfora permite pôr em ligação coisas distintas sublinhando os seus pontos de semelhança. Considerada durante muito tempo uma simples figura de estilo, a metáfora poderia ser um processo fundamental do conhecimento. Esta é a tese defendida por alguns linguistas, especialistas de ciências cognitivas e teóricos da literatura, como George Lakoff, Mark Johnson ou Mark Turner.
> Na medida em que permite "fazer adivinhar" certas coisas através de exemplos, de imagens deslocadas, de analogias, a metáfora é um poderoso instrumento para revelar as estruturas comuns, configurações semelhantes, traços idênticos entre duas coisas distintas.

Trata-se então da criação de analogias, pontos de ligação entre ideias e estruturas. Lakoff e Johnson elaboraram uma teoria sobre a metáfora, afastando-se da ideia interligada com os aspetos formais da linguagem e introduzindo um conceito da metáfora como uma forma de pensamento. A sua teoria baseia-se numa ligação entre a vivência física e os conceitos abstratos. Mas esta teoria não determina só a ligação entre os conceitos básicos e a organização espacial destes mesmo, avançando para uma ideia de que a estruturação metafórica se constrói dentro de um âmbito de uma coerência cultural proveniente da sociedade em que cada indivíduo está inserido. Lakoff e Johnson (2003: 146) defendem que a realidade para um indivíduo inserido numa determinada cultura depende de dois fatores: a sua realidade social e a forma como este a experiencia em termos físicos. Os autores defendem ainda que como a realidade de cada indivíduo é percecionada em termos metafóricos, e como a própria perceção corporal é em parte também metafórica, a metáfora torna-se um elemento nuclear na determinação do estabelecimento da realidade desse mesmo indivíduo.

Sob a perspetiva do intérprete interessa focalizar em que sentido o pensamento metafórico constitui um pressuposto performativo, uma vez que torna fundamental a criação do significado no ato de interpretar. Pensando que a atividade do intérprete depende de dois elos primordiais,

balançados entre a perspetiva racional e a imaginação, será de antever que Lakoff e Johnson (2003: 192-3) determinam a metáfora como o elemento unificador da razão e da imaginação e afirmam:

> The reason we have focused so much on metaphor is that it unites reason and imagination. Reason, at the very last, involves categorization, entailment, and inference. Imagination, in one of its many aspects, involves seeing one kind of thing in terms of another kind of thing-what we have called metaphorical thought. Metaphor is thus imaginative rationality. Since the categories of our everyday thought are largely metaphorical and our everyday reasoning involves metaphorical entailments and inferences ordinary rationality is therefore imaginative by its very nature. Given our understanding of poetic metaphor in terms of metaphorical entailments and inferences, we can see that the products of the poetic imagination are, for same reason, partially rational in nature.

Este balanço entre a razão e a imaginação constitui uma base interessante para a determinação do ato performativo, sendo então o recurso ao pensamento metafórico uma plataforma determinante para a construção de uma narrativa de cunho pessoal. A título de exemplo pode-se mencionar a questão da *melodia do sino* elemento central na obra *Um sino contra o tempo* e a sua indução de imagem no processo interpretativo do pianista, que conduz à obtenção do timbre pretendido, aproximado com o timbre do sino. Noutro caso, em *Espelho da Alma*, será analisada a possibilidade de estabelecer um paralelo imagético entre o título da primeira peça, *Eterno*, com uma frase inicial a executar pelo piano e suas consequências para a interpretação de toda a peça.

Numa perspetiva do estabelecimento da analogia entre a música e o pensamento metafórico, Zbikwoski (2009: 376), um investigador que se debruça sobre os aspetos cognitivos da música, assinala algumas diferenças entre a utilização da metáfora na linguagem e na música:

> Multimodal metaphors that involve language and music have the potential to provide crucial insights into this question, for such metaphors make clear the ways they construct meaning. Language gives us the means to represent symbolically objects and relations, and through these representations we can direct the attention of another person to things within a shared referential frame. Music, by contrast, provides us with sonic analogues for dynamic processes that include movement through space (such as descendent), physical gestures (like knocking), and emotional states (such as obsession or the development of intimacy). A place to begin understanding how we understand music is with such sonic analogues.

O referido musicólogo introduz o conceito de metáfora intermodal, neste caso determinadas entre o uso da linguagem e a música, terreno de análise sobre a construção dos significados. Nas três obras escolhidas será encontrada a oportunidade de ligar precisamente a música à linguagem, neste caso uma linguagem transmitida através da escrita, proveniente de fontes concebidas em ideários diferenciados entre si. Coloca-se um pressuposto analítico de compreensão entre a analogia sonora e o ponto de partida de cada obra, situado de formas diferentes na linguagem propriamente dita. Este estudo analítico basear-se-á na interligação das simbologias provenientes nas fontes escritas, passando pelas simbologias criadas pelo compositor e pela constituição simbólica para o intérprete; trata-se por conseguinte da construção da narrativa interpretativa tanto na sua concretização pianística como na concretização através do grupo camerístico.

3.1. *Espelho da Alma*

Espelho da Alma é uma obra composta em 2009 por Carrapatoso, destinada à formação instrumental de quarteto de cordas com piano, encomendada pelo Ensemble Darcos e dedicada ao compositor Côrte-Real. Carrapatoso atribuiu a *Espelho da Alma* o subtítulo *Subsídios para o estudo de uma orografia musical portuguesa,* e as sete peças que a constituem são intituladas respetivamente: *Eterno*, *Pírrico*, *Sedoso*, *Careto*, *Saudoso*, *Pícaro* e *Materno*. A obra em questão constitui-se num conjunto de harmonizações, fonte de inspiração recorrente na obra deste compositor (anexo III):

> Trata-se de identidade. Trata-se de alma, portanto. Trata-se de tudo o que é essencial, apresentado à guisa de um políptico disposto num retábulo simetrizante, como se de um espelho se tratasse. E, tal como as imagens projectadas num espelho, revelam-se não apenas os sentidos mais escondidos, aqueles que se representam em baixo-relevo, bem como o alto-relevo dos costumes, a cordilheira dos afectos, o barómetro das emoções, a orografia dos sentimentos. Sim: a alma é a orografia da vida, com os seus picos e as suas depressões. A alma é essa elipse que vai do *Eterno* ao *Materno*, do *Pírrico* ao *Pícaro*, do *Sedoso* ao *Saudoso*, ancorada nesse eixo bicéfalo que é o *Careto*, a máscara, a projeção de nós próprios nas pulsões mais cruas, mais instintivas, nessas pulsões que o grande Francis Bacon (1909-1992) tanto e tão bem decantou na sua pintura.

Todas elas são baseadas em melodias tradicionais portuguesas e já têm um passado na produção do compositor; assim sendo, Carrapatoso elaborou um texto explicativo da proveniência de cada

peça e respetivo percurso composicional (anexo III). Esse texto foi cedido pelo próprio e contém um ponto dedicado à *Genealogia dos Materiais:*

1. *Eterno – Oh, Bento Airoso* (região mirandesa, Trás-os-Montes), recolhido n' A canção popular portuguesa de Fernando Lopes-Graça
2. *Pírrico – Mirandum se Fui a la Guerra* (região mirandesa, Trás-os-Montes), n' O Cancioneiro Popular Português de Michel Giacometti 27
3. *Sedoso – Olhos Pretos* (São Miguel, Açores), recolhido na memória colectiva, dada a sua popularidade
4. *Careto – Sericotão* (Graciosa, Açores), recolhido na memória colectiva, dada a sua popularidade
5. *Saudoso – Terra do Bravo* (Terceira, Açores), recolhido na memória colectiva, dada a sua popularidade
6. *Pícaro – Mira-me Miguel* (região mirandesa, Trás-os-Montes), recolhido no CD Songs and dances of Portugal de Michel Giacometti
7. *Materno – Ó, ó, Menino, ó* (região de Vinhais, Trás-os-Montes), recolhido no Folk Music and Poetry of Spain and Portugal de Kurt Schindler28 (recolhas feitas entre 1928 e 1933)

O compositor enuncia ainda a *Linhagem das Harmonizações* das canções populares já utilizadas noutras obras:

1. *Eterno* – em *Cinco Melodias em Forma de Montemel* (soprano, trompa e piano - 1996); em *Natal Profano* (coro a-cappella – 1997); em *Magnificat em Talha Dourada* (soprano e coro masculino e ensemble barroco - 1998)
2. *Pírrico* – em *Sweet Rústica* (trompa e piano – 1996)
3. *Sedoso* – em *Sete Melodias em Forma de Bruma* (soprano, trompa e piano - 1998)
4. *Careto* – em *Sete Melodias em Forma de Bruma* (soprano, trompa e piano - 1998)
5. *Saudoso* – em *Sete Melodias em Forma de Bruma* (soprano, trompa e piano - 1998)
6. *Pícaro* – em *Sete Melodias em Forma de Bruma* (soprano, trompa e piano - 1998)
7. *Materno* – em *Quatro Canções Populares Portuguesas* (coro a cappella - 1993); em *Cinco Melodias em Forma de Montemel* (soprano, trompa e piano - 1996); em *Mentes, Peer!* (para ensemble de 13 instrumentistas – 2001)

[27] Giacometti, Michel Marie (…) Colector de nacionalidade francesa, radicado em Portugal. Foi um dos colectores de maior relevo a nível nacional. (…) Palmilhou o país, procedendo a registos sonoros. Nos anos iniciais acompanhou Fernando Lopes- Graça (idas à Beira Baixa), depois manteve com este compositor uma relação de complementaridade pós-terreno. (Branco, 2010: 564)

[28] Schindler, Kurt (…) Compositor, director de coros e de ópera e musicólogo norte-americano de origem alemã. Realizou as primeiras gravações de campo de música tradicional em Trás-os-Montes em 1932. (…) Cópias do seu espólio estão arquivadas (…) representando a maior colecção de gravações de campo efectuadas em Portugal e Espanha antes da guerra civil espanhola. (Katz, 2010: 1190-1191)

3.1.1. Análise

Eterno

Oh Bento airoso

Oh Bento airoso
Mistério Divino
Encontrei a Maria
À beira do rio
e lavando os cueiros
do bendito filho

Maria lavava
S. José estendia
o Menino chorava
co´ frio que fazia (bis)

Calai meu Menino
calai meu amor
É que as vossas verdades
me matam com dor (bis)

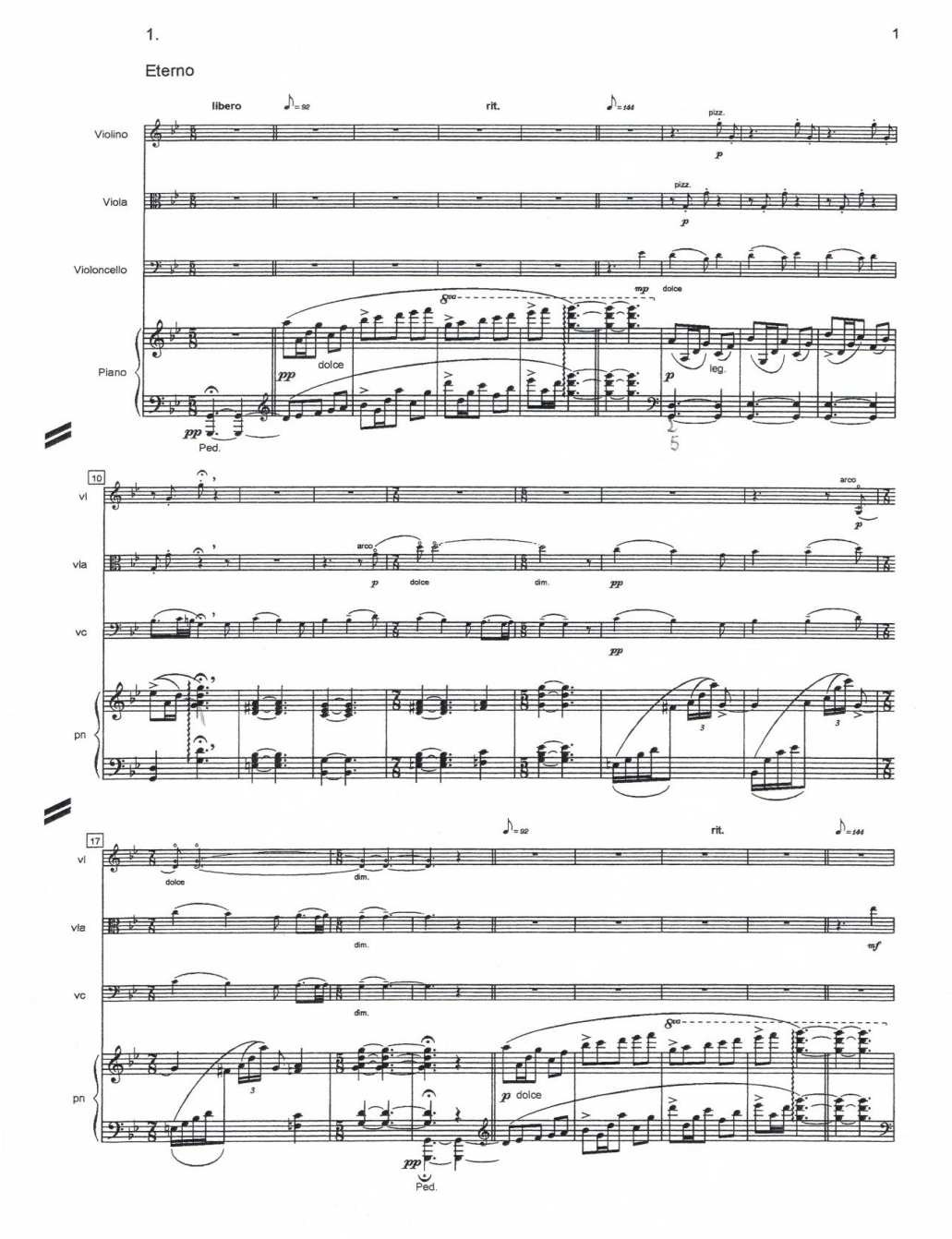
A melodia original *Oh Bento Airoso* foi registada por Lopes-Graça em mi menor e Carrapatoso toma como ponto de partida a tonalidade de sol menor. A métrica da canção é mantida, sendo no entanto a indicação metronómica do autor da recolha, um pouco mais rápida, colcheia = 176. Contendo a canção recolhida três estrofes, o compositor irá acrescentar uma quarta: como se pode verificar na Figura nº1, *Eterno* está dividido em quatro pequenas secções, sempre delimitadas por uma frase do piano. Esta frase protagoniza uma função estruturante de estribilho (cc. 1 a 6, 19 a 24, 38 a 43, e 57 a 62), uma vez que anuncia o tema exposto pelos vários instrumentos, tema este correspondente a uma estrofe (Exemplo nº 1). Cada estrofe é concretizada numa variação da anterior, através de recursos como a textura e o protagonismo dos instrumentos constituintes. O estribilho entregue ao piano é realizado num andamento mais lento, segundo a indicação de colcheia = 92 para o estribilho e colcheia = 144 para as estrofes.

4 secções	tempo	cc.	melodia	piano
estribilho	colcheia=92	1-6		
1ª estrofe	144	6-19	vcl - vcl + vla	arpejos acordes arpejos
estribilho	92	20-24		
2ª estrofe	144	24-38	vla - vls + vlc	arpejos acordes arpejos
estribilho	92	39-43		
3ª estrofe	144	43-57	vl + vla + vlc + pn	melodia harmonizada
estribilho	92	58-62		
4ª estrofe	160	62-71	vlc - vlc + vl -vla	arpejos
	144	71-75		acordes arpejos
coda		76-80		

Figura nº 1: estruturação de Eterno

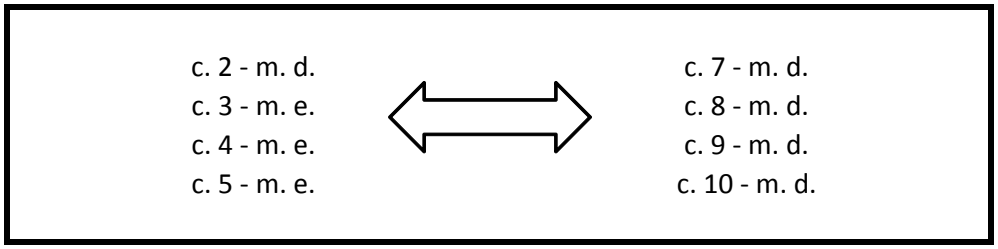
A estrutura frásica da canção original é mantida por Carrapatoso, correspondendo cada frase musical a dois versos do poema. No entanto, na 2ª frase da 1ª estrofe (c. 14) é omitido o último compasso da canção recolhida que resultaria num som de prolongação da última sílaba do último verso e que é retomado na sua forma original na terceira frase. Este mesmo encurtamento do som que representa a última sílaba do verso irá acontecer novamente na última frase da 4ª estrofe, precisamente antes da coda (c.75).

O Exemplo nº 1 evidencia a disposição instrumental da 1ª estrofe (2º tempo do c. 6 a c. 19) que é delineada melodicamente pelo violoncelo; na 1ª frase a viola e o violino sequenciam pequenos apontamentos circulares baseados na nota sol, que formam grupos de quatro colcheias, a que se segue na viola (cc. 12 a 14) e depois no violino (cc. 16 a 19) a articulação das notas sol e ré, confirmando uma ideia central de um bordão. Na 3ª frase a viola junta-se à melodia do violoncelo, em uníssono. Tal como o violino e a viola o piano realiza o acompanhamento, que na 1ª frase se baseia na ideia harmónica e rítmica do estribilho. Esta ideia encontra-se unicamente na mão direita, enquanto a mão esquerda contém um bordão formado por intervalos de 5ª (cc. 7 e 10) e 6ª (c. 8).



Exemplo nº 1: 1ª secção de Eterno

As células harmónicas e rítmicas dispostas na mão direita têm uma correspondência direta com as células utilizadas no estribilho, como expressa a Figura nº 2. A harmonia é concebida numa relação de intervalos de 4ªs e 5ªs.



m.d. – mão direita

m.e. – mão esquerda

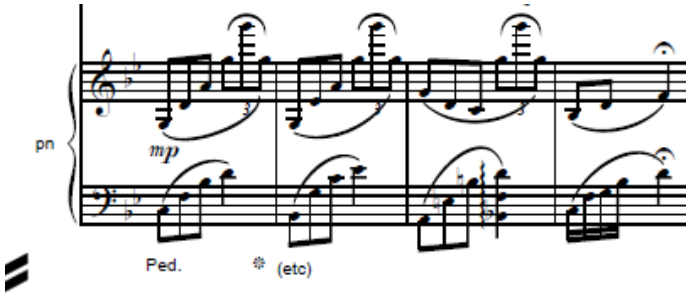
Figura nº 2:paralelismo entre as células harmónicas e rítmicas

Na 2ª frase a textura do piano verticaliza continuando o apoio harmónico (cc. 11 a 14) para de seguida na 3ª frase voltar à ideia de pequenos arpejos (cc. 15 a 19), sendo repetida a ideia harmónica entre as duas frases, embora com finalizações diferentes: a 2ª frase termina com um acorde de VI grau com 7ª menor (c. 14), e a terceira termina com um acorde de I grau (c. 18) com uma cadência de caráter modal, conseguido pela utilização da subtónica no último tempo do c. 17. Na 3ª frase as células rítmicas utilizadas são diferentes das da 1ª frase, como se pode verificar no Exemplo nº 1. A estrutura harmónica da 2ª e 3ª frases contêm, segundo informação do compositor, um recurso central para o resultado sonoro desta peça: o acorde do c. 11, constitui-se em sol, e é um acorde de IV grau com 13ª e com fundamental omitida, onde o mi natural lhe confere uma característica modal e o acorde do c. 12 um acorde de mi b, com uma sexta agregada e utilizado num âmbito de recurso composicional à propriedade substitutiva[29], que se baseia numa relação de 3ªs menores dentro do eixo da subdominante. Neste caso a subdominante de sol menor é dó, encontrando-se assim um acorde de mi b. Este recurso à propriedade substitutiva terá um papel de coloração harmónica basilar nesta primeira peça, e que se torna fundamental consciencializar no processo interpretativo, fruindo o pianista cada harmonia com expressividade, que induzirá o enriquecimento e caraterização tímbrica do som.

Em cada sucessão estrófica existe uma mudança de instrumento que expõe a melodia principal, cujo papel interpretativo pode resultar num jogo tímbrico conseguido através dos diferentes

[29] A propriedade substitutiva advém de uma teoria concebida por Lendvai (2009: 94-95), que analisou a música de Bartók num contexto de um sistema de eixos da tónica, da dominante e da subdominante. A título exemplificativo, tomando como referencia o ciclo da 5ªs, se dó for a tónica, será considerado o pólo, no seu eixo encontra-se o antípoda, fá #, lá integra-se como uma 3ª menor descendente e mi b como uma 3ª menor ascendente. Este sistema de eixos permite uma substituição do acorde da tónica da dominante ou da subdominante por um dos acordes constituintes do seu eixo e que se relacionam ou como trítono ou por 3ªs menores.

registos: na 1ª estrofe a viola contém a melodia, e cabe ao violoncelo na 3ª frase estabelecer o paralelismo com a 1ª estrofe, ao reforçar o canto da viola, também em uníssono. Nesta estrofe, o piano mantém a alternância entre arpejos e acordes, com a mesma base harmónica, onde são mudadas as células rítmicas da 1ª frase, baseando-se essencialmente numa alternância de tercinas e colcheias, como se observa no Exemplo nº 2:



Exemplo nº 2: alternância rítmica do piano

A 3ª secção estrutura-se numa textura verticalizada, onde todos os instrumentos colaboram no enriquecimento da sobreposição das várias vozes, inclusivamente o piano. O violoncelo, na 1ª frase (último tempo do c. 43 a c. 47) introduz um baixo baseado no mi b, o IV grau de si b maior, sucedendo-se uma modulação que passa por dó menor e retoma a tonalidade inicial, sol menor. Nesta secção o violino executa a melodia, assim como a voz mais aguda da mão direita do piano, enquanto aos outros instrumentos cabe a função de enriquecimento harmónico. Está assim lançado o desafio de reflexão para o intérprete, pois neste momento composicional acontece uma rutura com os recursos anteriores, facto que pode enunciar um fator de centralização estrutural, quer através do procedimento harmónico, quer através da textura. Na resolução pianística a valorização das notas mais graves da mão esquerda é um elemento de enriquecimento da escolha harmónica, principalmente a descida cromática iniciada no 2º tempo do c. 45, que deve ser conduzida até à chegada à tónica, no c. 50. Embora seja a primeira vez que se encontra expressa a melodia da canção no piano, foi considerado realçar o aspeto harmónico, uma vez que a melodia também se encontra no violino; todos os acordes constituintes foram assim valorizados, no sentido de obter um som bem preenchido. Nos momentos de encontro de soluções interpretativas decorridos durante os ensaios, o grupo decidiu interpretar esta secção adotando uma atitude mais afirmativa, valorizando a textura verticalizada, ligada ao facto de esta melodia ser proveniente de uma canção, como que se de uma resolução coral se tratasse. Em termos de comunicação entre os elementos do grupo foi constada a necessidade de manter uma

comunicação muito atenta no sentido de obter uma articulação conjunta bastante sincronizada. Uma vez que os inícios de frase são articulados por todos os elementos do quarteto, o recurso ao gesto como elemento congregador foi centralizado no violinista, uma vez que executa a melodia da canção, elemento a destacar.

Depois do sucedido, a 4ª secção aparece envolta na recordação da ideia inicial deste *Eterno,* com o piano a retomar o seu papel e o violoncelo a executar o tema principal, desta vez seguido na 2ª frase pelo violino, e na 3ª frase pela viola. Estas sequenciações temáticas são elementos a reter na memória do ensemble, para que sejam valorizadas no resultado interpretativo, sinalizadas num jogo de troca de protagonismos. Sendo a indicação metronómica da 1ª frase desta 4ª secção um pouco mais rápida (Figura nº 1), foi tomada a opção interpretativa de executar a frase do estribilho que a antecede de forma a preparar a entrada do grupo na mudança de tempo. Assim, um ligeiro crescendo em paralelo com um ligeiro acelerando no final do estribilho foram estipulados, pensando também numa diversificação da condução expressiva desta frase. A ideia surgiu dentro de uma perspetiva que, ao repetir quatro vezes a mesma frase do estribilho durante a peça, tornar-se-ia um foco de interesse auditivo modificar a sua conceção interpretativa, consoante o enquadramento gerado no decorrer da peça.

O compasso de 5/8 é organizado em sequenciações diferentes: a organização da pulsação de 3+2 tempos do 1º verso (cc. 7 a 10) é alternada com uma organização de 2+3 tempos no 2º verso (cc. 8 a 18). No c. 19, a repetição do baixo inicial do piano na nota sol, retoma a sucessão de 3+2 tempos. As células rítmicas[30] do acompanhamento do piano (cc. 7 a 10, e 63 a 69), expressas no Exemplo nº 3, podem sugestionar ao pianista uma ideia interpretativa do acompanhamento rítmico feito pelos pequenos instrumentos de percussão constituintes dos grupos de música popular.

Exemplo nº 3: células rítmicas usadas no acompanhamento do piano

[30] Segundo Lopes (2003: 106), uma célula rítmica corresponde a uma organização rítmica contida num tempo. O autor (Lopes, 2003: 128) referencia motivo rítmico como um grupo de células rítmicas percetualmente bem definido.

Eterno contém um ambiente interpretativo de recolhimento, patente nas indicações permanentes de *dolce* (assinalado por exemplo no piano, no c. 2, no violoncelo no c. 7 e na viola no c. 13). A gama de dinâmica situa-se entre os *pp* e *mf,* embora na coda (cc.75 a 80) apareçam indicações de *f* e *ff*. O final revela-se numa sugestão tímbrica muito luminosa que conduz a uma abertura das ressonâncias do piano; é constituído por um acorde da tónica (c. 80) com 4ª aumentada, 6ª agregada e 3ª picarda, tendo o pianista optado por uma execução que valoriza todas as notas constituintes do referido acorde, valorizando a sua caraterística tímbrica. Mas a condição de luminosidade deste acorde final é induzida também pelo acorde sustentado entre os cc. 74 e 77 e reafirmado no c. 78, e que se traduz num acorde de tónica por substituição tritónica, recurso muito recorrente na obra de Bartók e Messiaen, gerador do 2º modo de transposição limitada. A indicação inicial de *libero* conduz interpretativamente à utilização de rubato na frase de ligação entre as estrofes, protagonizada pelo piano. O pedal assinalado demonstra a intenção de exploração das ressonâncias do instrumento, como por exemplo na manutenção do sol grave (cc. 1, 19, 38 e 57) ao longo de toda a frase do estribilho, em que são mudadas as harmonias e não o pedal. Pianisticamente a abertura das ressonâncias conduz a um ambiente de sonoridades voláteis, que contrastam com as partes de expressividade declamada, embora contida, de cada estrofe. Durante o estudo individual a entrada do sol grave executado pela mão esquerda do piano requer um cuidado especial. Este sol contém algumas premências a resolver: encontra-se num registo muito grave, assinalado em *pp*, é uma nota longa e cuja ressonância deve permanecer durante a pronunciação do estribilho, mas sem o efeito sonoro de mistura exagerada dos sons que se sucedem. A primeira questão a resolver será a do timbre e da dinâmica pretendida: o *pp* assinalado deve ser pensado em termos de ambiente sonoro e não como um som muito reduzido, pois precisa de projeção e de manter uma ressonância etérea durante vários compassos. É um som que necessita de ser trabalhado dentro de uma perspetiva imaginativa e daí a necessidade de ter em mente a associação ao título da peça. O pedal harmónico deve oscilar ligeiramente, sempre mantido em meio pedal e o uso do pedal *una corda* pode ajudar a conseguir o ambiente pretendido. Os motivos que constituem o estribilho devem ser realizados dentro de uma expressividade melódica, que não pode perder o objetivo do ponto de chegada, num movimento de subida constante ao registo mais agudo, para não ficar comprometida a condução da frase.

A nota pedal sustentada em todos os estribilhos realizados pelo piano gera um questionamento sobre a sua função, embora no início da peça não sugestione dúvidas. Porém, esta nota surge na

ligação entre o final de cada estrofe e o início do estribilho. Por um lado este bordão pontua o final, numa concordância com a nota fundamental do acorde que a precede, que é também um sol, mas se fica a ressoar vai ser intrinsecamente ligada aos procedimentos posteriores. Este é um momento de alguma ambiguidade interpretativa, que se pode solucionar no estabelecimento da ligação auditiva entre finais e inícios, gerando assim uma teia sonora sempre em desenvolvimento. À medida que a obra se vai tornando cada vez mais familiar, perceciona-se que mesmo o sol oitavado no início tem de ter sido imaginado previamente através da audição interior do pianista, para que possa resultar na indução do ambiente pretendido. Levy (2005: 168) comenta a existência da ambiguidade na escolha interpretativa:

> Ambiguities in music might be thought of as artistic counterparts to identity crises in life. In both cases identity – 'whatness' – is being grappled with. But while conflicts and contradictions in our personal lives tend to torment us and even to make us feel powerless, the contradictions and conflicts of meaning that occur as ambiguities in music, once they have been recognized and understood, are empowering for performers and listeners. They need not – indeed should not – be resolved. The choice of the performer to let ambiguity 'live' releases the power to shape and enrich musical experience.

Encontra-se por conseguinte um entrosamento entre o conceito de final e início que se interliga semanticamente ao título da peça, *Eterno*, podendo ser esta uma ideia chave da sua resolução pianística. Conseguida a tarefa de resolução desta ambiguidade e do ambiente sonoro resultante, o pianista vai canalizar todo o grupo para a imagem sonora a delinear na peça.

A questão da disposição melódica associada a cada sucessão estrófica já descrita anteriormente, onde o protagonismo melódico é distribuído pelos instrumentos componentes do grupo, foi debatida e estudada durante os ensaios. Neste jogo sociabilizante de partilha do protagonismo, encontra-se outro fator primordial para a construção da unidade de conceção da obra assim como da comunicação a desenvolver pelos elementos do quarteto. Cada elemento tem de ter presente quando lidera a frase, quando a partilha com outro instrumentista ou quando a entrega a outro protagonista. Foi constatado durante os ensaios que o instrumentista liderante de cada início de estrofe vivenciará uma das responsabilidades que um maestro assume perante a orquestra: a gestão da fluência da condução melódica. O sol articulado pelo pianista no final do estribilho é uma nota longa, onde se pretende escutar toda a ressonância proveniente da frase realizada. O protagonista vai então orientar os momentos que se seguem, lançando novamente o gesto

melódico, tornando-se responsável pela transição entre o andamento mais lento e o andamento mais rápido, tarefa preciosa para todos os elementos do grupo que necessitam de restabelecer a sensação do tempo assumido como o tempo das estrofes. Esta necessidade de restabelecimento do tempo do grupo é ainda mais urgente ao ser evidenciado que o estribilho executado pelo pianista termina num *ritenuto*. A partilha do protagonismo nesta peça conduz a uma necessidade por parte do pianista de saber exatamente que instrumentista irá articular a frase seguinte, uma vez que é sempre o piano que entra imediatamente a seguir ao instrumento que detém a melodia (por exemplo nos cc. 7 e 11); num momento que constitui uma exceção o piano articula mesmo com o instrumento que protagoniza, neste caso a viola, situado na última colcheia do c. 28. Em todos os momentos em que a frase é retomada, a comunicação do pianista com o instrumentista que a inicia é fundamental para a execução da peça.

Pírrico

Mirandum se Fui a la Guerra

Mirandum se fui a la guerra, (bis)
Mirandum, Mirandum, Mirandela,
nun sei quando benerá.
Se benerá por la Páscoa, (bis)
Mirandum, Mirandum, Mirandela,
ou se por la Trênidade.
La Trênidade se passa, (bis)
Mirandum, Mirandum, Mirandela,
Mirandum num bêne iá.
Chubira-se a hua torre (bis)
Mirandum, Mirandum., Mirandela
para ber se lo abistada.
Bira Benir um passe (bis)
Mirandum, Mirandum, Mirandela,
que nobidades trairá?
Las nobidades que traio (bis)
Mirandum, Mirandum, Mirandela
bos ande fazer chorar.
Tirae las colores de gala, (bis)
Mirandum, Mirandum, Mirandela,
ponei bestidos de lhuto.
Que Mirandum iá ié muôrto, (bis)

Mirandum, Mirandum, Mirandela.
you bien lo bi anterrar.
Antre quatro ouficiales, (bis)
Mirandum, Mirandum, Mirandela,
que lo iban a lhebar.

Comparativamente ao registo da canção realizado por Giacometti, existem algumas alterações nas sucessões frásicas a assinalar; no entanto, embora *Pírrico* não contenha todo o trajeto delineado em *Mirandum se fui à la guerra*, são mantidas as características melódicas que permitem aos executantes e ouvintes reconhecer de imediato a sua origem. Entendendo a estruturação melódica da canção realizada por células de dois compassos, e atribuindo a cada célula uma letra (a, b, c, d), a organização das frases encontra-se exposta na Figura nº 3:

Mirandum 3 estrofes		a a b c	d d b d'	
Pírrico	**1ª secção** (cc. 1 a 26)	a a b b	a a b b	c d c'
	2ª secção (cc. 27 a 53)	a a b b	a a b b	a a b b
	3ª secção (cc. 54 a 75)	a a b b	a a b b c''	

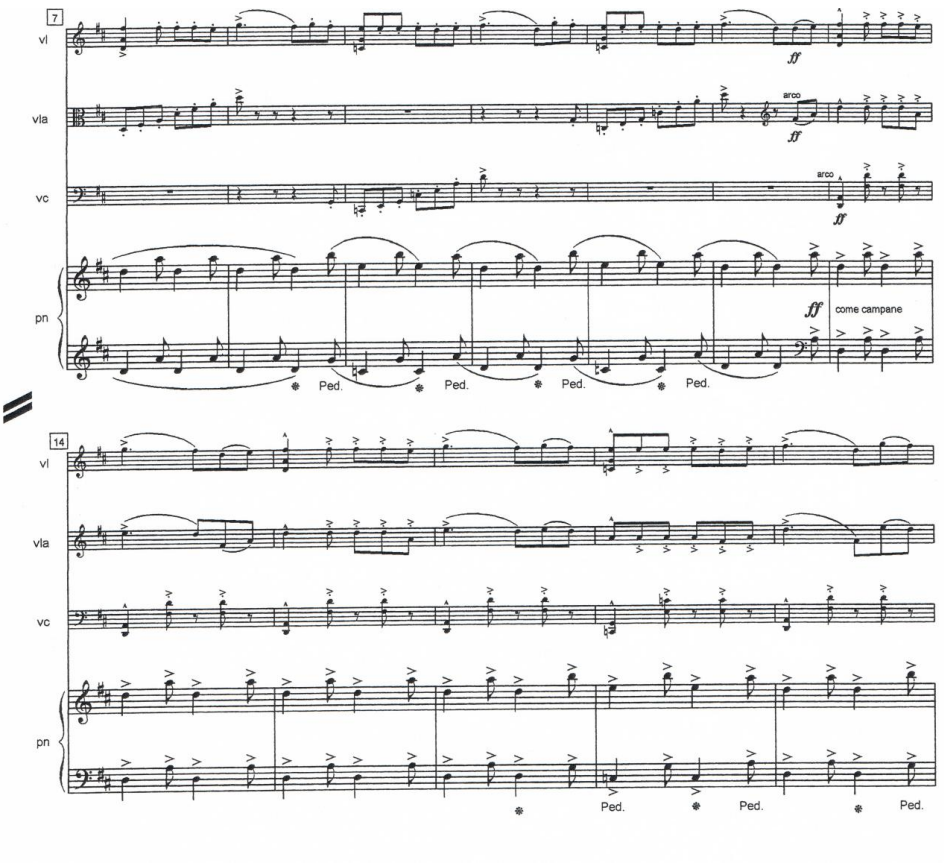
Figura nº 3:disposição das células melódicas

A peça está dividida em três secções, que são sempre introduzidas pelo piano, mantendo uma ideia de que cada estrofe corresponde a uma secção, com algumas variações nos recursos composicionais. Na 1ª secção, o violino é o protagonista, ou seja o detentor da melodia principal, o violoncelo e a viola executam pequenos arpejos, e o piano acompanha. No c. 13 a viola inicia uma segunda voz, tornando a textura mais densa. No c. 20 a viola e o violoncelo reforçam o violino com vozes diferentes e o piano abandona a célula rítmica caracterizante desta peça, referenciada no Exemplo nº 4, para colaborar numa escrita verticalizada. Na 2ª secção o piano executa a

melodia; também em cada repetição da melodia se dá um adensar da textura, desta vez no piano, cuja mão direita irá fazer duas vozes e, no caso da mão esquerda com a realização de acordes de 9ª (com a sobreposição das 5ªs auditivamente muito expostas). O violoncelo torna-se um elemento coadjuvante no reforço desta textura. A 3ª secção constitui um retomar da 1ª secção, com o violino uma 8ª acima (c. 57), retomando a tessitura inicial no c. 66. A pequena coda final (cc. 73 a 75), mais lenta, evoca o correspondente ao final da 1ª secção.

Exemplo nº 4: células rítmicas da 1ª, 3ª e 2ª secções

O caráter rítmico desta peça sobressai no piano, através de uma célula rítmica afirmada constantemente na 1ª e 3ª secções, e é menos irrequieto na 2ª secção através da sua distensão para uma relação de valores com dois tempos (Exemplo nº 4). Esta alteração rítmica é um elemento determinante na estrutura da peça, conferindo-lhe um balanço caracterizante revelado na métrica dos acordes do piano que se encontra sincopada. O pianista é responsável pela sustentação da coesão de todo o grupo através destes ostinatos, pois ao manter uma atitude rítmica inabalável constitui-se como elemento de referência. Sendo o compasso da canção de origem mantido em *Pírrico*, o 6/8, Carrapatoso introduz uma escrita de 3/4 no violoncelo entre os cc. 13 a 21 e cc. 30 a 36, no violino entre os cc. 38 a 44, e novamente no violoncelo entre os cc. 66 a 73. Especialmente nestes casos de sobreposição da métrica, o ostinato do piano funciona como um sustentáculo do grupo na perspetiva fulcral manutenção da pulsação.



Exemplo nº 5: compassos sobrepostos

A sobreposição rítmica, expressa no Exemplo nº 5, deve constituir objeto de troca de ideias entre os elementos do quarteto e pode induzir uma imagem interpretativa da dança guerreira, evocada no título da peça, onde as figuras rítmicas do compasso 3/4 simbolizam o manuseamento das armas que os homens empunhavam, sendo então esta passagem executada dentro de um ambiente sonoro muito vigoroso. A indução imagética é mencionada por Carrapatoso (anexo III):

> (…) esta dança guerreira (ou dança pírrica, que era a dança masculina feita com armas na mão, na qual os homens se exercitavam desde cedo), é originária da Guerra do Mirandum (episódio da Guerra dos Sete Anos, com o cerco de Miranda do Douro feito pelos espanhóis em 1762) (…).

Em termos de comunicação entre os elementos do quarteto, a frase final requer alguma reflexão e apela à comunicação gestual entre os elementos do grupo: partindo de uma mudança para um andamento muito mais lento, impõe-se uma atitude assertiva uma vez que entre o violoncelo e o piano existe uma rítmica baseada em agrupamentos de duas colcheias, inicialmente prosseguida pelo violino e a viola, mas que posteriormente passa a uma organização de três colcheias. Esta

escrita converge novamente para o recurso à sobreposição de compassos, onde desta vez o compasso de 3/4 se encontra no piano e no violoncelo.

A recolha da canção *Mirandum se fui a la guerra* foi registada no modo mixolídio, em fá; neste caso, encontra-se assinalada pelo compositor a tonalidade de ré, contendo no entanto maioritariamente o VII grau descido meio-tom. As suas características modais são reforçadas com o recurso ao intervalo de 5ª nas vozes de acompanhamento, como nos cc. 21 a 25 na mão esquerda do piano, nos cc. 30 a 37 na viola e de uma forma arpejada no violino (formando um arpejo de 9ª). A harmonia com acorde de 7ª com função de subtónica confirma constantemente a modalidade logo expressa nos arpejos do violoncelo (c. 9) e violino (c. 11), com a cumplicidade da mão esquerda do piano a realizar um intervalo de 5ª também com subtónica (dó - sol). O piano mantém um ostinato entre ré e lá alternado com o acorde de 7ª maior (subtónica), dividido em intervalos de 5ª pelas duas mãos (mão esquerda dó - sol e mão direita mi - si) na 1ª e 3ª secções. Na 2ª secção é mantido um bordão executado pela mão esquerda do piano, também este constituído por duas 5ªs sobrepostas, correspondente a acordes de 9ª numa alternância de I e IV graus, e posteriormente de IV VII (2º tempo de c. 45 a c. 53). Esta harmonização pode ser interpretada no sentido de induzir auditivamente a gaita-de-foles, dado o ênfase conferido aos bordões com uma nota muito grave (duas 8ªs abaixo da melodia, como na gaita-de-foles), à função conferida ao VII grau de subtónica, assim como à predominância das 5ªs na mão esquerda do piano, resultante da opção de posicionamento dos acordes, e que sublinha a linguagem modal. O pianista pode então atribuir um papel de relevo a esta passagem da mão esquerda do piano, também valorizada dentro da função rítmica sincopada e projetando bem a sonoridade destes sons graves, através da utilização do peso do braço.

Em *Pírrico* prevalecem as indicações de *ff* e *fff,* acentuações, *martelato, come campane*, assim como *dolce*, *p* e *pp*, que indica uma exploração dos extremos da sonoridade dos instrumentos. As sugestões de pedal no piano remetem também para a abertura das ressonâncias, como por exemplo entre os cc. 12 e 15, em que este não é mudado. Cabe ao piano, no seu enquadramento com as cordas, uma função estruturante, vivenciada através das introduções da cada secção e da sua função rítmica, elemento determinador para a separação das três secções, através das já mencionadas células rítmicas caracterizantes, que deverão ser executadas com determinação. A

indicação inicial de *in modo popolare* sugere a sua característica primordial e segundo Carrapatoso (2009):

> A energia rítmica é-lhe dada por um tempo vivo de giga e ainda pela alternância entre o 6/8 de base e o 3/4 que emerge de uma forma enérgica, quase rude (no violoncelo no c. 13, por exemplo, ou no violino no c. 38). O efeito geral é martelatíssimo, como é pedido na partitura, e o piano sugere-nos um registo refulgente de bronze, como os sinos a rebate da minha aldeia.

Esta peça constrói-se performativamente numa aproximação imagética para com a canção *Mirandum se fui à la guerra* que lhe deu origem, consubstanciada na significação do seu título, uma vez que a dança pírrica tem uma origem guerreira.[31] A função do piano divide-se entre o protagonismo, entre o acompanhamento e a gestão dos momentos de transição entre cada secção, à semelhança da peça anterior, mas dentro de uma caracterização sonora mais percussiva. Sobre a função do pianista na 1ª e 3ª secções, assim como nas transições, já foi mencionada a premência da manutenção inabalável do tempo e do sentido do ritmo de giga. A partir do lançamento da frase melódica que inicia a 2ª secção (2º tempo do c. 29) a opção interpretativa foi fazer sobressair esta mesma, uma vez que é o piano que a contém. Como a mão esquerda mantém o referido ostinato, foi assim mantido um sentido de sustentação rítmica. A textura adensa-se na frase em que a mão direita do piano contém a melodia realizada a duas vozes à distância de intervalos de 3ª, a partir do 2º tempo do c. 37, tendo sido tomada a opção de continuar a fazer sobressair a voz mais aguda, que detém a melodia. Quando a melodia é colocada uma 3ª acima à versão original (2º tempo do c. 45 a 2º tempo do c. 53) e passa a ser acompanhada por uma voz colocada à distância de uma 5ª abaixo, outra configuração interpretativa foi pensada: uma vez que todas as vozes introduzidas no piano são executadas pelas cordas, e como a indicação na partitura menciona *martelatiss.* o som pianístico foi direcionado para uma ideia de densidade textural, em que todas as vozes são encaradas como um corpo sonoro, deixando de existir uma voz evidenciada.

[31] Pírrica – Dança guerreira, de origem dórica, que se praticava tanto em Atenas como em Esparta, e na qual os antigos gregos eram exercitados desde a infância, a fim de se prepararem para enfrentar os combates. (Machado, 1981: 140, vol.IX)

Sedoso

Olhos pretos

Olhos pretos são gentios

São gentios, são gentios da Guiné (bis)

Ai da Guiné, por serem negros

por serem negros, gentios por não ter fé! (bis)

Os teus olhos cheios de ardor

Ai quanto amor diz à gente com o olhar (bis)

Ai olhos pretos do meu encanto

Ai quanto pranto tu fizeste derramar! (bis)

A constituição instrumental desta peça exclui o violoncelo, constando somente o violino, a viola e o piano. A sua estruturação é realizada em três secções, em que a estratégia melódica corresponde a uma estruturação estrófica, onde a 1ª e 2ª secções correspondem a duas estrofes, e a 3ª secção constitui uma repetição da 1ª estrofe, sem recurso à repetição dos versos.

1ª secção **1ª estrofe** (c. 1 a 3º tempo do c. 19)	**2ª secção** **2ª estrofe** (4º tempo do c. 19 a 3º tempo do c. 37)	**3ª secção** **1ª estrofe** (sem bis) (4º tempo do c. 37 a c. 48)
melodia **vl** - **vla**: 1º v. **vl** - **vla**: 2º v.	**melodia** **vla** - **vl**: 1º v. **vla** - **vl**: 2º v.	**melodia** **vla**: 1º v. **vl**: 2º v.
pn arpejos (semic.): 1º v. textura vertical: 2º v.	**pn** arpejos (sextinas) + bordão descendente	**pn** = à 1ª estrofe coda (3º tempo do c. 45 a c. 48)

Figura nº 4: estruturação de Sedoso

Na 1ª secção os dois versos são repetidos: o 1º verso repete a partir do 4º tempo do c. 6, e o 2º verso (iniciado na 2ª metade do 3º tempo do c. 11) a partir da 2ª colcheia do 3º tempo do c. 15. Na 2ª secção é determinado o mesmo trajeto: repetição do 1º verso a partir do 3º tempo do c. 23, do 2º verso (iniciado na 2ª colcheia do 3º tempo do c. 27) a partir da 2ª colcheia do 3º tempo do c.

31. A 3ª secção constitui um retorno à 1ª, sem repetição dos versos; desta vez a viola e o violino executam a melodia num registo mais grave e invertem a ordem de entrada, iniciada assim pela viola, em vez do violino. A coda, a partir do 2º tempo do c. 45 é constituída por uma citação do tema do prelúdio *La fille aux cheveux de lin* de Debussy, a ser aludia nos cc. 47 e 48. Esta citação é anunciada anteriormente por duas vezes: nos cc. 5 e 6 e nos cc. 10 e 11, pela viola e pelo piano, sendo omitida no seu correspondente da 3ª secção, o c. 41, para ser evidenciada a partir do segundo tempo do c. 45.

A linha melódica é inicialmente exposta pelo violino, na repetição do verso passa para a viola enquanto o violino executa a mesma num intervalo de 6ª, colocado num registo mais agudo; segue-se, no 2º verso a melodia no violino, tendo o piano atribuídas várias vozes numa estrutura verticalizada. Na repetição deste verso a melodia é executada na viola, com o violino a fazer uma voz colocada uma 3ª maior, num registo mais agudo. Novamente a melodia aparece na viola, na 2ª secção, comentada pelo violino, voltando a ser executada no violino, na repetição do 1º verso, com a viola posicionada uma 6ª mais grave. Esta alternância da partilha da melodia e vozes que por vezes comentam, outras vezes fazem a melodia distanciada num intervalo específico, mantém-se até ao final da peça.

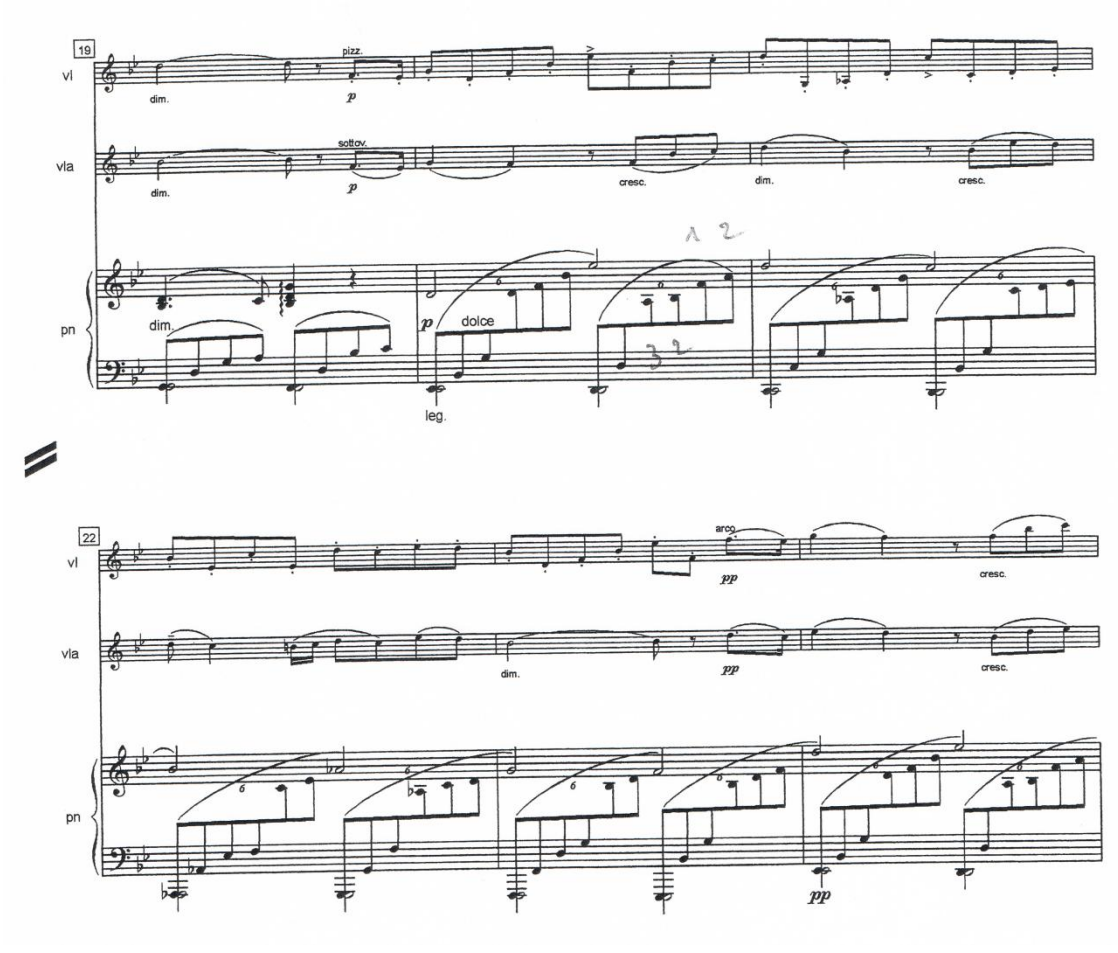
Na 1ª secção a harmonia sempre realizada no piano, tem uma configuração rítmica de semicolcheias na mão direita e de colcheias na mão esquerda, modificada no 2º verso, em que segue o ritmo dos dois outros instrumentos, com apontamentos dos baixos em mínimas, associada a uma opção textural: o piano realiza tanto na mão esquerda como na mão direita uma teia de vozes baseadas no canto principal. A escrita da parte de piano referente ao 1º verso, resolvida num movimento rítmico constante e num movimento de arpejos ascendente e descendente também constante, foi pensada interpretativamente num gesto correspondente ao da barcarola, em que os arpejos se realizam dentro de um movimento circular e expressivo, numa sonoridade timbrada e expressiva, mas que se mantém no âmbito de um segundo plano sonoro, sobre o qual o violino e a viola tecem uma expressividade declamada. Nestes arpejos as notas mais graves da mão esquerda foram valorizadas, principalmente quando se avizinha a transição para a 2ª secção, a partir do 2º tempo do c. 12, onde surge uma figuração de mínimas para estas notas mais graves.

Na 2ª secção, o ritmo dominante no piano será sextinas de colcheias, com os extremos de cada mão do piano a serem sustentados por uma sequenciação de mínimas, também esta mudança de caráter estrutural, e que sugere uma execução integrada num c. de 2/2, embora não assinalada na partitura, mas confirmada pela escrita rítmica dos outros instrumentos. A variação contida no violino, já mencionada, mantém um ostinato de colcheias. A 3ª secção mantém a configuração rítmica da 1ª.

A tonalidade escolhida é de si bemol maior e a harmonia inicial sugere uma polaridade de IV 9 (c. 0) – I (c. 1) – VI 11ª – IV 9ª (c. 2) – VI 11ª – IV 9ª (c. 3) - V 11ª (c. 4) – I – IV (c. 5) – I (c. 6) nos arpejos realizados. No 2º verso a textura verticaliza, sendo atribuído a cada instrumento uma voz diferente e ao piano várias vozes que preenchem o corpo harmónico. Uma vez que a melodia é evidenciada pelo violino e a viola, o pianista pode pensar em termos de densidade textural, valorizando todas a vozes, imbuídas na declamação do texto do violino e da viola, e clarificando também em termos de som as notas mais graves, que valorizam a condução harmónica. Alguns pormenores bastante interessantes serão assim valorizados, como por exemplo o pequeno motivo descendente gerado no c. 16, num movimento descendente, simétrico ao da melodia principal.

Na 2ª secção encontra-se na mão esquerda do piano uma linha descendente entre o mi b 2 e o mi b 1, assim como na mão direita entre o mi b 5 e o mi b 4, repetida ciclicamente, numa disposição de um movimento desfasado entre as duas mãos, sendo também acrescentado um desenvolvimento harmónico disposto em sextinas, partilhado pelas duas mãos. Esta movimentação das linhas descendentes com uma figuração de mínimas pode sugerir uma impressão interpretativa de passacaglia. A valorização sonora desta engrenagem entre o registo agudo e o registo grave é um elemento interpretativo enriquecedor, mas também um elemento de orientação rítmica para o grupo, uma vez que na transição das secções se pode gerar alguma instabilidade, comprometendo a coesão da pulsação. Esta desestabilização é ainda sublinhada pela sobreposição de grupos de quatro colcheias no violino e as sextinas no piano. O movimento circular das mínimas, se for bem sublinhado e consistente em termos de pulsação, vai assegurar por um lado a transição das secções e por outro lado gerar uma segurança auditiva para que esta passagem delicada em termos de gestão do grupo seja expressivamente realizada. Dentro da conceção pianística desta peça foi também delineado uma contagem e uma condução dos grupos de sextinas, numa organização de grupos de quatro compassos para que o direcionamento da

frase não ficasse comprometido pela complexidade da escrita. Assim, delineia-se uma forte ligação entre a estruturação harmónica e rítmica neste *Sedoso*, e que poderá ser um dos pontos fulcrais da construção da interpretação desta peça. Nesta teia tecida entre o elemento harmónico e rítmico, o piano destaca-se novamente na sua função estruturante assumida dentro da manutenção da coesão da execução do quarteto, como se verifica no Exemplo nº 6:



Exemplo nº 6: início da 2ª secção

Sedoso contém muitas indicações que conduzem à exploração de uma expressividade intensa: *dolce*, na pequena introdução do piano, oscilações de andamento (*ritenuto* logo precedido de *a tempo*) assim como várias suspensões, como nos cc.. 4, 9 e 14 a título de exemplo. Estes recursos expressivos suscitam a necessidade interpretativa de utilização do rubato, exemplificados nos cc. 2 a 4, e 7 a 9. Estas indicações de oscilação do tempo levantaram durante a realização dos ensaios algumas questões pertinentes e que se relacionam com a perspetiva de cada intérprete; foi tomada a decisão de manter um estreito contacto veiculado através do gesto entre os elementos constituintes do grupo. Mas esta forma de comunicação não resolveu integralmente a segurança

na execução assim como a coerência na expressividade numa vez que cada elemento intuía estas pequenas oscilações de forma diversificada. A opção final interliga-se à resolução de casos exemplificativos como a última semicolcheia dos cc. 4 e 9; a frase melódica fica suspensa antes da sua conclusão (4º tempo dos cc. 4 e 9), gerando alguma ambiguidade na forma de realizar esta mesma semicolcheia depois de uma suspensão que não resolve. Foi pensada uma solução de direção por parte do violinista, realizando a referida semicolcheia a tempo, assegurando assim a sua articulação conjunta e a continuidade da linha melódica. Assim foi assegurada a necessária continuidade da fluência melódica em casos como por exemplo o c. 5, onde o violetista tem necessidade absoluta de prosseguir com a frase, detendo um momento muito importante desta peça: a citação de Debussy. De notar que no 2º verso, momento de verticalização da linguagem, a frase flui sem indicações de alteração agógica; o mesmo processo vai acontecer na 3ª secção. A 2ª secção está pejada de indicações de pequenos crescendos e diminuendos que apontam também para um cuidado especial a ter com a condução da expressividade. A indicação dinâmica é bastante mais recolhida na 2ª secção que nas outras duas, tendo entre a 1ª e a 3ª uma diferença: a última é mais forte, talvez para reforçar o registo grave da viola.

Segundo o compositor (anexo III), esta peça evoca a história de Dom Pedro e Dona Inês de Castro[32]:

> (…) esta melodia amorosa açoriana, insinuante e lírica simultaneamente, cheia de anseio interior, evoca um dos nossos ícones identitários, cristalizado no amor de Dom Pedro por Dona Inês de Castro. Este andamento é sedoso como Inês. Esse amor cristalizou-se em mito na nossa memória colectiva. Também ele é linfa da identidade portuguesa.

A associação entre a referência a Dona Inês e *Sedoso*, pode constituir a base do plano interpretativo em termos do estabelecimento do ambiente sonoro da peça, assim como se pode recorrer à citação feita por Carrapatoso ao prelúdio de Debussy *La fille aux cheveux de lin* para estabelecer uma analogia de ambiente sonoro. Este prelúdio para piano situa-se num ambiente de expressividade etérea que pode ser evocado no ambiente criado em *Sedoso,* nomeadamente na

[32] Dona Inês de Castro, uma dama galega enamorou-se e foi correspondida por Dom Pedro I. Pelo facto de este ser casado, e também por questões de ordem política que se prendiam com a sucessão do trono português, esta relação não foi bem acolhida por Dom Afonso IV, acabando Dona Inês por ser tragicamente assassinada. Esta história faz parte da herança histórica e cultural portuguesa, constituindo tema para poetas e dramaturgos, como no caso António Ferreira e Luís Vaz de Camões.

pequena coda onde é citado por três vezes e que pode ser executado dentro de uma sonoridade que se vai desvanecendo, aliás patente na sucessão dinâmica indicada: *f* (c. 45), *p* (c. 47) e *pp* (c. 48).

Careto

Sericotão

Juntaram-se os negros todos
Que havia no sertão;
E largaram-se a dançar,
Cantando o Sericotão.

Sericotão, Sericotão,
É de São Tomé Varão!
Sericotão, Sericotão,
É de São Tomé Varão!

Dei um pontapé na bunda
Um dia ao Pai João,
Que ele não me deixou dançar
A moda do Sericotão.

Já briguei c'os negros todos
E vou brigar c'o patrão,
Se ele não me deixar dançar
A moda do Sericotão.

A estruturação de *Careto* baseia-se numa divisão em três secções, que se relacionam com a melodia da canção original numa sequenciação de refrão (1ª secção), estrofe (2ª secção) e refrão (3ª secção), como se verifica na Figura nº 5:

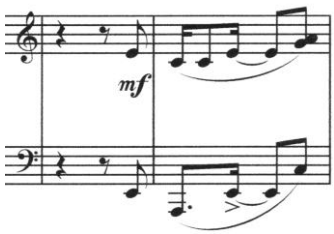
1ª secção **Refrão** (cc. 1 a 17)	**2ª secção** **Estrofe** (2ª metade do 2º tempo do do c. 17 a 1º tempo do c. 33)	**3ª secção** **Refrão** (2ª metade do c. 37 a c. 59)
1ª x **pn** - ***ff*** (1º e 2º vs.) **pn** + ***gliss*** **. cordas** - ***p*** (3º e 4º vs.)	**1ª x - mf** **2ª x** - **p** (8ª acima) **cordas** (1º e 2º vs.) **pn** - acompanha	**1ª x** **pn** - ***p*** (1º e 2º vs.) **pn**, **vla** + ***gliss*** **. vl** e **vcl - *ff*** (3º e 4º vs.)
2ª x **pn** + **corda**s - ***ff*** (1º e 2º vs.) **pn** + ***gliss*** **. corda**s - ***p*** (3º e 4º vs.)	**1ª x - *f*** **2ª x** - ***p*** (8ª acima) **cordas** (3º e 4º vs.) **pn** - acompanha bordão descendente	**2ª x** **pn** + **cordas** - ***ff*** (1º e 2º vs.) **pn** + ***gliss*** **. corda**s - ***p*** (3º e 4º vs.) **coda** - **pn** + **cordas**

Figura nº 5: estruturação de Careto

Na 1ª secção, representante do refrão, a melodia correspondente aos quatro versos constituintes apresenta-se para seguidamente ser repetida. O piano constitui uma presença constante, enquanto as cordas se diversificam: tanto apresentam glissandos humorísticos (2ª metade do 2º tempo do c. 5 a 1º metade do c. 9, e 2ª metade do 2º tempo do c. 13 a 1ª metade do 1º tempo do c. 17) como se juntam ao piano na melodia e respetiva harmonização (4ª parte do 1º tempo do c. 9 a 1ª metade do 1º tempo do c. 13). A 2ª secção é melodicamente atribuída às cordas, tendo o violino a melodia principal e os outros instrumentos uma harmonização verticalizada, ficando o acompanhamento rítmico e harmónico a cargo do piano. As sequências melódicas desta secção, correspondentes a grupos de dois versos do texto original, são sempre expostas num registo médio (2ª metade do 2º tempo do c. 17 e 2º metade do 2º tempo do c. 25) e repetidas num registo agudo (2º metade do 2º tempo do c. 21 e 2ª metade do 2º tempo do c. 29), tendo sido interpretativamente estipulado que a repetição no registo agudo seria uma oportunidade de estabelecer um ambiente jocoso, obtido através do timbre emitido pelas cordas. Voltará de seguida o refrão na 3ª secção, com os recursos simulares aos da 1ª secção, variando a sua

sequenciação, tal como está patente na Figura nº 5. Nesta última secção encontra-se uma coda (cc. 49 a 59) onde todos os instrumentos participam, e que termina com uma alusão à célula melódica conclusiva que constitui a melodia do refrão (situada por exemplo entre a 2ª metade do 2º tempo do c. 3 e a 1ª metade do 1º tempo do c. 5). Encontra-se então uma estruturação de *Careto* baseada na repetição quer no correspondente ao refrão quer no correspondente à estrofe que se realizam de formas diferentes. No entanto, o dimensionamento de cada secção é similar, dentro deste processamento de diferentes repetições: no refrão são expostos os quatro versos e depois repete, enquanto na estrofe repete a sequência do 1º e 2º versos e depois a sequência do 3º e 4º versos.

Nesta peça abundam os ritmos sincopados e pontuados, inerentes à constituição da melodia em que está baseada, característica que na 2ª secção é desenvolvida no acompanhamento do piano, interpretativamente passível de construir na parte de piano uma ideia rítmica que sugere o forró da música popular brasileira (Exemplo nº 7), ou seja, induz um ritmo festivo de dança. Na coda a configuração rítmica é transfigurada para tercinas de semínima verticalizadas harmonicamente entre os instrumentos, alterando substancialmente o ambiente interpretativo, passando de um ritmo de dança para uma progressão de carácter pendular, ou seja, pode ser encarada uma relação binária em que cada compasso constitui uma unidade.



Exemplo nº 7: ritmos sincopados da 2ª secção

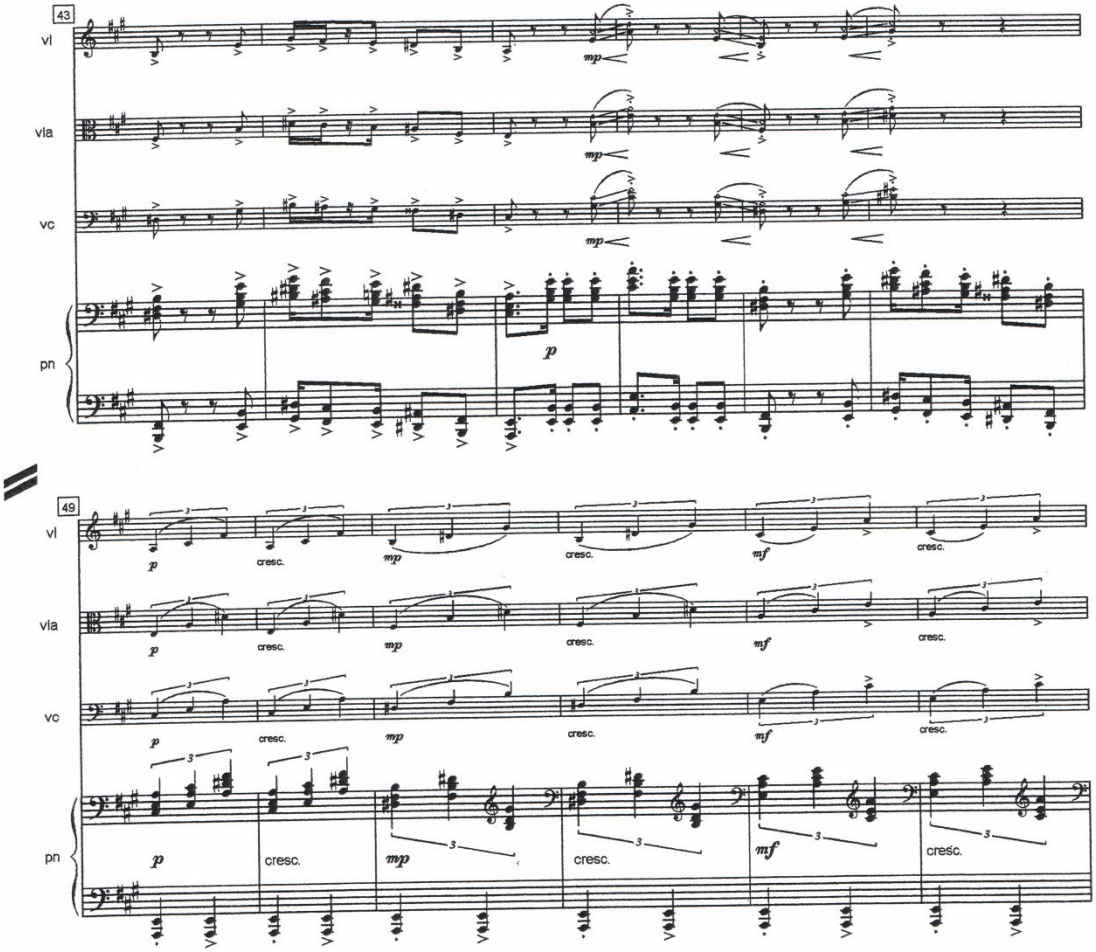
Esta canção encontra-se no modo lídio e Carrapatoso optou pela tonalidade de lá. Nas secções alusivas ao refrão a mão esquerda do piano divide-se entre a ressonância de uma 8ª no registo grave e sucessões de intervalos de 5ªs paralelas que seguem o contorno melódico, sendo a nota mais baixa correspondente à melodia, como por exemplo entre a 4ª parte do 1º tempo do c. 9 e a 1ª metade do c. 17. Nesta mesma zona as cordas e o piano colaboram no preenchimento harmónico com as mesmas notas; os acordes da mão direita do piano contêm as mesmas notas e

pela mesma ordem que o violino, viola e violoncelo, sendo por conseguinte um enriquecimento sonoro que não necessita de evidenciar qualquer uma das notas, mas que visa valorizar bem o som de todas estas. No entanto quando surge novamente o refrão (última semicolcheia do 1º tempo do c. 13), a função da voz mais aguda da mão direita do piano é diferente, uma vez que as cordas não intervêm melodicamente. Nesta passagem, assinalada *p* para o piano, alguma reflexão ajuda a resolver a sua execução: trata-se de evidenciar uma melodia com um preenchimento de acordes na mesma mão. Então a melodia vai ser articulada numa dinâmica um pouco superior a todo o resto; pode-se pensar numa aproximação ao *mp,* mantendo para todo o resto dos acordes um *p,* mas sempre valorizando a textura dos acordes. Esta questão é denotada pelo compositor, uma vez que Carrapatoso tem o cuidado de assinalar *mf* nas cordas quando a linha do piano é constituída unicamente pela melodia (último tempo do c. 5), e *mp* nas cordas, quando o piano executa a mesma passagem mas com acordes (último tempo do c. 13). Esta ideia da dinâmica assinalada pode funcionar dentro de uma lógica de que quando o piano tem uma emissão de som com menos densidade, em que apenas emite a melodia, as cordas podem ser mais sonoras porque não comprometem a perceção da expressividade da frase melódica. No caso de uma escrita mais densa no piano, a melodia encontra-se mais apoiada pelos acordes, o que a torna um pouco menos audível, podendo ser necessário as cordas diminuírem o seu som para que o pianista possa clarificar a sua melodia e respetivos acordes.

Os apontamentos de glissandos feitos pelas cordas dão relevo aos intervalos de 4ª. Na 2ª secção predominam os acordes de 9ª na parte de piano, enquanto o violino executa a melodia da canção e as outras cordas harmonizam a melodia. A coda constitui um bloco de harmonias paralelas confluindo para uma ideia interpretativa de progressão em que todos os instrumentos realizam as harmonias, novamente com o violino em uníssono com a voz mais aguda da mão direita, e a viola e o violoncelo em uníssono com as outras notas dos acordes da mão direita do piano, sustentadas por um bordão de intervalo de 5ª na mão esquerda.

Careto exige aos intérpretes o uso dos extremos das sonoridades, entre *fff* e *p.* Esta opção demonstra-se na entrada do piano com a articulação de uma 8ª no registo grave em *fff*, o que promove a ressonância, recolhendo de imediato para *p* no c. 5. A sonoridade com que o pianista encara a 1ª nota de *Careto* é primordial, sendo necessário a ativação do pedal harmónico antes de começar a peça, para que a ressonância seja obtida na plenitude das possibilidades sonoras do

instrumento; este pedal vai ser retirado nas pausas da mão direita, para não afetar a articulação minuciosa da frase. Performativamente torna-se premente a enfatização da existência de muitos acentos e da diversidade sonora entre as articulações de legato, staccato e non legato. Os harmónicos executados nos glissandos das cordas, observáveis no Exemplo nº 8 (última colcheia do c. 45 a 1ª colcheia do c. 48), podem, no imaginário dos intérpretes, evocar a desafinação provocada pela gaita transmontana (2ª metade do 2º tempo do c. 5 a 1ª metade do 1º tempo do c. 9, 2ª metade do 2º tempo do c. 13 a 1ª metade do 1º tempo do c. 17, e cc. correspondentes na 3ª secção), que lhe conferem um carácter humorístico e telúrico confirmado na indicação interpretativa situada no início da peça: *grotesco*.



Exemplo nº8: glissandos nas cordas e início da coda

O pianista tem uma tarefa interpretativa perante o quarteto, em que se torna premente a reflexão sobre as opções dinâmicas. Por exemplo o *ff* inicial da mão direita do piano confrontado com o *ff* assinalado no c. 9, contém decerto características sonoras diferenciadas; devido ao timbre

brilhante do violino, que se irá sobrepor no segundo caso, torna-se enriquecedor fazer prevalecer na parte destinada ao piano todo o resto do corpo harmónico, com um papel bastante importante para a mão esquerda, neste caso detentora do registo mais grave do conjunto. Outra questão dinâmica a ser dimensionada pelo pianista situa-se na 2ª secção, onde se encontra inicialmente um *mf* na parte de piano e posteriormente um *f* (c. 26), no momento equivalente ao 3º e 4º versos desta estrofe. O *f* assinalado terá de ser contextualizado dentro de um equilíbrio obtido através da concentração auditiva, pelo facto de o piano se encontrar a ilustrar rítmica e harmonicamente o canto principal concedido às cordas. Estando o violino num registo que para este instrumento é considerado grave, e com a densidade da escrita das semicolcheias na mão direita, com notas por vezes quase ou mesmo sobrepostas entre os dois instrumentos (por exemplo o mi na última colcheia do c. 26 do violino encontra-se também no piano, articulado desfasadamente na última semicolcheia do mesmo compasso), terá de ser tido em conta pelo pianista que esta mão direita se encontra num plano sonoro secundário em relação ao violino; a solução encontra-se na utilização de uma dinâmica mais aproximada do *mf* para a mão direita do piano, encarando a indicação de *f* como uma ideia de manutenção de uma caráter vigoroso. Na coda, onde novamente o violino se encontra em uníssono com a parte mais aguda da mão direita do piano, torna-se mais apelativo em termos de resultado sonoro encarar toda esta sequência como uma sucessão de blocos, ou seja uma textura, e não meramente uma melodia harmonizada; o resultado tímbrico será assim enriquecido. Para o quarteto será importante um cuidado especial na articulação desta coda, pois deve ser executada dentro de uma simultaneidade rigorosa, orientada num enquadramento rítmico cuja unidade de tempo passa a ser a mínima, mantendo assim uma ideia de movimentação circular das tercinas de semínima. No c. 57 encontra-se uma pausa cuja função foi perspetivada como uma respiração preparatória de uma sequência de acordes que se inicia por uma semicolcheia e retoma os ritmos sincopados patentes no refrão. O efeito desta pausa torna-se um pouco suspensivo e pode gerar alguma oscilação na sintonia do grupo. A resolução partiu do contacto visual entre os intervenientes e um gesto de direção por parte do violinista, assim como de um direcionamento rítmico integrado novamente no c. 2/4, retomando um sentido do tempo pendular.

Esta obra relaciona-se diretamente com uma obra de Lopes-Graça, consoante Carrapatoso (2009) menciona:

(…) tal como em Três danças portuguesas (para grande orquestra, compostas em 1941 por Fernando Lopes-Graça, onde o mestre, apesar do mimo e respeito impecáveis sempre por si evidenciados pela música popular portuguesa, não deixou de inocular um claro sentido de humor, aqui subtil, ali pícaro, acolá fauve, os materiais são elaborados por mim de uma forma crua, preservados na pulsão telúrica da sua etimologia rural.

Sendo o careto[33] uma figura representativa do diabo, presente principalmente no Carnaval de Trás-os-Montes. Esta personagem constitui a imagem de um conjunto de emoções situadas numa ambivalência entre um misto de humor e medo; o seu carácter simbólico revela-se nos trajes, no uso da máscara, e nos exageros por vezes cometidos nas suas intervenções com a população. Assim este *Careto* é concretizado interpretativamente na empatia com o seu título, através do recurso aos extremos interpretativos já atrás mencionados, e a um ambiente de festa tão patente em todo ele e especialmente na secção intermédia, que entra num ritmo de dança. A analogia com a figura que determina o título esta peça concretiza-se na exploração extrema dos contrastes da dinâmica, de articulação bem definida, no exacerbamento de um ritmo muito vigoroso, e numa atitude de manutenção de um tempo irredutível; todos estes elementos se encontram nos primeiros compassos, onde a peça está entregue ao pianista, que estabelecerá o caráter da peça. Mas, não será de descurar por parte dos intérpretes a questão das ambivalências emocionais sublinhadas nesta figura, entre o medo e o humor, assim como o significado semântico desta peça central em *Espelho da Alma* e que alude simbolicamente ao recurso da máscara; os glissandos desafinados das cordas podem assim ser ligados a esta ambivalência, recorrendo então os intérpretes também aqui à valorização na execução desta mesma desafinação, elemento gerador de algum desconforto auditivo, e que pode traduzir o desconforto gerado nas populações pela figura do careto.

Saudoso

Terra do Bravo

Eu fui à terra do bravo
Bravo meu bem
Para ver se embravecia
Cada vez fiquei mais manso

[33] Careto – Homem que anda de máscara de madeira ou caranchona, a fazer de diabo à roda da povoação e a pedir esmola para certos santos.// Indivíduo mascarado. (Machado, 1981: 507, vol. II).

Bravo meu bem
Para a tua companhia

E eu fui à terra do bravo
Bravo meu bem
Com o meu vestido vermelho
O que eu vi de lá mais bravo
Bravo meu bem
Foi um mansinho coelho

As ondas do mar são brancas
Bravo meu bem
E no meio amarelas
Coitadinho de quem nasce
Bravo meu bem
P'ra morrer no meio delas

Nesta peça, que também foi recolhida na memória do compositor, são intervenientes o piano e o violoncelo, instrumento que segundo o próprio (anexo III) protagoniza D. Pedro I, como *Sedoso* havia evocado como protagonista Dona Inês:

> (…) agora é chegada a vez de Inês testemunhar o canto de Pedro, e toda a saudade que só o violoncelo canta e decanta. A saudade, essa bruma do amor português, chegou aos Açores.

Saudoso, como se verifica na Figura nº 6, está dividido em três secções, delimitadas pela barra dupla nos cc. 18 e 27, a que corresponde uma mudança de tonalidade de fá menor na 1ª secção, para dó menor na 2ª secção, e retorno a fá menor na 3ª secção. A 2ª secção constitui uma variação da 1ª, e na 3ª secção é retomada a disposição inicial, finalizando a peça com uma pequena coda (c. 36).

1ª secção (cc. 1 a 18) fá m	**2ª secção** (cc. 19 a 27) dó m	**3ª secção** (cc. 28 a 39) fá m
introdução - pn **1º v.** (2x) - pn + vcl	**vcl melodia 1º v.** (2x) variação pn - harmonia	**1º v. 1ª x pn** **2ª x pn + vcl**
2º e 3º vs. (2x) pn + vcl	**2º e 3º vs.** (2x) pn harmonia	**2º e 3º vs.** (2x) pn + vcl **coda**
4º v. (2x) pn + *ecco* vlc		
5º e 6º vs. (2x) vcl + pn		

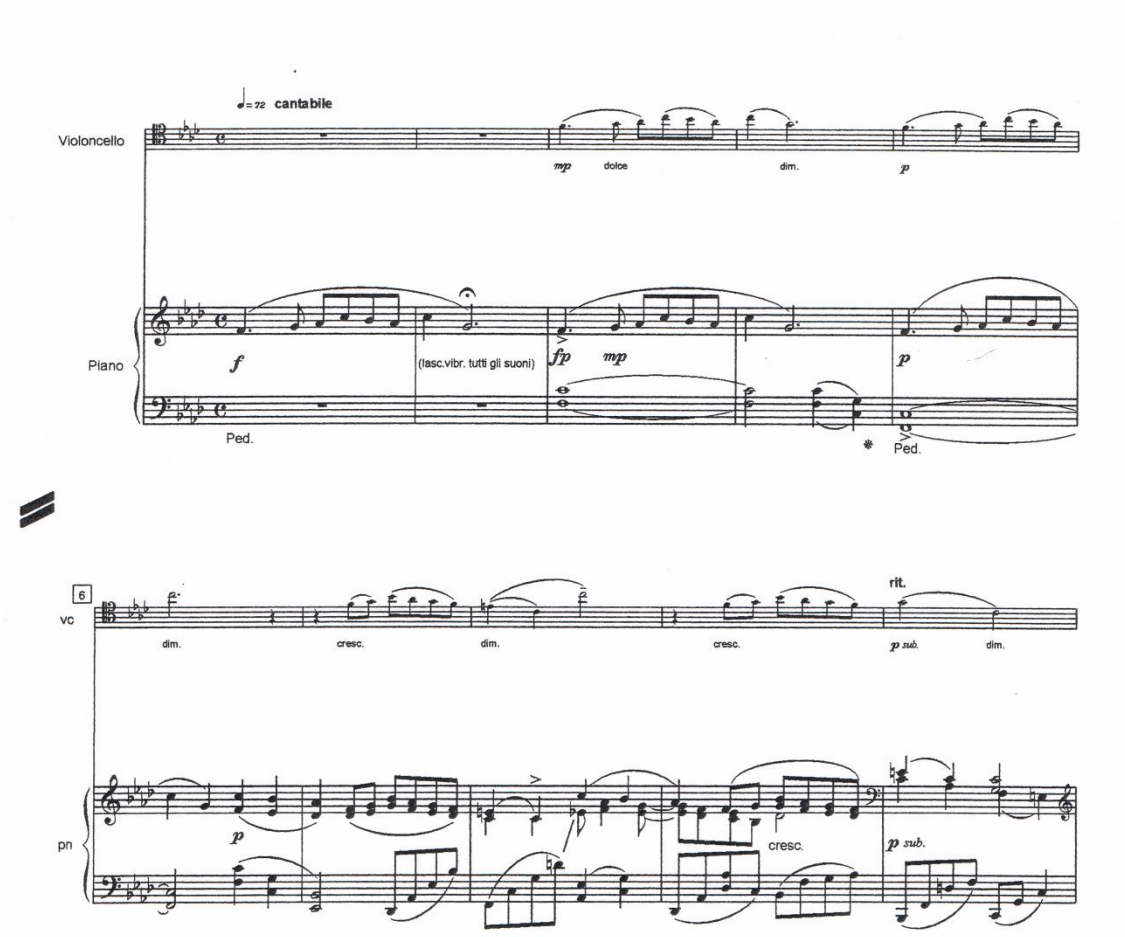
Figura nº 6: estruturação de Saudoso

A melodia flui entre a mão direita do piano e o violoncelo de formas diversas: por vezes fundem-se em uníssono, partilhando o protagonismo, outras vezes entrelaçam as frases entre si e por vezes um instrumento protagoniza (no caso do piano sempre a mão direita) e o outro comenta. Na pequena introdução da peça (cc. 1 e 2), o piano executa um motivo melódico pertencente à canção original, e logo de seguida repete-o em uníssono com o violoncelo (cc. 3 e 4). A linha inicial do piano foi executada dentro de uma simplicidade cantada, uma vez que irá ser repetida em vários momentos da peça, tendo-se optado por executar estas repetições com intensidades expressivas variadas. Noutros momentos o piano inicia e logo o violoncelo se junta (cc. 6 a 10), seguidamente o piano tem o protagonismo melódico com um breve comentário do violoncelo (3º tempo do c. 12), assinalado na partitura *come eco*, e logo o violoncelo retoma a frase (3º tempo do c. 14), com comentários e excertos de frase no piano. Já foram descritos procedimentos interpretativos na análise das peças que antecedem *Saudoso,* cuja reflexão conduz à determinação do que se irá enfatizar na execução pianística: por vezes a melodia, outras vezes as vozes mais graves e noutros casos as vozes intermédias, decisão de que depende do tratamento

composicional dos outros instrumentos e da perspetiva interpretativa dos músicos. Também neste caso se nota a premência da decisão sobre o que vai ser valorizado, no caso do piano e no caso do duo. No entanto a escrita desta peça é bastante mais condensada em termos da teia melódica estabelecida. Por exemplo quando é repetido o motivo melódico que inicia a peça, nos cc. 3 e 4, se o violoncelo detém a mesma configuração melódica que o piano, então será mais interessante evidenciar a mão esquerda. Mas, como foi dito, a condensação de meios é caracterizante e daí a necessidade de sublinhar o comentário feito pela linha da mão esquerda, no 3º e 4º tempos do 4º c., e que responde ao final do motivo melódico do violoncelo. Outro momento em que foi refletido sobre o entrosamento do duo situa-se a partir do c.11, correspondente ao 4º verso da canção. Mesmo quando o piano detém a melodia na mão direita, alguns pormenores da escrita devem ser valorizados, como no caso do primeiro acorde do c. 12, onde se torna enriquecedor sublinhar o intervalo de 2ª maior que se forma nas duas vozes intermédias (mi b e fá). Foi também pensado em termos de concretização pianística pronunciar bem a mão esquerda, uma vez que a melodia é igual à do início da peça, mas a harmonia é diferente. Dentro desta realização, a curta linha descendente dos baixos da mão esquerda (cc. 13 e 14) pode ser bem sustentada, pois pertence ao material temático (corresponde aos 3º e 4º tempos do c. 6 e ao 1º tempo do c. 7), numa resolução ritmicamente distendida.

Na 2ª secção o violoncelo detém o protagonismo melódico, que dura até ao c. 28, momento em que os recursos de entrosamento melódico anteriormente descritos são retomados. A coda (cc. 36 a 39) tem como base um intervalo de 3ª maior descendente pertencente ao final do 2º, 3º, 5º e 6º versos de cada estrofe (por exemplo no 1º e 2º tempos do c. 8 no piano e violoncelo, e no 1º e 2º tempos do c. 10 no piano). Decorrem pequenas transformações neste final que são desenvolvidas sempre num dos instrumentos, enquanto o outro assegura a melodia original. No c. 10 o piano mantém a relação intervalar original, o violoncelo executa uma 5ª descendente e distendida ritmicamente (mínimas em vez de semínimas), no cc. 16 e 18 o violoncelo executa a melodia, o piano varia para um dó prolongado quatro tempos, e no c.35 o piano é protagonista e o violoncelo faz uma variação para um sol também prolongado quatro tempos. Também na 2ª secção existe uma pequena variação na parte do violoncelo, no 1º e 2º tempos do c. 24. O reconhecimento interpretativo desta teia melódica, associado ao seu esquema estrutural, concretiza uma possibilidade de construção das coordenadas interpretativas de *Saudoso*, na sua afirmação como ferramenta essencial para a partilha da expressividade. Compete aos intérpretes criar e sublinhar

os elementos de confluência e de divergência entre piano e violoncelo como forma de pontuar o discurso musical pretendido.

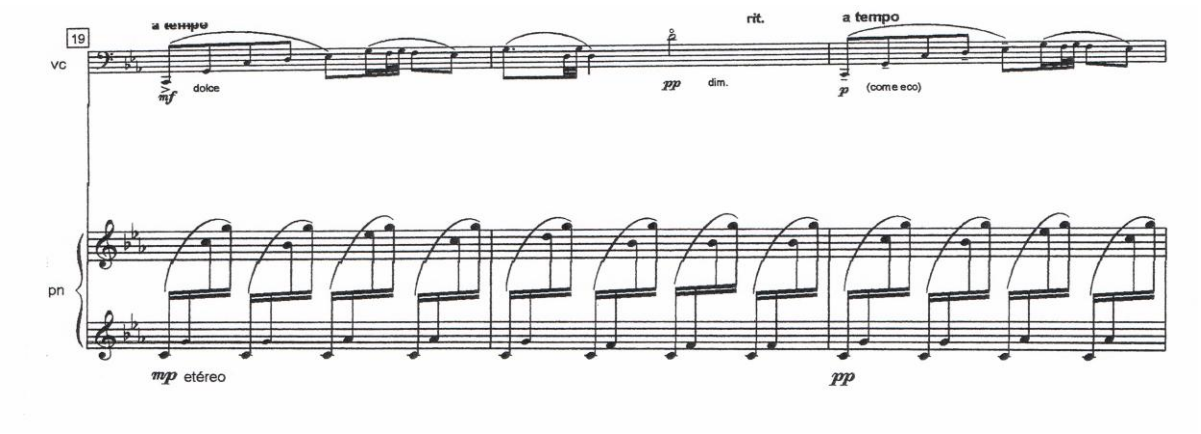


Exemplo nº 9: o entrosamento da melodia entre o piano e o violoncelo

A escolha rítmica para os arpejos do piano é um reforço estrutural do delineamento das três secções, uma vez que na 1ª e 3ª secções estes arpejos constituem-se num fluir de colcheias, e na 2ª secção numa teia de semicolcheias, mais preenchida e contrastante. Esta mudança de proporção rítmica para o dobro vai ser gerida pelo pianista no sentido de se manter num papel de acompanhador do violoncelista através da compreensão auditiva da expressividade do instrumento protagonista. Esta empatia entre os dois instrumentistas requer um cuidado na criação da atmosfera interpretativa adequada, comunicada por Carrapatoso através das indicações de *etéreo* na parte de piano e *dolce* na parte de violoncelo. Ficou por conseguinte decidido durante os ensaios que nesta secção o pianista executa os arpejos com leveza e expressividade, seguindo a declamação do violoncelista, através de uma escuta atenta e da respiração conjunta. As transições são momentos que requerem cuidados especiais e que se

tornam ainda mais prementes quando se trata da interpretação em conjunto. No caso da transição entre a 1ª e 2ª secções, o ritenuto do c. 18 desemboca numa escrita baseada em células rítmicas de quatro semicolcheias, onde anteriormente o ritmo fluía numa base de colcheias; será então necessária uma interligação muito empática entre os dois instrumentistas, recorrendo à comunicação para que o tempo seja restabelecido dentro do ambiente pretendido.

Retomando a reflexão sobre as escolhas rítmicas de Carrapatoso, constata-se que nos momentos de escolha harmónica verticalizada, na 1ª e 3ª secções, a opção rítmica recai sobre ritmos baseados em semínimas e colcheias. Na pequena coda final o ritmo é distendido para semínimas, mínimas e semibreves, acontecimento que sugestiona para o pianista uma atitude de condução de uma linha até final da peça, para que o sentido da fluência da frase não se desvaneça; esta linha é conduzida pela mão esquerda nos cc. 37 a 39, mas é gerada na condução da mão direita nos cc. 35 e 36 pela repetição do intervalo de 3ª maior descendente (mi-dó), elemento finalizador da frase central da peça. Esta sequenciação intervalar vai culminar numa repetição da mesma nos cc. 37 a 39, na mão direita e no violoncelo, numa disposição ritmicamente muito distendida, elemento que requer uma atitude interpretativa de sustentação consciente do som desta 3ª maior estruturante.



Exemplo nº 10: início da 2ª secção

Como já aconteceu noutras peças, os recursos harmónicos do piano são divididos entre harmonias verticalizadas, numa escrita a várias vozes e harmonias executadas em arpejos expressivos. Na 2ª secção, cujo início se pode observar no Exemplo nº 10, existe uma mudança de tonalidade para dó menor; nesta secção o piano afirma uma função harmonizante, numa sucessão de arpejos, em contraste com a 1ª e 3ª secções, onde a função de instrumento harmónico é alternada e justaposta à partilha da melodia com o violoncelo. Na parte de piano é interpretativamente

desejável evidenciar as 5ªs paralelas realizadas na mão esquerda do piano, numa alternância vertical / horizontal (por exemplo nos cc. 6 a 8). *Saudoso* é uma peça de caráter muito expressivo, com a indicação interpretativa de *cantabile*, de dinâmica contida assinalada entre *p* e *f,* e com várias indicações como: *sognando*, *expressivo* (c. 11 no piano e c. 14 no violoncelo), *etéreo* (c. 19 no piano) e *dolce* (c. 22 no violoncelo). As ressonâncias do piano são bastante solicitadas com indicações de pedal longo (um só pedal entre os cc. 1 a 4), e reforçadas por sugestões interpretativas como: *lasc. vibr. tutti gli suoni* (c. 2) e *appena sentito* (cc. 37 a 39).

O recurso constante a uma escrita disposta em várias vozes e muito presente na 1ª e 3ª secções deste *Saudoso* relembra a apetência de Carrapatoso pela escrita coral, o que pode ser um sustentáculo para a construção da ideia interpretativa. As passagens com maior densidade textural remetem para a densidade de um coro a cantar em *tutti*, o que pianisticamente se traduz numa valorização de todas as vozes, e as passagens que o piano articula sozinho sugestionam uma imagem de uma voz solista, que pianisticamente se traduz numa busca da expressividade da frase dentro de um registo de declamação de um texto. O caráter requerido e todas as indicações de expressividade, assim como o ambiente impressionista dos quatro últimos compassos que se volatilizam em ressonâncias, solicitam aos intérpretes o estabelecimento de um ambiente etéreo, como que para eternizar o amor de Dom Pedro por Dona Inês. A partilha da melodia e entrecruzamentos de funções do piano, assim como os comentários à melodia que Pedro canta, podem ser encarados numa imagem interpretativa como intervenções de Inês. Pensando em Inês como personagem, o seu posicionamento dramático por vezes é mais próximo e outras vezes mais distanciado, consoante o tratamento melódico do compositor: umas vezes Inês participa na construção do discurso, outras vezes comenta ligeiramente. No texto elaborado por Carrapatoso (2009) Inês *testemunha* o amor de Pedro nesta canção; para os intérpretes Inês pode constituir uma testemunha ativa que também comenta e demonstra os seus sentimentos. Na 2ª secção pode-se construir imaginativamente um plano cénico em que somente Pedro se expressa; esta função é atribuída ao violoncelo, e ao piano cabe uma função ilustrativa. Na constituição do conjunto o pianista pode inferir que por vezes canta como Pedro, outras vezes comenta como Inês, e noutras constitui o plano de fundo deste diálogo.

Pícaro

Mira-me Miguel

Mira-me Miguel
que'assim estou de bonitinha
Saia de burel
camisinha de estopinha

Tengo três meninos,
não tengo que lhe dar
Pongo-me a cantar
e'a ensiná-los a bailar
Ah! Ah! Ah!

Mira-me Miguel
que'assim estou de bonitinha
Saia de burel
camisinha de estopinha

Baila, Pedro, baila
"senhora quero pão !!!"
Baila mais um pouco
que logo to darão!
Ah! Ah! Ah!

Mira-me Miguel
que'assim estou de bonitinha
Saia de burel
camisinha de estopinha

Tengo três obelhas
mais ũa cordeira
Quero-me casar
e no acho quem me queira!
Ah! Ah! Ah!

Mira-me Miguel
que'assim estou de bonitinha
Saia de burel

camisinha de estopinha

Vi venir la gaita
lo gaiteiro não,
Ó que pena tengo
No meu coração!
Ah! Ah! Ah!

Mira-me Miguel
que'assim estou de bonitinha
Saia de burel
camisinha de estopinha

Pícaro, escrito no modo mixolídio, será iniciado por uma pequena introdução no piano e violoncelo a que se seguirão as referidas sucessões de refrão e quadra; estas sucessões delineiam uma divisão em cinco secções e terminam com uma coda (c. 85). Carrapatoso (anexo III) preconiza para *Pícaro*:

> A sonoridade é metálica. O ritmo *ben'articolato* ancora-se firmemente nos *ostinati* do piano que lhe dão um carácter de máquina locomotiva. Todos os instrumentos ululam num registo aqui irónico, ali pícaro, além virtuoso.

A estruturação original da cantilena, uma sequenciação de refrão e quadra, é mantida em *Pícaro*, sendo acrescentada uma pequena introdução e uma coda, como se pode verificar na Figura nº 7:

1ª secção (cc. 1 a 20)	**2ª secção** (cc. 21 a 36)	**3ª secção** (cc. 37 a 52)	**4ª secção** (cc. 53 a 68)	**5ª secção** (cc. 69 a 88)
introdução **pn** + **vlc** **refrão** **vl** - melodia **vla** - 2ª voz **vlc** -*ostinato* **pn** - *ostinato*	**refrão** (=)	**refrão** (=)	**refrão** (=)	**refrão** (2x) **vl**+**vla**+**vcl**-melodia **pn** (=)
estrofe **vl** - melodia **vla** - 2ª voz **vlc** + **pn** - ritmo / harmonia	**estrofe** (=) harmonização diferente	**estrofe** **vl** + **vla** (=) **vlc** + **pn** - 5ªs + acordes	**estrofe** *lentiss , sub.* **vla** - melodia **pn** + **vlc** + **vl** - notas longas	**ornatos** **vl** **pn** - *ostinato*
ornatos **vl** + **vla** + **vcl** **pn** - *ostinato* = intr.	**ornatos** (=)	(=)	**ornatos** *tempo primo* **vl** + **vla** **vcl** - nota longa **pn** (=)	**coda** **pn** - citação

Figura nº 7: estruturação de Pícaro

A sucessão de blocos constituídos por um refrão e uma estrofe acontece quatro vezes, e é finalizada com uma dupla exposição do refrão a que se segue uma coda, estruturando-se *Pícaro* em cinco secções. Na 4ª secção a respetiva estrofe (c. 61) é apresentada num andamento mais lento, que logo é retomado quando reaparece o refrão (c. 69). O violino executa a melodia, a viola vai comentando através de diversas variações da melodia principal numa segunda voz, e o violoncelo tem um acompanhamento rítmico e harmónico, constituindo-se como um aliado do piano. A segunda voz da viola é sempre igual no refrão, mas variada em cada estrofe: na 1ª (c. 12) realiza a melodia num registo mais grave uma 6ª, na 2ª (c. 29) executa um pequeno arpejo, na 3ª (c. 45) repete a 1ª, e na 4ª protagoniza a melodia num andamento mais lento. Cada secção é finalizada com uma sucessão de células de características melismáticas nas cordas. A 4ª secção, em que a viola canta o tema num andamento mais lento (cc. 60 a 64) e o violoncelo executa um

pequeno solo (cc. 65 a 68), foi encarada em termos de interpretação como uma ponte para a célula melismática que antecede a última secção. Esta transição requer uma cooperação muito comunicada entre o violoncelista e o pianista, uma vez que a viola detém um momento solístico com alguma liberdade interpretativa. O violoncelo e o piano vão ser os elementos responsáveis pelo retomar do tempo rigoroso, sendo primordial a coordenação conjunta do c. 68. Neste c. 68 o violoncelo tem um *accel. molto*, e o piano articula conjuntamente a última nota da tercina do 2º tempo, catapultando a entrada no c. seguinte, em conjunto com o violino e o violoncelo. Durante os ensaios ficou estipulado que o pianista seguiria o violoncelista, baseando-se numa atitude de escuta muito atenta.

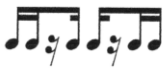
O refrão irá sempre ser antecedido por uma sustentação de um bordão realizado na mão esquerda do piano e no violoncelo, na primeira vez articulado em conjunto, e nas seguintes articulado com um desfasamento de uma colcheia, com um pequeno ostinato no registo médio do piano. Este material composicional já foi apresentado na introdução e encontra-se sobreposto à célula melismática das cordas, criando assim dois blocos: um assinala a finalização da estrofe, e o outro a introdução do próximo refrão. Este bordão constitui-se num uníssono entre violoncelo e piano, onde a viola e o violoncelo respondem ao violino (c. 17, c. 30, c. 49, c. 69) com exceção da 5ª secção, em que o bordão do violoncelo passa para um mi agudo (cc. 69 a 72). Na primeira articulação do referido bordão é afirmada a necessidade de solidariedade rítmica entre o violoncelista e o pianista, elemento que vai perdurar em momentos fundamentais no decorrer da peça. Neste caso concreto foi considerado que o pianista sinalizaria a entrada. Pianisticamente a opção residiu numa execução desta oitava inicial com as duas mãos, para que a projeção do som fosse eficaz dentro da dinâmica requerida, *fff*, e que a deslocação que se segue fosse realizada com segurança, para não comprometer a precisão rítmica do ostinato que se segue. O ostinato do piano requer muita precisão na sua execução, por um lado devido à exigência interpretativa que se revê num resultado rítmico de constante repetição mecânica sem valorização de nenhum dos sons, e por outro lado porque desta precisão depende todo o grupo. Os outros instrumentistas dependem absolutamente do pianista para que a contagem até ao c. 5 seja bem sucedida, momento em que entram em simultâneo; a partir daí, a precisão do pianista garante a coesão da junção instrumental. A resolução pianística residiu na opção de alternar a mão direita com a mão esquerda, colocando a mão esquerda por cima da mão direita e utilizando a dedilhação mais natural para as mãos nesta posição: o 2º e o 4º dedos. A imagem descrita anteriormente nas notas

de programa de Carrapatoso é um elemento fundamental para induzir a atitude a tomar pelo pianista, tornando-se um elemento facilitador da execução pretendida: o movimento da locomotiva.

Quanto às sucessões melismáticas apresentadas ao longo de *Pícaro,* a última vez na 5ª secção será uma exceção (c. 82). Nessa 5ª secção o violino relembra estes melismas, e o violoncelo e a viola retomam uma sequência de pequenos arpejos presente na 1ª e 2ª estrofes na parte do violoncelo (cc. 15 a 16 e cc. 31 a 32). Interpretativamente estas duas ocasiões foram pensadas como uma transição e no final da peça como um stretto, uma vez que se encontram sobrepostos a uma proposta melódica pertencente a outro contexto estrutural da peça, reforçados pelo crescendo muito intenso. As referidas células melismáticas têm uma correspondência no texto poético à interjeição *Ah! Ah! Ah!*, expressão interligada como o sofrimento expresso neste mesmo. O jogo de sobreposição da finalização e início de cada secção relembra uma questão interpretativa abordada em *Eterno*, sugestionadora de ambiguidades a resolver pelos intérpretes, e que neste caso reside numa atitude de esclarecimento de quais as funções a atribuir a cada instrumento nesta passagem. Este recurso pode ser pensado performativamente como uma exponenciação do caráter irónico de *Pícaro*, devendo por consequência ser muito enfatizado em termos de sonoridade através da exploração dos contrastes expressos na dinâmica. Tendo em vista a segurança do grupo na entrada de cada nova secção, o pianista deve ter bastante presente qual o instrumento que articula o último melisma, de forma a entrar seguramente no próximo ostinato, sem qualquer hesitação.

Como já foi mencionado, o piano assegura o carácter rítmico de *Pícaro* através do *ostinato* de semicolcheias sempre presente nos refrões, e também dos ritmos curtos e pontuados da 1ª e 2ª estrofes. Na 3ª estrofe o piano junta-se às semicolcheias do violoncelo, e na 4ª estrofe o ritmo expressa-se por valores longos, em paralelo com a característica lírica da melodia já exposta anteriormente. Ainda no refrão, na parte do violoncelo existe um ostinato que determina um desfasamento da acentuação rítmica em relação à melodia e ao compasso estipulado, e que pode constituir-se interpretativamente numa visão de um apontamento irónico, uma vez que estabelece uma relação com os outros instrumentos de desequilíbrio perante a estabilidade gerada nos outros ostinatos existentes. Como se pode verificar no Exemplo nº 11, este ritmo é gerador de uma sensação de instabilidade patente na articulação repetitiva de uma célula, que

devido à intermediação de uma pausa de semicolcheia se vai articular umas vezes na parte forte do tempo e outras na parte fraca do tempo, como no caso da 2ª articulação:



Exemplo nº 11: células rítmicas do violoncelo

Quando a organização da escrita rítmica não coincide com a métrica proposta, a concretização interpretativa desse momento deve ser refletida. A coesão sonora do grupo pode ser afetada uma vez que é expressa no violoncelo uma sobreposição de ideias com uma cinética não convergente com o compasso estabelecido, enquanto os outros intervenientes seguem a acentuação inerente a um compasso de 2/4. Segundo Lopes (2003: 150):

> In the process of establishing a rhythmic construct, the cognitive system will strive for the most stable organisation; this basically means a tuning-in between the rhythm stratum and metre stratum, such that accentuated pulses are placed at strong metrical points. If, after the inference of a particular rhythmic construct, salient pulses are assigned to weak metrical points, the effect will be instability and hence the release of kinesis.

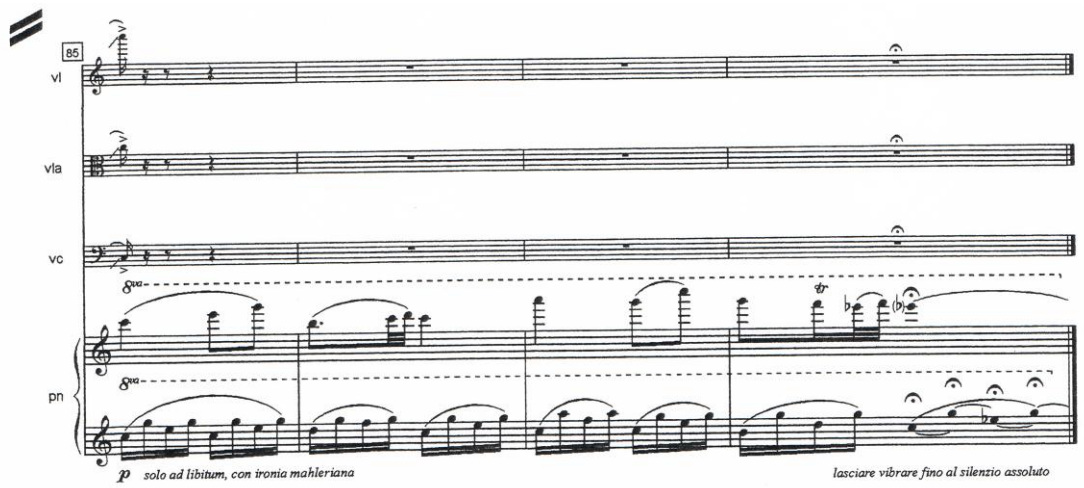
Este desfasamento das células rítmicas entra em confluência com a resolução interpretativa já proposta atrás, o que exige do pianista uma atitude de condução rítmica inabalável, para que a continuidade da frase não seja posta em causa devido à sensação de instabilidade que pode surgir entre os elementos do quarteto.

Pícaro é uma peça muito ritmada e articulada, onde predominam os staccatos e acentuações, cujo carácter repetitivo é desde o início assinalado pelo compositor, sob a indicação *meccanico ed ostinato.* No momento da sua execução é necessário ter em conta o trabalho de cariz estrutural para o grupo, delineado numa parceria entre o violoncelo e o piano, e de que serve de exemplo a já mencionada articulação inicial da nota grave a anunciar o início de cada secção, assim como algumas simultaneidades rítmicas. São aqui explorados os extremos da dinâmica das possibilidades sonoras dos instrumentos: a ressonância provocada pelo dó grave usado como bordão, com indicação dinâmica de *fff* como pano de fundo das 3ªs alternadas do piano (cc. 1 a 4), é de imediato contrastada com as mesmas 3ªs alternadas com a indicação de *secco* e staccato (cc.

5 a 12), cuja dinâmica será *p*. O refrão contém indicações súbitas de alternância entre *mf-pp*, *f-p*, *pp-ppp*, assim como na referida célula melismática se sucedem *f-ff-fff*.

Carrapatoso (anexo III) afirma que:

> A citação de Mozart no fim da peça, num registo agudo de caixinha de música, tem um sentido mahleriano de visão irónica e anti-picarda da vida que a própria canção narra: pobreza, abandono, vidas duras e ásperas, que, empedernidas, espargem vinagre e transpiram humor negro.



Exemplo nº 12: citação

Esta citação do tema do 1º andamento da Sonata para piano Kv 545 de W. A. Mozart constitui a coda desta peça. Como se observa no Exemplo nº 12, o tema encontra-se no extremo agudo do piano e contém as seguintes instruções: *solo ad libitum*, *con ironia mahleriana* (c.85) e *lasciare vibrare fino al silenzio absoluto*. A solução interpretativa foi pensada dentro de uma execução da melodia imbuída de simplicidade, levando a que o recurso irónico sobressaia devido ao registo muito agudo da frase, assim como na resolução picarda patente no acorde final e no trilo. Foi estipulado pelo quarteto que os compassos anteriores deveriam ser executados num crescendo muito intenso, levado ao limite da sonoridade, assinalando assim o contraste com a frase final, executada num registo de ingenuidade ambivalente, dentro de uma sonoridade e expressividades contidas. A ironia patente nesta citação pode ser encarada pelo pianista como uma ligação ao texto da canção, semanticamente oposto ao aparente ambiente festivo e de paródia, e que menciona a fome (*Tengo três meninos, não tengo que lhe dar, pongo me'a cantar e'a ensiná-los a*

bailar), a solidão (*quero-me casar e nom acho quem me queira! Vi venir la gaita, lo gaiteiro não! Ó que pena tengo no meu coração!*) e a crua realidade de que a vida prossegue apesar de todas as dificuldades (*Baila Pedro, baila! – "Senhora quero pão!!! Baila mais um pouco que logo to darão!*). A palavra pícaro[34] liga-se semanticamente a um elemento de sátira patente em todos os sinais humorísticos já mencionados: os extremos da dinâmica a serem mudados bruscamente, o final da citação contida no modo menor, assim como o conteúdo temático detentor da ironia expressa no poema que gerou a sua canção original. Tratando-se pois de uma peça aparentemente muito alegre, considera-se que emana uma mensagem de amargura patente em todos estes recursos. Esta ambivalência de mensagens deve reportar-se nos recursos interpretativos através da exploração máxima dos elementos contrastantes já descritos nesta análise; de reter que mesmo nos momentos que aparentemente são mais suaves em termos de intensidade sonora, existe sempre uma mensagem de amargura que se deverá repercutir na atitude interpretativa. Por exemplo, no c. 73, na indicação de *p* para as cordas, existe um apontamento de *quasi grotesco*. Conclui-se assim que o ambiente sonoro de todo o grupo deve manter um caráter vigoroso e afirmativo dentro de uma articulação muito ritmada e procurar um registo sonoro que se coadune com a imagem desta peça.

Materno

Ó, ó, Menino, ó

Ó, ó, menino, ó,
Ó, ó, ó menino, ó,
o teu pai foi ao eiró,
c'uma vara d'aguilhão,
pr'a matar o perdigão,
pr'a matar o perdigão.

Ó ó, ó, ó menino, ó,
o teu pai foi ao eiró,
tua mãe à borboleta,
logo te vem dar a teta,
logo te vem dar a teta.

[34] Pícaro – Ardiloso, astuto, que é patife. // Ridículo. (…) // Homem ardiloso. (Machado, 1981: 60, vol.IX).

A canção recolhida por Schindler está registada em si menor, optando o compositor pela tonalidade de lá menor; em ambos os casos, no 4º verso da 1ª estrofe e no 3º verso da 2ª estrofe o VI grau é alterado ascendentemente, dando uma caraterística modal à melodia, aproximando-a do modo dórico.

Ó, ó, Menino, ó	***Materno***
1ª estrofe	**1ª estrofe**
1º v. - 3 cc.	introdução (= ao 1º v.) - **vl**
2º v. - 2 cc. + 1/2	1º v. - 4 cc. + 1/2 - **vl**
3º v. - 2 cc.	2º v. - 2 cc. - **vl**
4º v. - 3 cc.	3º v. - 2 cc. - **vl**
5º v. - 2 cc. + 1/2	4º v. - 3 cc. - **vl**
6º v. - 2 cc. + 1/2	5º v. - 2 cc. + 1/2 - **vl**
2ª estrofe	**2ª estrofe**
1º v. - 4 cc. + 1/2	1º v. - 5 cc. + 1/2 - **vl** + **vcl** (+ **vla**)
2º v. - 2 cc.	2º v. - 3 cc. - **vl**
3º v. - 2 cc.	3º v. - 2 cc. - **vl**
4º v. - 3 cc.	4º v. - 3 cc. + 1/2 - **vl**
5º v. - 2 cc . + 1/2	
	3ª estrofe
	1º v. - 5 cc. + 1/2 - **vcl** (+**vl** + **vla**)
	2º v. - 3 cc. - **vcl**
	3º v. - 2 cc. - **vl** + **vcl**
	4º v. - 3 cc. - **vl** + **vcl**
	5º v. - 3 cc. + 1/2 - **vl** + **vcl**
	coda

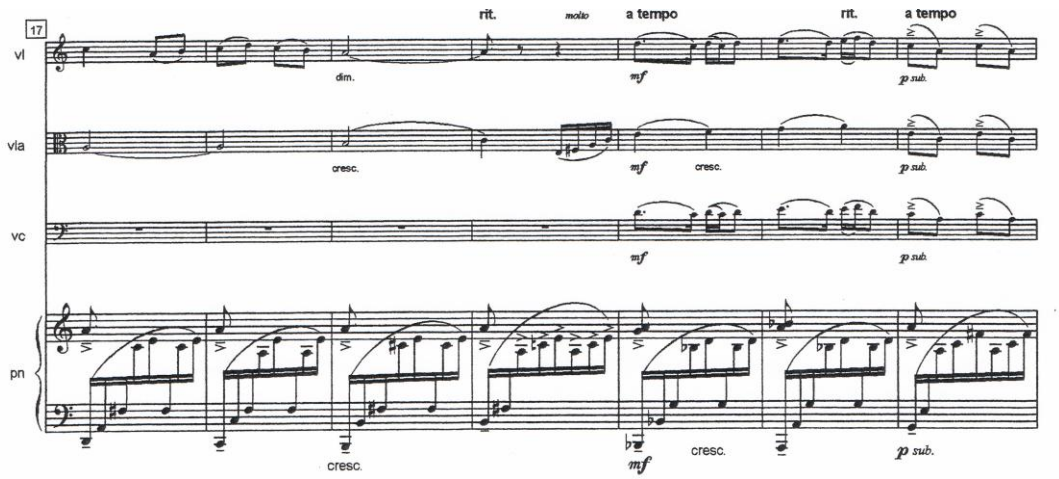
Figura nº 8: estruturação de Materno

A tabela correspondente à Figura nº 8 expõe as diferenças estruturais entre a canção da recolha e as opções composicionais de Carrapatoso. Uma vez que em *Materno* ressalta auditivamente uma sugestão de movimento permanente e circular, não é muito notória a divisão por secções, tendo sido mantido nesta análise a nomenclatura de estrofe (e verso) para cada secção, correspondente às estrofes da canção. Comparativamente ao registo original, várias são as diferenças a assinalar, como por exemplo a pequena introdução que Carrapatoso atribui ao violino, à viola e ao piano, correspondente à melodia do 1º verso (cc. 1 a 4). O 6º verso da 1ª estrofe, melodicamente igual ao 5º verso da 2ª estrofe, é inexistente em *Materno*, terminando por conseguinte a 1ª estrofe no 5º verso (2º tempo do c. 17 a c.20). Também na 2ª estrofe o último verso é omitido, e que

corresponderia ao 5º verso. A partir do c. 35, apresenta-se uma repetição da 2ª estrofe, onde o violoncelo vai ter algum protagonismo, por vezes partilhado com as outras cordas, o que até este momento sucedia essencialmente com o violino. Logo no 1º verso o violoncelo começa por expor a melodia (cc. 35 e 36), juntando-se a viola e o violino no c. 37 posicionados num intervalo de 3ª acima, mas separados por registos de 8ª (10ª e 17ª). Nesta frase encontra-se explícito um procedimento harmónico que se baseia no eixo da tónica; correspondendo a tónica a lá, o seu antípoda será mi b, e como relação de 3ªs encontra-se dó e fá #. Assim sendo, os acordes dos cc. 38 e 39 irão determinar alterações na correspondência à melodia original: no c. 38 a harmonia corresponde ao acorde de mi b na 2ª inversão, e no c. 39 a harmonia corresponde ao acorde de dó no estado fundamental, com 5ª omitida e 13ª. Para Carrapatoso a presença do si b e do fá # deve-se ao facto de este acorde ter sido pensado na sequência da série dos harmónicos: seguindo a sua ordem natural e partindo do dó, utiliza por consequência o mi (5º harmónico), o si b (7º harmónico), o ré (9º harmónico), o fá # (11º harmónico), e o lá (13º harmónico). No 2º verso (2º tempo do c. 40 a 1º tempo do c. 43) o violoncelo volta a protagonizar a melodia, para a partir daí dividir o seu papel principal com o violino. O 5º verso da 2ª estrofe (2º tempo do c. 48 a c. 51) é o único momento em que esta frase melódica se encontra exposta em *Materno*, uma vez que esta mesma tem correspondência ao 6º verso da 1ª estrofe e ao 5º verso da 2ª estrofe da recolha, não existentes na peça. A repetição da 2ª estrofe constitui um momento primordial neste *Materno* pois forma interpretativamente um ponto culminante, sublinhado pela utilização do registo agudo das cordas, pela abertura do âmbito intervalar no piano (por exemplo cc. 35 e 36), e pela indicação dinâmica mais extrovertida, com recurso a *f* (cc. 35 e 36) no violoncelo, *f* com *cresc.*, (cc. 40 e 41) e *f p sub.* (2ª parte do 2º tempo do c. 43 e c. 44), requerendo o uso de um cantabile muito intenso e uma exponenciação de todos os meios ligados à expressividade. A peça finaliza com uma pequena coda (cc. 52 a 58) muito baseada em valores longos e no movimento harmónico do piano.

O compasso original é 2/2 mas Carrapatoso opta pelo 2/4 mantendo a proporção métrica, com exceção para os finais de algumas frases, que são prolongados, como por exemplo nos cc. 7 e 8, correspondente ao final do 1º verso (são acrescentados dois tempos), e cc. 11 e 12, correspondente ao final do 2º verso (é acrescentado um tempo e meio). As semicolcheias permanentes da parte de piano dão-lhe uma caraterística circular, podendo-se inferir uma analogia com a canção de embalar, encarando-se interpretativamente dentro de um fluir calmo destas semicolcheias. Deve ser valorizada a acentuação nos dois extremos dos arpejos com uma

nota constante na mão direita (lá), que por vezes varia para uma sobreposição de duas notas formando uma 2ª inferior ou superior (lá - si b ou lá - sol), bem como uma sucessão de notas na mão esquerda que se interligam com a disposição harmónica. Com esta valorização vão surgir várias cores sonoras a explorar pelo pianista (Exemplo nº 13). O pedal de sustentação, embora não indicado, é um elemento coadjuvante no desenvolvimento desta ideia sonora, que vai desembocar num efeito hipnótico gerado pela repetição desta acentuação situada sempre no 1º tempo de cada compasso, neste sentido uma analogia à ideia circular da canção de embalar. Mas os baixos realizados na mão esquerda do piano contêm também um papel interpretativo a salientar: por vezes geram-se conduções que realçam a riqueza harmónica desta peça, a descobrir e explorar durante o estudo pianístico, para o qual é necessária uma atitude de interligação entre a análise e a atitude de extrema concentração auditiva na execução. No Exemplo nº 13 ressalta uma linha descendente direcionada para a tónica, que começa no c. 17 a desembocar no c. 21. A partir do c. 44 é estabelecida uma linha descendente nos baixos da mão esquerda que irá até ao fim da peça, onde atingirá o lá mais grave do registo do piano. Esta linha descendente exige uma noção de condução da mesma, desafiando a escuta interpretativa durante catorze compassos acompanhados de um desacelerar que distende ainda mais a sua duração.



Exemplo nº 13: acentuações no piano

Para Carrapatoso a harmonia de *Materno* baseia-se no sistema de eixos da tónica e subdominante, sistema já mencionado na análise de *Eterno*. Pode-se observar no Exemplo nº 13 (cc. 17 a 19) um momento composicional que recorre à propriedade substitutiva no eixo da subdominante, integrado nas relações de 3ª (subdominante ré e 3ªs fá e si), onde se sucedem os acordes de IV

grau no estado fundamental, com 3ª maior e 9ª menor, de VI grau na 2ª inversão, com 7ª menor, e de II grau no estado fundamental, com 3ª maior e 9ª menor. Esta sucessão de acordes desemboca numa alusão a ré menor, com o IV grau na 1ª inversão (c. 21), e o V grau no estado fundamental, com 9ª menor (c. 22). Toda esta teia harmónica se prolonga por toda a peça, sendo primordial consciencializar a riqueza da conceção harmónica, explorar durante o estudo instrumental a sua valorização, e consequentes diferenças expressivas das sonoridades atingidas.

Materno, de caráter *dolce* como indicado na introdução do violino, tem dois territórios claramente definidos: o do acompanhamento do piano e o da melodia tratada a várias vozes nas cordas. A melodia é tocada com alguma liberdade de pulsação, patente nas indicações permanentes de *rit. molto* e *a tempo* (por ex: cc. 15 e 16, 20 e 21, 22 e 23), assim como na sugestão de *cantabile* com rubato, definido no entanto pelo compositor. Esta oscilação do tempo gerou durante os ensaios realizados alguma dificuldade na gestão da articulação conjunta e na procura do equilíbrio interpretativo, uma vez que a frase tem de prosseguir no tempo determinado pelo grupo e dentro de um ambiente já atrás determinado como circular, sempre integrado em gestos musicais suaves, compatíveis com a imagem sonora da peça. Os momentos de junção como as duas últimas semicolcheias do c. 15 e as últimas quatro do c. 20 são primordiais para a coesão do grupo e para a interpretação fluída da peça. Tendo o piano sempre um movimento contínuo e as cordas a liderança da condução expressiva da melodia, foi acordado que a ligação destas constantes sucessões de alterações no tempo iria ser liderada pelo instrumento detentor da melodia, cabendo aos outros instrumentistas seguirem atentamente e empaticamente a expressividade do protagonista.

A dinâmica escolhida confere o carácter recolhido e expressivo da peça: *p mf* e *f.* Carrapatoso (2009) comenta, acerca de *Materno*:

> Verdadeiro arcobotante da estrutura musical deste *Espelho da Alma*, esta melodia nativa do meu querido nordeste transmontano, mais propriamente do concelho de Vinhais, terra onde minha mãe nasceu, cria, só por si, um cordão umbilical eterno entre mim e a obra que se transforma, assim, no espelho da minha própria alma.

As dissonâncias dos intervalos de 2ª, patentes no acompanhamento do piano, são geradoras de um ambiente hipnótico; todas as recomendações interpretativas determinadas na partitura

delineiam um pensamento interpretativo de um balanço de canção de embalar, dentro de uma imensa expressividade também esta bastante solicitada na partitura. Para o pianista a presença tímbrica destas 2ªs é uma pista interpretativa a explorar. Este efeito hipnótico da permanência do som conduz a uma ligação ao título da peça, no sentido de reforçar a presença da imagem da mãe; esta imagem representa um património emocional humanizado, valorizado através do embalo, e representado muitas vezes como uma figura circular tanto na escultura como na pintura. Esta sugestão circular pode também construir uma ligação semântica com a ideia de arcobotante, outro caminho imagético a perseguir. Por outro lado, as notas distendidas dos finais de frase ativam um pensamento de ligação a *Eterno*, onde no estribilho os baixos do piano são eles próprios *eternos* pela sua ressonância e duração.

3.1.2. Questões de interpretação

Segundo Fuller (2001: 665), suite significa num sentido lato, um conjunto de peças instrumentais a serem executadas como uma obra. Neste sentido, pode inferir-se que o interesse pela forma da suite foi acerrimamente reativado no século XX:

> But it was not neither the antique suite, the characteristic suite, not the extract suite which became the vehicle for the most advanced and original contributions of the 20th century. (…) It was the suite idea, unrecognized (or differently named) and consequently free, that underlay the originality of, for example, Lawes, Couperin and Schumann and that has served and continues to serve composers whose ideas result in sets of pieces meant to be performed at a sitting. (…) One of the first in the 20th century to make the set of pieces his own was Satie; Chapitres tournés en tous sens (1913) will have to serve as one example for many.

É possível enquadrar *Espelho da Alma* nesta ideia livre da forma suite de onde ressaltam algumas características aglutinantes, como a sequenciação de andamento lento e andamento rápido. Esta sucessão separa as peças consoante os seus ambientes: aos andamentos lentos correspondem peças com tendências mais expressivas (*Eterno*, *Sedoso*, *Saudoso* e *Materno*), e aos andamentos rápidos correspondem peças de caráter mais dançante e ritmado (*Pírrico*, *Careto* e *Pícaro*). Neste caso Carrapatoso estabelece uma ligação semântica de uma construção em espelho e de um retrato das suas raízes culturais, logo lançada no título da obra e definidora de toda a sua estrutura, como se pode observar na Figura nº 9:

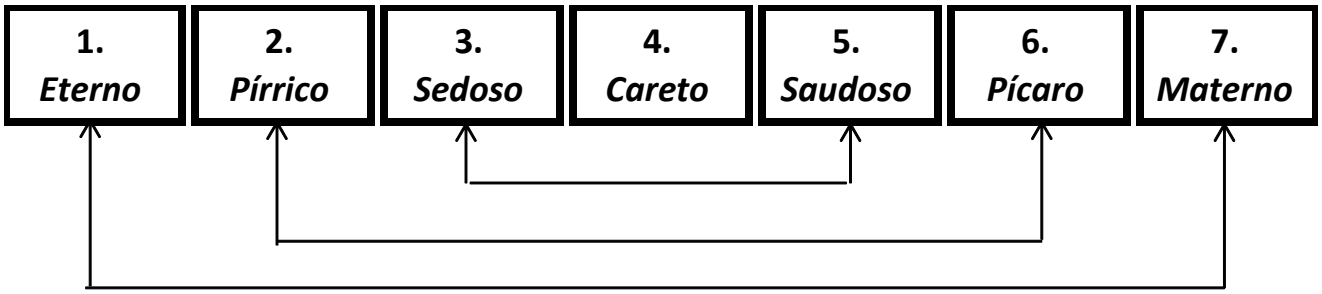
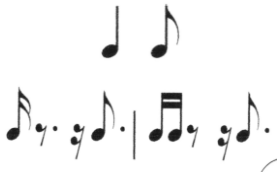


Figura nº 9: correspondência entre as peças

Assim, alguns aspetos estabelecem uma notória interligação: nas peças de caráter alegre, células rítmicas que sugerem a dança são uma presença constante, de onde se destaca os ritmos do exemplo nº 14. Em *Pírrico* é notório o ritmo da giga, coadjuvado por todas as indicações interpretativas, em *Careto* toda a secção do meio está repleta de ritmos sincopados, e em *Pícaro* são notórios os ritmos irregulares (cc. 13 a 16 e cc. 29 a 31, no piano).



Exemplo nº 14: ritmo de Giga e ritmos irregulares

Nas peças de ambiente expressivo o recurso à alternância de texturas é dominante, oscilando entre o canto acompanhado, em que o piano realiza o acompanhamento, e uma textura verticalizada, sendo nos dois casos uma linguagem textural e liricamente densas. Logo na primeira peça estes pilares texturais são claramente estabelecidos, constituindo *Eterno* um exemplo do balanceamento pretendido entre a escrita vertical e horizontal. Esta teia textural constitui um elemento estruturante de cada pequena peça: em *Sedoso* voltamos a encontrar a textura explorada de uma forma alternada, assim como em *Saudoso*.

Numa perspetivação pianística, a ligação de *Espelho da Alma* à linguagem de Claude Debussy estará, nalguns aspetos, notoriamente privilegiada: este compositor foi um forte impulsionador do reaparecimento da forma suite, comprovado na existência de várias obras suas, como a *Suite Bergamasque*, *Estampes*, *Pour Le Piano*, os dois cadernos de *Images*, e *Children´s Corner*. Serão no

entanto os aspetos pertencentes ao léxico pianístico contidos neste *Espelho da Alma* que demonstram alguns paralelismos com o mestre francês, salvaguardando no entanto a diferenciação das duas personalidades artísticas e um século de distanciação no enquadramento composicional. A tendência para uma escrita verticalizada que alterna com uma realização estruturalmente mais horizontal constitui um dos recursos estilísticos eleitos por Debussy (Martins, 1982: 44):

> Debussy propõe, visando a uma diferenciada concepção da resultante sonora, uma textura interpenetrada por linhas que podem funcionar melodicamente, ou sustentando cantos oitavados: início de Danseuses de Delphes e Homage à Rameau (cps. 20-21), respectivamente. Estes processos são expostos num sentido embrionário no Nocturne (as segundas apresentações do tema principal sendo o acorde da m.e. arpejado), e com variada fluidez basicamente acordal, mas não verticalista, na Ballade. Debussy propicia em tais exemplos, onde certa mescla vertical-horizontal se apresenta, a possibilidade de uma timbração requintada, sendo que, em inúmeras oportunidades com sinais adequados referentes à articulação. É o caso típico do contraponto de Pagodes exposto nos cps. 11-14, 61-64, fundamentado numa nota pedal de Sol sustenido.

As sucessões de intervalos de 5ª são um elemento a notar, por vezes numa escrita em paralelo, como em *Pírrico* (a partir do c. 31 na viola e a partir do c. 46 na mão esquerda do piano), em *Saudoso* (na mão esquerda do piano, nos cc. 3 a 7), e noutros casos numa escrita arpejada como em *Saudoso* (cc. 7 a 10). Estas sucessões de 5ªs remetem mais uma vez para uma aproximação com a linguagem de Debussy, tanto como elementos integrantes da linguagem modal, como no aspeto tímbrico, tão patente em *Masques* e em *Et la Lune Descend sur le Temple qui fut.*

Os recursos tímbricos são imensos em *Espelho da Alma*: ressonâncias, atmosferas impressionistas e os opostos sonoros, são opções que estabelecem pontes linguísticas entre Carrapatoso e uma linguagem francesa do início do século XX. As ressonâncias harmónicas constituem um testemunho desta herança e uma forma de exploração da linguagem pianística, e conferem ao instrumento o papel de elemento de estruturação. A título exemplificativo do recurso a esta ressonância estruturante pode-se mencionar em *Saudoso* os cc. 1 a 4, com a indicação interpretativa *lasc. vibr. tutti gli suoni*, e os cc. 37 a 39 quando retomada a secção inicial, assim como em *Pícaro*, na 8ª do registo grave que permanece entre os cc. 1 e 4, e que se repetirá no início de cada secção (cc. 17 a 20, 33 a 36, 49 a 52 e 69 a 72). Por outro lado, um ambiente de lirismo etéreo é presenciado no final de *Saudoso* (a partir do c. 37), em que o violoncelo sustenta

uma nota com a indicação dinâmica em *pp* com diminuendo, e o piano faz a resolução com a mão esquerda numa sucessão de intervalos que vibram num *ppp* e *appena sentito.* Esta passagem requer claramente uma abordagem induzida por uma imagética do som impressionista por parte dos intérpretes. Outro momento exploratório de ressonâncias do piano surge em *Sedoso* a partir do c. 20, na passacaglia apresentada por duas linhas descendentes em valores longos na mão esquerda e na mão direita do piano, enquanto violino e viola declamam uma variação do tema. Também aqui, como atrás descrito noutras obras, este elemento de ressonância toma um lugar estruturante, pois fará parte dos recursos utilizados pelo compositor para demarcar uma secção diferente da anterior e da secção seguinte. Esta sustentação de valores longos como forma de ressonância no piano enquanto decorrem os vários momentos harmónicos e melodia será novamente utilizado em *Materno*, desta vez constituindo a teia construtiva de toda a peça.

Em inúmeras obras de Debussy são exploradas as ressonâncias pianísticas através dos baixos sustentados. *Jardins sous la pluie*, peça pertencente à suite *Estampes*, constitui-se como um exemplo onde estes baixos constituem um elemento gerador de coerência estrutural de estabelecimento do ambiente pretendido. Todas estas sugestões de sustentação do som remetem para um fator primordial, a exploração do timbre, que Martins descreve (1982: 45):

> Um processo empregado por Debussy é aquele baseado em acordes de longa duração executados arpejadamente, criando um clima sonoro típico. Este, estabelecido através da sonorização ampla da caixa instrumental, servirá de campo para a introdução de notas isoladas, temas, elementos temáticos, sempre visando o resultado timbrístico. Alguns exemplos: Nocturne (cps. 32 e ss.) e Balade (final), ainda num aspecto mais formal. O processo se aperfeiçoa: Soirée dans Grenade (cps. 122-127); Masques e seu final incrivelmente sonorizado nas baixas intensidades; Reflets dans l'eau (final); (…).

Outro recurso utilizado por Carrapatoso estilisticamente aparentado com o pensamento de Debussy encontra-se na utilização do rubato, referido em diferentes momentos: a indicação inicial de *libero* na peça *Eterno* indicia uma expressividade liberta de um tempo rigoroso dentro da frase. Esta liberdade expressiva é confirmada pela associação à oscilação de tempo exposta em indicações metronómicas que delineiam uma diferença entre a frase do estribilho do piano e as respetivas estrofes. Em *Sedoso* o rubato é também explicitado na alternância de indicações de *ritardando* e *a tempo* assim como na indicação de suspensão, colocada em momentos precisos de cada frase. Na 2ª secção (a partir do último tempo do c. 19) a mudança de compasso para 2/2,

assim como a existência de uma sobreposição da figuração rítmica no violino e piano numa proporção de quatro e seis colcheias, será também indicativa do uso do rubato, mas desta vez numa relação mais distendida, seguindo a estruturação de quadratura, inerente à frase musical nela contida. *Saudoso*, embora mais contido nas indicações de oscilação do tempo, contém no entanto alguns momentos mais livres; uma vez que inicialmente já é mencionado *cantabile* no piano (c. 11) e no violoncelo (c. 14), a indicação *espressivo* reforça e induz a flexibilização expressiva. Esta exploração da expressividade encontra-se reforçada na indicação *sognando* (c. 11), indiciadora de um tipo de sonoridade volátil e de alguma liberdade de execução. *Materno* retomará o estilo de indicação interpretativa de *Sedoso*, com as indicações de *ritardando* e *a tempo* especificadas em momentos precisos da frase.

Estão assim bem construídas as pontes linguísticas expressas no rubato, que Carrapatoso integra na sua identidade artística, e que do ponto de vista pianístico contém uma forte empatia com a linguagem desenvolvida por Debussy, analisada por Marins (1992: 28):

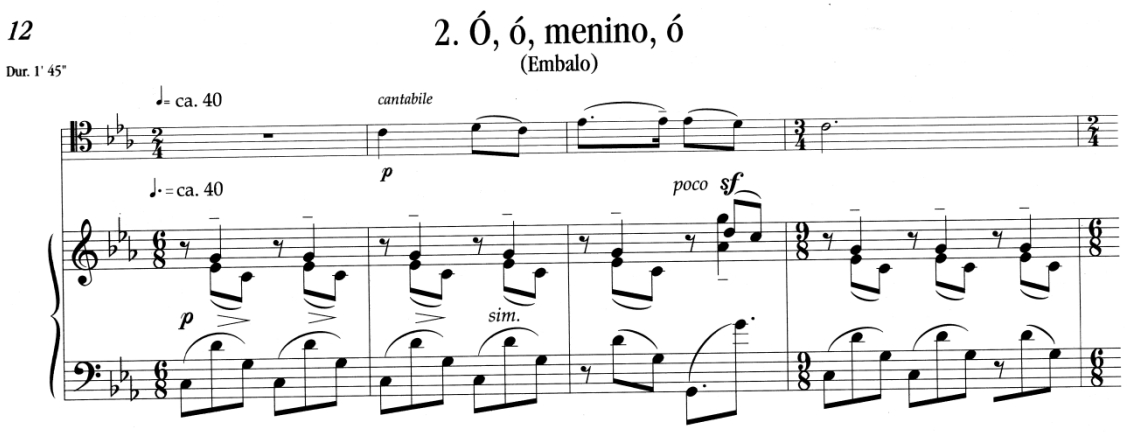
> O compositor aplica o Rubato em extensões distintas. Há peças como Reflets dans l'eau e La plus que lente, em que todo o espírito estará voltado ao Rubato. É quando o autor coloca a palavra no início, logo após as indicadoras de movimento. Casos típicos da aplicação do Rubato e maneiras de realizá-lo: L'isle joyeuse e o molto rubato entre os compassos 67-98, podendo este ser dividido em quatro partes de oito compassos cada; Ondine e o Rubato entre os compassos 44 e 53, podendo ser dividido em duas partes de 4 e 6 compassos, respectivamente. Por vezes o Rubato será curto, de apenas um compasso, como o citado em Pour les cinq doigts (compasso 32 e 34). (…) Paralelamente ao emprego da terminologia académica envolvendo palavras como ritenutos e accelerandos, Debussy buscará, por vezes, uma captação agógica plena de liberdade, até certo ponto próxima do Rubato. Inúmeras peças terão a indicação sans rigueur: Homage à Rameau; Voiles e seu rythmé sans riguer; La fille aux cheveux de lin, En blanc et noir (1º-compasso 55).

Ao escolher o património da canção popular portuguesa como fonte de material composicional, Carrapatoso (anexo III) demonstra a forte ligação que nutre por Lopes-Graça:

> Agradeço a Fernando Lopes-Graça (FLG), que me privilegiou com a sua amizade e me terá entregue a estafeta da sua demanda de um sentir profundamente português que reside na sua grandiosa obra de recolha e harmonização da melodia popular genuína, património da nossa identidade. Há que não deixar apagar este facho.

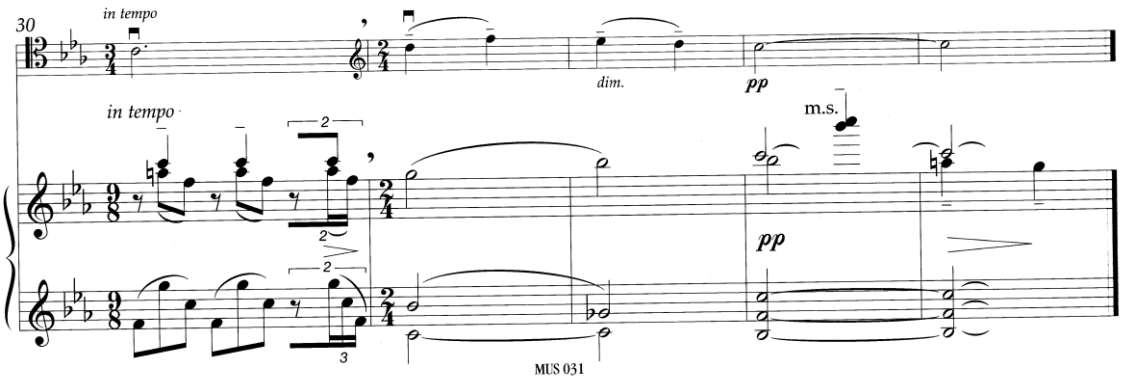
A música popular portuguesa constitui um património de imenso investimento na obra de Lopes-Graça, e assume perspetivas diferentes como a harmonização utilizada essencialmente na linguagem coral em obras como *Canções regionais portuguesas* (1943-1988) ou *Pequeno cancioneiro do Menino Jesus* (1934-36). Numa outra vertente, a abordagem instrumental no sentido da utilização do material temático para o desenvolvimento de uma linguagem ligada à música erudita de caráter nacional encontra-se representada por obras como as *Variações sobre um tema popular português* (1927) para piano. A canção *Ó, ó, menino, ó*, que originou a peça *Materno*, o final de *Espelho da Alma*, confirma a ligação empática existente entre os dois compositores, uma vez que também foi usada por Lopes-Graça na obra *Três canções populares portuguesas* (1953), para violoncelo e piano, uma transcrição do original para canto e piano. Esta versão instrumental de Lopes-Graça é matéria preferencial para a reflexão sobre as empatias composicionais entre os dois compositores, uma vez que pertence ao mesmo universo instrumental, favorecendo a perspetiva analítica do pianista. Será no entanto de remarcar a existência de uma versão harmonizada por Lopes-Graça para coro. A referida canção é a segunda desta obra, constituída por três canções como o próprio título indica. As opções de escrita dos dois compositores diferem e o compasso escolhido por Lopes-Graça é um 2/4 no violoncelo e 6/8 no piano, sendo a melodia original integralmente mantida. De notar porém que ambos os compositores optam pela distensão melódica dos finais de alguns versos: Lopes-Graça irá optar por mudar o compasso para 9/8 e 3/4 (cc. 4 e 30), enquanto Carrapatoso utiliza o dobro do valor rítmico, com uma mínima prolongada por dois compassos. Os dois compositores recorrem à mudança de compasso original de 2/2 para 2/4, a que Lopes-Graça sobrepõe o compasso de 6/8 no piano.

O acompanhamento do piano é realizado sob a forma de arpejos nos dois casos, embora com integrações rítmicas diferentes: semicolcheias em Carrapatoso e colcheias ternárias em Lopes-Graça, como se observa no Exemplo nº 15. No entanto, a ideia de um balanço natural a uma canção de embalar é conseguido nas duas peças.



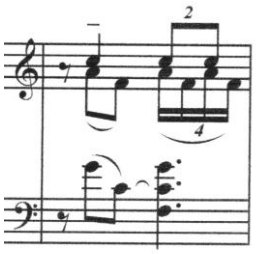
Exemplo nº 15: acompanhamento e melodia

Lopes-Graça opta por alguns momentos verticalizados, não existentes em *Materno*, mas este é um recurso a que Carrapatoso não é alheio: *Eterno* e *Sedoso* constituem exemplos deste facto. Embora o tratamento composicional da harmonia dos dois compositores seja muito diferenciado entre si, existe uma caraterística comum que cabe ao pianista valorizar interpretativamente: a disposição harmónica contém muitos intervalos verticalizados de 2ª, que se forem sonoramente evidenciados irão consubstanciar a sua qualidade tímbrica. Esta ênfase atribuída aos intervalos de 2ª, através da disposição dos acordes, reforça o carácter circular obtido nos ritmos do acompanhamento, produzindo em ambos os casos um efeito hipnótico desejável numa canção de embalar, já analisado em *Materno*. Este aspeto intervalar, na versão de Lopes-Graça, repete-se dentro de uma regularidade entre cada tempo e pode-se observar no Exemplo nº 15 (na 2ª colcheia do 1º c., uma 2ª menor dividida entre o mi b da mão direita e o ré da mão esquerda do piano). No Exemplo nº 16, no c. 33 encontram-se duas 2ªs maiores articuladas no registo mais agudo, sonoramente bem expostas, e cuja duração de mínima e semínima também as evidencia.



Exemplo nº 16: cadência final

Lopes-Graça não envereda pela liberdade rítmica do rubato, patente em *Materno,* mas propõe uma sobreposição de divisão binária e ternária, ao escolher compassos diferentes para o violoncelo e para o piano, como se verifica no Exemplo nº 16, no c. 30. A utilização simultânea de quiálteras de 2 colcheias com semicolcheias, expressa no Exemplo nº 17, no âmbito de uma organização rítmica cuja unidade de tempo é a semínima com ponto (2º tempo do c. 15), assim como as quiálteras utilizadas no c. 21 no piano, serão uma forma de escrita mais mesurada para atingir um efeito bastante similar.



Exemplo nº 17: ritmos sobrepostos

A sobreposição de figuras rítmicas pertencentes a unidades de tempo diferentes existe em *Sedoso*, na 2ª secção, e em *Pírrico*, em que ao compasso de 6/8 se sobrepõe a um ritmo organizado a 3/4 no violoncelo (Exemplo nº 2). No final de *Careto* todos os instrumentos de corda e a mão direita do piano executam tercinas de semínima, enquanto a mão esquerda do piano detém uma base rítmica do tempo, duas semínimas (Exemplo nº 5). Encontram-se então recursos composicionais algo aproximativos entre os dois compositores, com uma distanciação na forma de os indicar: Carrapatoso detém uma escrita de indicações interpretativas que permite uma abordagem mais livre da partitura, enquanto Lopes-Graça prefere assinalar todas as coordenadas performativas, fator indiciado logo no início de *Ó,ó, menino, ó* onde a primeira indicação será a duração da peça.

Porém, a maior expressão da empatia composicional existente entre os dois compositores reside na sua visão da música tradicional portuguesa como uma forma de defesa do património cultural do país. Como atrás foi mencionado, *Espelho da Alma*, obra baseada na recolha de temas populares portugueses, demonstra o interesse de Carrapatoso na defesa da memória cultural nacional. O seu subtítulo reforça a ligação à cultura portuguesa de uma forma poética, remetendo o termo orografia[35] para uma área da geografia que estuda a configuração das montanhas. Esta

[35] Orografia – Estudo e descrição científico das montanhas. (Machado, 1981: 211,vol.VIII)

obra enquadra-se numa atitude de preservação da identidade cultural portuguesa, tendo representadas melodias populares provenientes de diversas áreas, desde Miranda do Douro aos Açores. Esta ligação de primazia estética que o compositor assume para com a sua nacionalidade demonstra-se nos títulos atribuídos e nas escolhas semânticas para cada uma das peças constituintes da obra. A questão formal de cada peça preserva a ligação à música popular que as originou: por vezes é mantida toda a estruturação das canções, e noutros casos a estruturação é modificada, sendo sempre possível o reconhecimento imediato de cada uma delas, uma vez que é sempre audível a ligação com a melodia original.

A diversidade temática desta suite remete para a mencionada preocupação de preservação do património cultural português, pois cada uma delas tem uma função ilustradora do nosso ideário tradicional: a Natividade (*Eterno*), a Guerra dos Sete Anos (*Pírrico*), a história fatídica de Dom Pedro e Dona Inês (*Sedoso* e *Saudoso*), a festa pagã do Carnaval (*Careto*), as agruras da vida depauperada da população rústica (*Pícaro*), e a ligação embrionária da canção de embalar (*Materno*). Assim é mais uma vez estabelecido uma ponte linguística entre Carrapatoso e o seu mestre Lopes-Graça (1953: 39), que descreve a canção popular portuguesa como:

> Expressão e documento da vida, sentimentos, aspirações e afectos do nosso povo, a canção portuguesa faz parte do património espiritual da Nação Portuguesa. Mais do que qualquer outra manifestação do nosso temperamento, da nossa cultura ou das nossas capacidades criadoras, ela nos define e integra na nossa realidade psicológica e social. Amá-la é conhecermo-nos no que em nós existe de mais fundo e enraizado no solo natal; defendê-la é defender portanto uma parcela de nós mesmos, da nossa individualidade, da nossa história íntima. Verdadeiras e preciosas relíquias artísticas, as nossas canções populares têm jus, como as relíquias do nosso passado arquitectónico e pictural, a serem protegidas, conservadas, olhadas com carinho e respeito, porque testemunhas de uma cultura que, nas suas glórias ou nos seus desfalecimentos, é a imagem do que fomos capazes ou o estímulo para diligenciarmos ultrapassar-nos.

Alguns dos recursos composicionais que Carrapatoso demonstra em *Espelho da Alma* já teriam sido objeto de reflexão por parte de Lopes-Graça, que defendeu acerrimamente a questão da alegada limitação da canção tradicional portuguesa no aspeto da tonalidade, e a sua limitação à relação de tónica-dominante e que Weffort (2006: 127) transcreve:

> (…) Pois bem: alarguemos, variemos, coloramos instrumentalmente o seu núcleo tonal rudimentar. A harmonia moderna oferece-nos bastos recursos para o fazer. E que mal há nisso? Que mal há em aplicar

> acordes formados por quintas ou quartas, ou em fazer uma imitação num tom afastado, ou em empregar uma pedal interior estranha, ou em ornar um acorde perfeito de três ou quatro apogiaturas, que mal há em utilizar estes ou outros processos em melodias de âmbito tonal limitado às funções de tónica e dominante? (…)

Lopes-Graça encontrou uma semântica musical expressada num cunho artístico pessoal, com ligação à sua nacionalidade, que o levou à destilação estilística da linguagem tradicional portuguesa patente em alguma da sua produção instrumental. Assim, Carvalho (2010: 39) comenta que tanto na *Suites rústicas* (1951-65) como nas *Viagens da Minha Terra* (1969-70):

> (…) Lopes-Graça repensa o país na sua paisagem humana, reflecte sobre ele por vezes com esperança, outras vezes com desespero, ora iludido, ora desenganado, ora confiante, ora frustrado, oras amando-o na imensa gama da sua natureza, ora tingindo-o de cores sombrias. Nelas se espelham musicalmente as contradições de uma época e de um destino histórico, a agitação interior do artista, as suas interrogações, não poucas vezes dolorosas, face a uma realidade que o desafia.

Esta *agitação interior do artista* espelha-se em Carrapatoso (anexo III) na sua afirmada necessidade de ciclicamente voltar ao ideário popular português, tornando-o numa ferramenta criativa:

> Uma das matrizes que me formata como compositor é, sem qualquer dúvida, o recurso à melodia popular portuguesa. Foi aí que comecei a exprimir-me musicalmente. Foi através dela que aprendi a teoria musical após uma longa fermentação do gosto musical durante as minhas universidades no Porto. A entrada no Coral de Letras da Universidade do Porto foi determinante. Aí contactei com a arte de FLG, um dos autores que mais cantávamos. E, ainda hoje e cada vez mais, é aí que regresso sempre em momentos fundamentais da minha vida como autor, tais como momentos de dúvida, de desassossego, de mudança, de marasmo de ideias, de mal-estar, de purificação. Devido à sua essencialidade identitária, a harmonização faz-me bem à alma, oxigenando-ma.
>
> Seja num tratamento coral, seja, como no caso, no quadro da música de câmara, não há desvios possíveis, não há manobras de diversão. É o que é. Estamos por nossa conta e risco. A estilização do meio é tamanha que nos expõe completamente. É um desafio austero que nos prepara para outros voos.
>
> E é um projecto a que regresso por questões identitárias, uma demanda da minha razão de ser, como português, na procura do significado histórico do nosso legado nos quatro cantos do mundo.
>
> Mas é também uma reacção de quem se quer salvaguardar da medonha globalização cultural segundo o modelo anglo-saxónico / americano, que pouco ou nada tem a ver com aquilo que sinto, que penso e que sou. A identidade e a cultura portuguesa são preciosas. Preservemo-las.

Espelho da Alma é um exemplo recente desta desinibição na utilização de todos os recursos considerados necessários ao preenchimento dos pressupostos estéticos do compositor. A reflexão sobre quais serão os compromissos estéticos de Carrapatoso conduz a uma solução de entrosamento entre a defesa do património cultural português, a aprendizagem com os representantes do passado da história da música ocidental e a afirmação da sua personalidade criativa.

A análise de uma obra com o objetivo de a tocar requer uma abordagem que permita ao intérprete não só percecionar como esta foi construída, como o seu delineamento estético, sendo também necessário juntar outras perspetivas mais abrangentes. O intérprete prossegue por conseguinte uma linha orientadora que visa a sua abordagem instrumental e de conjunto, no sentido do questionamento da representação da partitura para o pianista e para o grupo. Assim sendo, a ideia de intertextualidade que Agawu (1996: 233) preconiza, a propósito de uma obra de Mahler (Segunda *Nachtmusik* da Sétima Sinfonia) analisada no artigo em questão, poderá constituir um ponto de referência para a construção mais aprofundada de uma ideia performativa:

> Just as the discontinuity principle highlights the music´s narrative capabilities – when an on-going process is abandoned, we become more aware of its status as process – so intertextuality, by forcing an engagement with other texts (musical, literary, as well as critical), guarantees the perception of narrative features. It is well known that Mahler frequently refers to or quotes from other works (his own included). But it is not merely in this sense – of a work as a 'mosaic of citations' – that his work is intertextual; it is rather in the sense in which individual works play with their enabling codes and conventions, making knowledge of those codes and conventions indispensable to a proper understanding of the work.

Optando pela construção de uma imagem iniciada numa visualização geral da obra para depois construir uma aproximação numa sugestão de construção através do movimento de zoom, torna-se premente ter em ideia, segundo informação cedida pelo compositor, que esta obra é construída em espelho. Pode-se então refletir sobre a analogia constituída entre a forma escolhida e o título da obra. Interpretativamente torna-se construtivo refletir sobre possíveis intertextualidades desta construção, ou seja, quais as linhas condutoras que se percecionam entre a 1ª e a 7ª, entre a 2ª e a 6ª, entre a 3ª e a 5ª peças. A similitude fonológica entre *Eterno* e *Materno*, entre *Pírrico* e *Pícaro*, e entre *Sedoso* e *Saudoso* devem ser alvo de reflexão. Esta similitude confirma-se no tratamento

rítmico e tematicamente; Carrapatoso organiza a temática das canções em espelho, dando a primazia à relação materna, estrategicamente colocada na peça de abertura e na de encerramento. *Pírrico* e *Pícaro* têm em comum a exposição irónica de dores muito profundas, patentes nos poemas de origem (*Pírrico* na sua origem descreve a morte de um guerreiro e *Pícaro* descreve o drama da pobreza) e destiladas nas melodias ritmadas e alegres; nestas obras essa ambivalência é extremada com mestria. O retrato do amor de Dona Inês de Castro e Dom Pedro simbolizam nesta obra a tragédia. Careto encontra-se no centro deste espelho, sendo a peça que explicitamente demonstra um conteúdo irónico de divertimento, desta vez sem qualquer amargura expressa. Outra analogia, contida na origem geográfica das canções populares utilizadas e passível de reflexão, reside numa disposição que também pode ser encarada como um espelho:

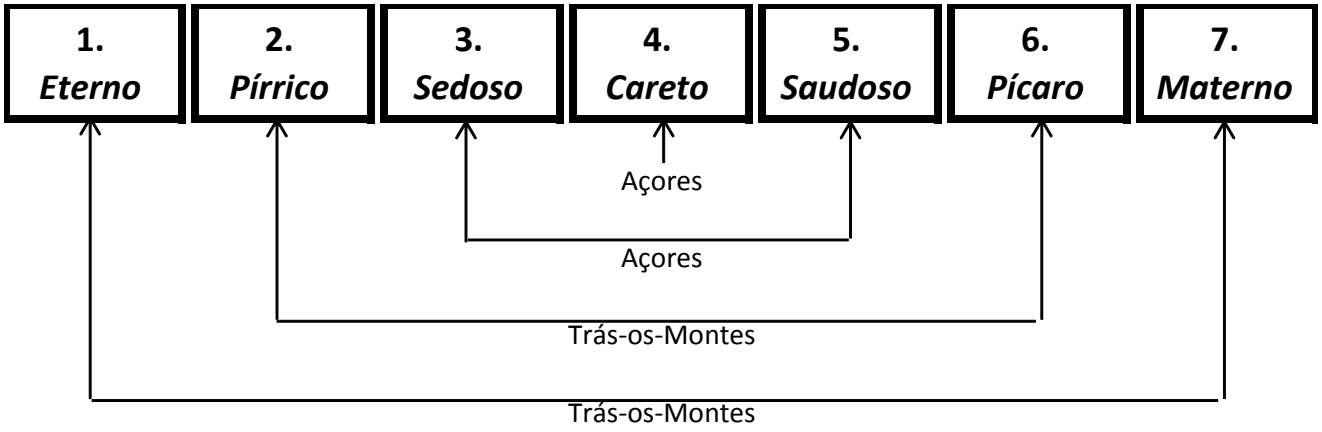


Figura nº 10: espelho na origem geográfica das canções

Estas pontes semânticas devem constituir tema de reflexão entre os elementos do quarteto, pois o enquadramento de ideias torna-se útil para a construção de uma abordagem interpretativa baseada em pilares sólidos de sintonia do grupo. Neste sentido, a construção de um ideário comum reside no estabelecimento do caráter de cada peça, na criação de um som de grupo, ou ainda na definição de outros recursos para a determinação de uma interpretação artisticamente satisfatória. Ainda nesta perspetiva da construção de um ideário do grupo que interpreta, denota-se a premência da consciencialização dos significados dos títulos das peças e da sua ligação matricial ao cancioneiro popular português. Alguns dos títulos escolhidos pelo compositor remetem diretamente para a linguagem de cariz cultural como no caso de *Pírrico*, *Careto* e *Pícaro*.

Pianisticamente a ideia interpretativa pode ser constituída através desta ideia centralizante da construção em espelho, o que se traduz numa procura de continuidades e descontinuidades entre as peças que se correspondem. No caso de *Eterno* e *Materno*, o balanço rítmico é assegurado pelo piano: na primeira peça, este balanço baseia-se numa relação basilar da sequenciação de semínima com ponto e semínima, e de todas as células rítmicas daí provenientes; na segunda peça, o balanço rítmico é assegurado na sequenciação circular da sucessão de oito semicolcheias em cada compasso. Outra ligação pode ser assegurada mentalmente no aspeto do recolhimento (obtido pelo andamento calmo, pela dinâmica que raramente excede o *f*) e no caráter que as duas peças demonstram, dentro de uma densidade expressiva muito intensa. Mas, em termos de sobreposição de linguagens, existem aspetos fulcrais para o esclarecimento interpretativo: *Eterno*[36] relaciona-se com algo sem princípio nem fim, algo duradoiro. Nesse caso, existem dois aspetos a ponderar, um que se prende com o poema e canção de origem, e o outro na ligação simbólica estabelecida entre a primeira e a última peça, *Materno*.

Sendo a peça baseada numa canção de natividade, esta ambiência de recolhimento e de sonoridades etéreas remeterá para o seu título, que em conjunto com a temática original sugere a relação do homem com o divino. O final de sonoridade ampla e com um acorde caracterizado pelo seu timbre pode ser encarado sob uma perspetiva simbólica de abertura de luminosidade. Esta interpretação pode ser um elemento coadjuvante da construção da atmosfera sonora da peça, a cargo maioritariamente do pianista. O título *Eterno* revê-se também no estribilho do piano, sugestionado pela atrás comentada ambiguidade de inícios e finais, e pela sonoridade de ressonâncias, aliados fortes para o estabelecimento de uma ligação eficaz com o significado da palavra eterno, que remete para algo sem princípio nem fim.

Por sua vez *Pírrico* e *Pícaro* convergem em alguns parâmetros rítmicos, assegurados pelo piano: *Pírrico* inicia-se com um ostinato de semínima colcheia, ritmo que será executado por vezes com as duas mãos em simultâneo e por vezes apenas com a mão esquerda; *Pícaro* contém em secções alternadas o ostinato de semicolcheias. Ambas as peças são dotadas de uma exuberância afirmada pelo pianista logo no início e explicitada nos extremos da dinâmica: *Pírrico* contém um crescendo no piano nos três primeiros compassos entre *f* e *fff*, e *Pícaro* afirma-se com uma 1ª nota entregue

[36] Eterno – que não teve princípio e não há-de ter fim.// que dura sempre.//Fig. Inalterável; enorme; desmedido; afamado; imortalizado. (Machado, 1981: 637,vol. IV)

ao piano e violoncelo, num registo grave muito audível, com a indicação de *fff*. Seguem-se as peças *Sedoso* e *Saudoso*, únicas em que a constituição instrumental é modificada, requerendo consequentemente o devido ajustamento sonoro entre os instrumentistas. Para o pianista estas duas peças interligam-se através da assunção de um papel de motor harmónico entrecruzado com um papel de protagonista melódico. O protagonismo do piano é partilhado em *Sedoso* com o violino e a viola, e em *Saudoso* com o violoncelo. Ambas as peças se encaminham no sentido do uso da máxima expressividade entre todos os intervenientes.

Mas existem outros níveis prementes para objeto de reflexão, sobre a construção interpretativa de *Espelho da Alma* na perspetiva da interligação de vários planos de texto: os títulos atribuídos por Carrapatoso não correspondem aos títulos de cada um das canções populares utilizadas, induzindo-se assim uma necessidade de construção de uma narrativa pelo quarteto. Outra questão interpretativa surge no confronto entre os temas e os poemas originários de cada canção, o caráter desenvolvido em cada uma delas e a sua abordagem composicional. Nesta perspetiva, *Pírrico* e *Pícaro* sobressaem nalguns aspetos que geram pensamentos contraditórios no âmbito da obtenção de uma ideia performativa sustentada por fios condutores consonantes. Existem algumas ambivalências linguísticas que vão estabelecer um paralelo entre *Pírrico* e *Pícaro*. Ambas as canções populares são detentoras de um carácter extrovertido, enérgico e aparentemente muito alegre. Os poemas que as sustentam suportam no entanto mensagens de dor. Por um lado *Mirandum se fui a la guerra* (*Pírrico*) descreve a história de alguém que espera pela volta de um soldado que partiu para a guerra e que acaba por receber a notícia da sua morte; por outro lado *Mira-me Miguel* (*Pícaro*) expõe a tristeza da fome e da solidão de uma mãe solteira com três filhos. A resolução composicional das peças exige aos intérpretes um inabalável estado enérgico, principalmente ao pianista que detém sempre o suporte rítmico de ambas, através dos ostinatos já mencionados. Porém, enquanto *Pírrico* nunca abandona o seu lado extrovertido, *Pícaro* tem dois momentos de rutura com este estado enérgico. *Pícaro* traz ao pianista o desafio de reflexão sobre o papel da citação nele contida e da respetiva indicação interpretativa. Pode-se inferir uma intertextualidade mais aprofundada ligada aos dois compositores citados sob a égide de estratégias diferentes: por um lado Mozart, uma figura ligada à sua capacidade humorística contraposta com um trajeto de vida trágico, e por outro Mahler, que tinha por hábito recorrer à citação, quer dele próprio quer de outros compositores. Agawu refere (1996: 226):

> Gestures of denial, we have come to believe, are richer sites for the construction of meaning than gestures of normative enactment.

Esta citação pode constituir precisamente um gesto de contradição e mesmo de rutura com a escrita de toda a peça, acontecendo o mesmo com o excerto temático entre os cc. 61 e 67; este excerto, muito mais lento, contém um esmorecimento implícito. Interpretativamente foi encarado como uma quase desistência da capacidade de sempre transportar as dores latentes de alguém sofredor, estado anímico muito evidenciado na tradição popular portuguesa. Este procedimento pode ser encarado pelo intérprete como um procedimento irónico, confirmado posteriormente quando o estribilho da canção é retomado (c. 73): Carrapatoso sugere às cordas *quasi grotesco*, numa localização melódica que corresponde linguisticamente à frase supostamente feminina e charmosa *Mira-me Miguel, que assim estou de bonitinha.*

As canções originárias de *Sedoso* e *Saudoso* contêm poemas que mencionam o amor por alguém; embora tematicamente distantes do tema do amor de Pedro e Inês, expõem ideias poéticas adequadas ao drama por este casal vivido, sendo premente considerar esta ponte linguística no seu estudo interpretativo. Frases como

> Ai quanto amor diz à gente com o olhar (2ª estrofe, 2º verso)
> Ai quanto pranto tu fizeste derramar (2ª estrofe, 4º verso)

em *Olhos Negros* (*Sedoso*), apresentam conteúdos possíveis de serem cantados por Inês, mergulhada no seu amor e na vivência da sua tragédia, assim como toda a nostalgia que emana do poema *Terra do Bravo* (*Saudoso*) induz a imagem da nostalgia sentida por Pedro, também induzida no próprio título da peça que lhe é dedicada.

Nestes dois poemas encontra-se uma identidade comum num aspeto geográfico, pois ambos mencionam terras distantes, mas que têm uma ligação histórica com Portugal: a Guiné, antiga colónia portuguesa, e a Ilha Terceira, pertencente ao território nacional mas distanciada no nosso imaginário, terra que vive nalguma solidão devido ao seu posicionamento geográfico de ilha. Também o amor de Inês e Pedro foi vivido num modelo de distanciação devido ao facto de ser um amor não aprovado, portanto constituído no imaginário português com distanciação, mas muito presente no ideário cultural. Mesmo a constatação de que a Terra do Bravo é uma zona

montanhosa e não humanizada da Ilha Terceira, liga-se semanticamente a este drama: este amor aconteceu fora dos circuitos da corte e isolado socialmente. Em *Olhos Negros* (*Sedoso*) são cantados *olhos gentios*, significando gentio aquele que não segue a religião cristã, ou um pagão. Este amor histórico foi um amor não aceite oficialmente pela igreja católica (não se encontra esclarecido se Pedro e Inês casaram), ou seja, foi vivido possivelmente como um amor pagão. Todas estas dores e distanciações do que seria uma história de amor feliz deverão ser contempladas na construção do imaginário performativo destas duas peças, conduzidas no sentido da construção da expressividade partilhada pelos elementos do grupo.

Careto, a canção que se encontra no centro da construção em espelho, tem origem em *Sericotão*, uma dança de matriz africana que neste caso contextualiza um ambiente festivo. Neste poema estão abrangidas mais uma vez questões que se prendem com a realidade histórica portuguesa: uma menção a um Varão de São Tomé, menções a um patrão, que aparenta ser um colono, pois:

> Juntaram-se os negros todos (1º verso, 1ª estrofe)
> Que havia no sertão (1º verso, 2ª estrofe)

Este sertão poderá mencionar um região brasileira, ou seja é claramente um texto proveniente de uma ligação histórica. Torna-se interpretativamente fundamental entender este enquadramento na escolha do título Careto, já mencionado como uma figura carnavalesca típica de Trás-os-Montes ligada a uma canção popular proveniente dos Açores, e que faz uma ponte histórica com o nosso ideário de povo colonizador. Única obra de origem com caráter verdadeiramente festivo, temos assim em *Careto* uma peça que deve ser encarada como um elemento que interliga vários sentimentos históricos identitários, e ao mesmo tempo nos transporta para um clima de festa e alegria. De notar que estruturalmente a peça enfatiza o refrão da canção original, o que pode sugestionar um pensamento interpretativo de uma peça sem desenvolvimento de uma narrativa, recriadora de um determinado ambiente, patente no seu caráter e no seu ritmo. Encontra-se outro cruzamento de significados: por um lado a narrativa do amor de Inês e Pedro, por outro a festa pagã e os seus sentimentos ligados aos instintos primários.

Estas relações de intertextualidade expostas até agora constituem relações metafóricas passíveis de criar uma congregação interpretativa e um guião para o quarteto, no sentido proporcionar a perceção e construção de uma contextualização convergente. Assumindo que a atividade

performativa em grupo deve pressupor a veiculação de um discurso assente em pontos comuns a decidir pelos intérpretes constituintes deste mesmo grupo, pode-se inferir que existem alguns pontos paralelos com a linguagem propriamente dita. Num estudo realizado sobre a constituição semântica da metáfora na linguagem, Stern (2010: 274) afirma:

> The role of metaphorical meaning, analyzed as character, is to specify how the interpretation of a metaphor – its content, namely, the set of features that belong to its truth-conditions – depends on and varies with a specific parameter of its context, namely, a particular set of presuppositions associated in the context with its literal vehicle. The speaker's semantic competence in metaphor, like the semantic competence that underlies her ability to use demonstratives, consists in knowledge of that meaning, or character, namely, a function from the metaphorically relevant associated properties in the context set of presuppositions to the particular subset of properties that constitute the content of the metaphor in that context.

Assim sendo, a análise desta obra estabelece uma ponte com uma ideia interpretativa da constituição de um mapa de imagens provenientes de diversos contextos entrecruzados: o imaginário coletivo nacional consubstanciado na tradição popular e no passado histórico, o ideário cultural ocidental e a ligação ao passado da música erudita ocidental.

3.2. *Um sino contra o tempo*

Um sino contra o tempo foi composto em 2008 por Marecos, dedicado ao Performa Ensemble[41] e encomendado pela Associação Portuguesa de Flautas[42]. Segundo o compositor (anexo VII) esta obra tem como pilar uma frase extraída de um poema de Maria Teresa Duarte Martinho:

> …o coração é um sino contra o tempo,
> é preciso correr…

Observando a transcrição de todo o poema[43], verifica-se que foram utilizados os três primeiros versos do mesmo:

[41] O Performa Ensemble é um agrupamento constituído por músicos/docentes do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, tem como principal objectivo a divulgação de obras portuguesas contemporâneas, contando com a direcção artística de António Chagas Rosa, João Pedro Oliveira e Jorge Salgado Correira.

[42] Fundada em 2004 por Jorge Correia, Antero Leite e Rui Correia.

O coração

(O coração
é um sino contra o tempo).
É preciso correr,
repetem as pulsações ao corpo
(e fazê-lo à velocidade animal,
perdendo e ganhando algum sentido).
Correr para o som mínimo:
água a gelar
fósforo a arder
olho a abrir
(ao acordar).
Atenção, pois tudo não passa de aviso
à possível transmissão,
a grande distância
ou aqui, na mesma rua
(o vento que decida).
Um sino destravado é isto:
um coração,
dentro do corpo
que recolhe à casa,
lugar onde se pode saltar

A obra destina-se a uma formação de ensemble, constituído pelos seguintes instrumentos: flauta (também piccolo e flauta baixo), clarinete (também clarinete baixo), percussão para 1 ou 2 executantes (windchimes, glockenspiel, vibrafone, tubular bells e bombo) e piano. A estreia de *Um sino contra o tempo* foi efetuada pelo Performa Ensemble, tendo-se sucedido diversas apresentações públicas, por diferentes intérpretes. Segundo Marecos, alguns intérpretes solicitam direção da mesma e outros optam por definir entre si a direcção da execução. *Um sino* constitui um dos pontos de focalização da tese de doutoramento de Marecos[44], sendo-lhe dedicada uma

[43] *in Visões e Demonstrações*, Edições Vendaval, 2006.

[44] A tese intitula-se *Interacção entre estruturas intervalares e estruturas espectrais, na música instrumental/vocal*, foi terminada em 2011, sob orientação de João Pedro Oliveira (Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro) e Christopher Bochmann (Escola de Artes da Universidade de Évora).

parte significativa da investigação e argumentação sobre as opções estéticas tomadas, nomeadamente na interacção entre o espectralismo e as relações intervalares. Em 2011, esta mesma foi gravada em CD numa edição da produtora Phone Edition. Segundo Marecos (2011: 471):

> O ponto de partida para esta peça foi uma pequena frase de um poema de Teresa Martinho, que me serviu de inspiração e de ligação para as diversas ideias musicais. É mesmo na relação entre o coração como gerador de pulsação e o coração como sino, como timbre, que são criados os principais elementos de contraste.
>
> Um dos principais objectivos na escrita desta peça, no âmbito desta dissertação, foi o de explorar uma estrutura intervalar que, depois de iluminada acusticamente, pudesse aproximar-se de um espectro característico de um sino. Nas suspensões entre as diversas subsecções da primeira parte da obra, esse sino imaginário, que é construído intervalarmente, mostra-se na ressonância deixada pelo gesto musical e, num tempo suspenso, interrompendo o discurso musical.

3.2.1. Análise

A abordagem da estrutura formal de *Um sino contra o tempo* será baseada no esquema analítico cedido pelo compositor e que se encontra no anexo VI. Segundo a proposta de Marecos, a peça é constituída por três partes, formando no seu todo uma estrutura ABA', em que A corresponde à parte I (letras de ensaio de A a F) precedida de uma introdução (cc.1 a 8), B define a parte II (G a L), em que também é incluída uma introdução e uma transição, e A' refere a parte III (P a R), com inclusão de um final (R). Estas três partes correspondem a uma sequenciação de movimento/repouso/movimento, em que a parte I se baseia num movimento constante de semicolcheias que lhe confere um carácter de agitação, a parte II, mais calma, contém um momento livre de ambiente de improvisação (I e J) e a parte III retoma a agitação da parte I. Segundo a minutagem indicada neste quadro formal, a parte mais longa será B e A conterá mais um minuto que A'; se somarmos a duração da parte A com A', será muito aproximada da totalidade da parte B (3'45'' e 4'04'', respetivamente), constituindo-se por conseguinte uma proporção de sensivelmente metade entre A e B.

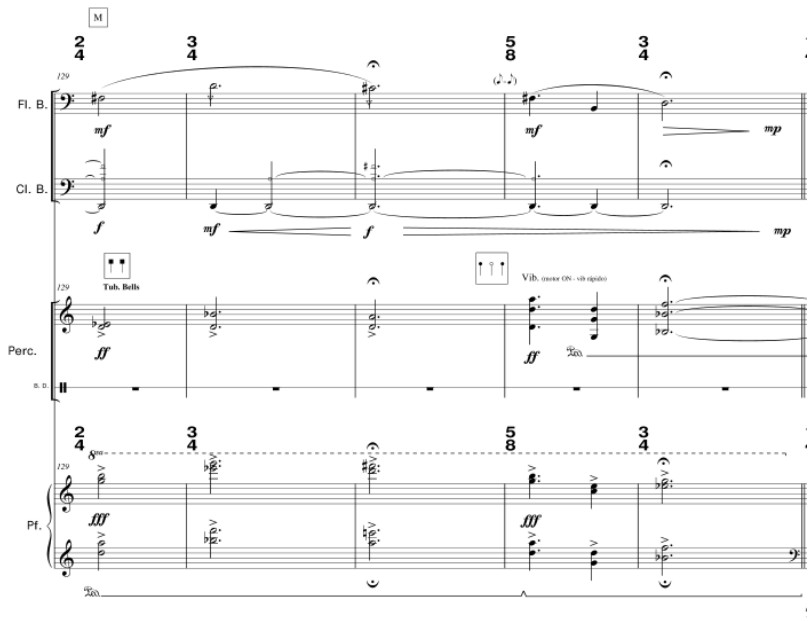
Cada parte encontra-se dividida em subsecções (introdução mais cinco subsecções na parte A, introdução incluída nas cinco subsecções da parte B e três subsecções incluindo o final na parte

A'). As letras de ensaio nem sempre correspondem à divisão das subsecções: a 1ª subsecção da parte I contém duas letras de ensaio (A e B), a 3ª, 4ª e 5ª subsecções da parte II também contém várias letras e na parte III encontram-se duas subsecções enquadradas numa só letra. Nesta análise serão utilizadas maioritariamente as letras de ensaio e, quando necessário, número de compasso, recurso que facilita a localização dos momentos assinalados na partitura.

As partes I e III baseiam-se na sequenciação de motivos intervalares organizados, contendo a parte I maioritariamente linhas ascendentes e a parte III linhas descendentes. Obra baseada numa frase poética portadora de uma mensagem metafórica, *Um sino contra o tempo* contém nas secções relacionadas com movimento (I e III) um conjunto de acentuações que simbolizam o ritmo cardíaco, relacionando o compositor a frequência respiratória com a extensão da frase (Marecos, 2011: 457):

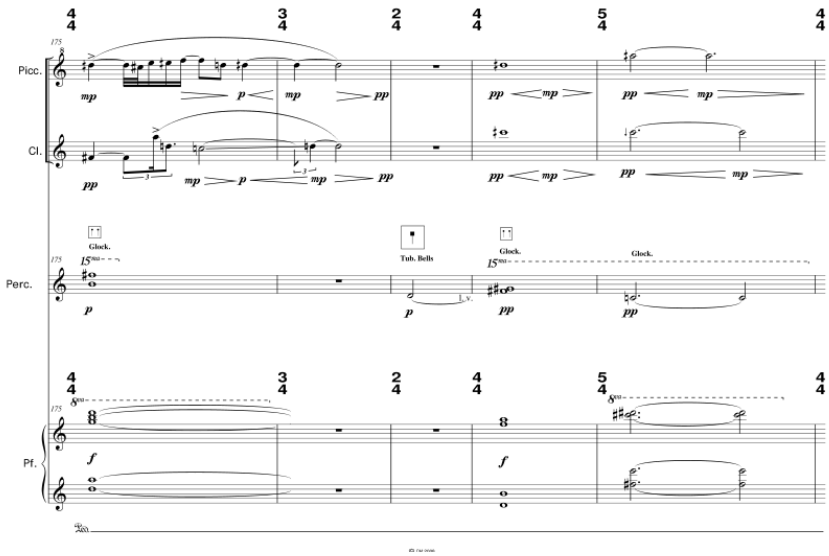
> Nas secções de movimento, a textura e o gesto musical deixam-se influenciar pelas ideias de corrente sanguínea, de ritmo cardíaco e de frequência respiratória. O coração relaciona-se com a pulsação regular e o conceito de movimento periódico, e a respiração - inspiração e expiração -, relaciona-se com as tensões e resoluções presentes em cada frase musical. No ser humano, o batimento cardíaco é mais rápido que a frequência respiratória, numa proporção aproximada de 4:1 ou de 5:1; mas, se começarmos a correr, apesar de ambas as frequências aumentarem, a proporção entre elas não se mantém, a frequência cardíaca aumenta mais do que aumenta a respiratória. Estas proporções influenciaram, assim, as diferentes subsecções rápidas. Apesar disso, o andamento, nessas secções, é sempre igual, sendo a variação de ritmo cardíaco marcada pelos acentos e a da frequência respiratória marcada pela duração diferente das frases musicais.

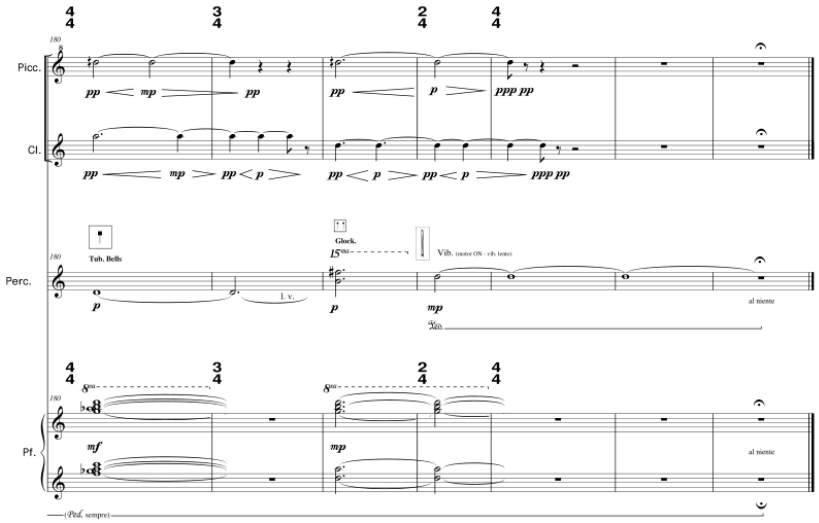
Na parte central, correspondente ao repouso, a frequência cardíaca é bastante mais baixa (K e L), tal como a pulsação de base, e é antecedida de uma preparação, que constitui o momento mais relaxado da obra (I e J), cuja escrita possibilita a liberdade de entrosamento dos diversos elementos expostos pelos instrumentos. É também nesta parte II que se encontra um momento verticalizado e que contém uma melodia expressamente percetível, a melodia do sino, cujo excerto se pode observar na Exemplo nº 17. Esta melodia foi exposta na parte I, nas acentuações das organizações sonoras apresentadas, sendo o seu percecionamento auditivo quase impossível.



Exemplo nº17: melodia do sino

Esta acalmia regressará no final (R), em que são apresentados na parte de piano momentos verticalizados que relembram o timbre do sino através dos acordes observáveis no Exemplo nº 18:





Exemplo nº18: sugestão do timbre do sino

As três partes constituintes da obra são organizadas da seguinte forma: a parte I até ao c. 71, a parte II a partir do c. 72, até ao 2º tempo do c. 152 e a parte III a partir de 3º tempo do c. 152. A 1ª secção contém uma introdução que ocupa os primeiros sete compassos, com um ambiente pausado, em que o piano lança, através de um pequeno glissando nas suas cordas, uma formação sonora realizada por todos os instrumentos e com ataque simultâneo. Estes glissandos iniciais são elementos fundamentais na indução da verticalidade do momento que os sucede e que influenciam todo o conjunto instrumental: do gesto musicalmente decidido do pianista depende o sucesso da articulação simultânea dos outros instrumentistas. Este glissando constitui uma organização sonora que se vai entrosar (cc. 5 e 7), com pequenos esboços do que irá ser a matriz geradora de toda esta 1ª secção. Os próprios apontamentos sonoros do clarinete (c. 5) também se baseiam nos glissandos expostos. A flauta irá conter neste compasso uma outra estratégia pois irá deslizar à distância de 1/4 de tom entre dó e ré, ascendendo através do mesmo recurso até ré #.

Marecos cria desta forma um ambiente suspensivo que irá desembocar num *impetuoso* início do piano (c. 8). A indicação interpretativa geral é: *Vigoroso*. Esta secção conterá a partir deste momento e até seu final um movimento de semicolcheias cuja continuidade é assegurada pelo piano e que constituem um paralelismo com o funcionamento de uma pequena máquina; esta movimentação irá ser sempre interrompida entre cada subsecção, onde todos os instrumentos suspendem. O conjunto instrumental é articulado de diversas formas: as entradas dos instrumentos encontram-se desfasadas entre si, embora seja mantida uma pulsação comum, e

não deixando de proliferarem os pontos de convergência. Será sempre o piano a iniciar cada gesto intervalar, que em conjunto com os outros instrumentos constroem um universo sonoro que, embora pareça caótico, contém uma organização determinada. O compositor parte de um pressuposto de relações sonoras para estabilizar uma linguagem que desestabiliza através do desencontro entre os instrumentos.

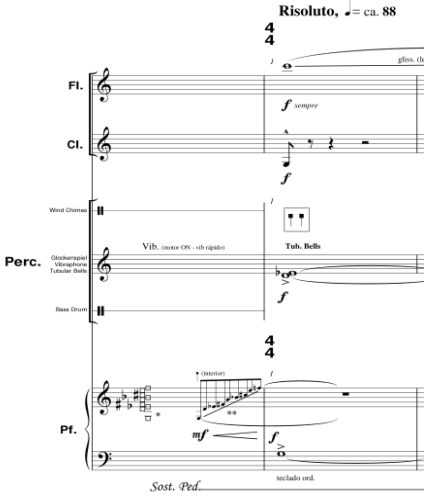
Esta diferenciação da interação instrumental conduz o pianista a contextualizar as indicações de dinâmica, analisando qual o resultado sonoro pretendido e que se interliga com a conceção interpretativa preconizada pelos elementos integrantes do grupo. Logo na subsecção A, o *ff* assinalado, parece ser uma medida compensadora do facto de o piano se encontrar sozinho, e que remete para o efeito do grupo com um *f* a partir do c. 10, com a presença dos outros instrumentos; este *ff*, no registo em que se encontra escrito e com a configuração sonora que mantém, assume maioritariamente um papel de reforço do carácter assinalado (*impetuoso* – c. 8) não visando propriamente um dimensionamento do volume sonoro. Outro exemplo situa-se entre os cc. 31 e 36, onde o piano tem assinalado *ff*, ponto onde a textura muito densa do ensemble e a tessitura muito aguda no piano e, consequentemente, menos volume de som emitido, requerem bastante cuidado auditivo para uma integração sonora equilibrada. Em F, outro exemplo a considerar, a sonoridade pretendida, assinalada *ff* foi obtida, no caso do piano, através das articulações incisivas da mão esquerda, com ajuda de pedal muito curto, e não tanto com a mão direita, que contém desenhos sonoros em semicolcheias, tendencialmente com pequenos crescendos de expressão (como aliás está assinalado entre os cc. 54 e 56 tanto na flauta como no clarinete, no momento em que também exploram a mesma configuração desses desenhos sonoros). Ainda no âmbito da interpretação da indicação da dinâmica, existem outras questões a colocar, onde as sequenciações intervalares dão lugar a outras disposições texturais. O *fffff* assinalado na transição para a secção de repouso (c.65) também se configurou como um motivo de reflexão: o pianista encontra-se sozinho, num registo sobreagudo e supõe-se que, tratando-se de uma transição para uma secção de repouso, a inteirar-se de um relaxamento musical a induzir. Esta relação sonora torna-se possível na procura de um timbre que suscite a imagem do timbre do sino e por outro lado mantendo presente a imagem da secção de relaxamento que se avizinha. Este mesmo timbre foi encontrado através do lançamento do peso do braço e da indução imagética interligada à imaginação auditiva. A dinâmica pedida ao pianista na subsecção G, sempre mais forte do que nos outros instrumentos (por exemplo: a dinâmica do flautim oscila

entre *ppp* e *f*, enquanto que o piano oscila entre *mp* e *fff*) foi perspetivada no sentido da obtenção de efeitos tímbricos, sob os quais a flauta piccolo e o vibrafone estabeleceram a paisagem sonora, resolvida numa negociação de aferição auditiva entre os intervenientes. Na zona de maior repouso, nomeadamente nos cc. 102, 104 e 106, o *f* destinado à mão esquerda do piano, em *mute string*, foi interpretado dentro do contexto de um ambiente sonoro calmo e onírico, e integrado nas sonoridades pretendidas. O resultado sonoro, que se pretendeu coerente, foi atingido através da imagem sugestionada evitando um pensamento meramente abstrato de uma dinâmica pretendida. Numa outra perspetiva auditivamente analítica encontra-se em L uma diferenciação da dinâmica em todos os instrumentos que parece remeter para o equilíbrio sonoro; no caso do piano e percussão, estando o percussionista a reagir em resposta ao piano, a diferenciação dinâmica assinalada determina um equilíbrio entre uma nota em staccato e articulada sozinha para o piano, com o som do bombo que pode facilmente sobrepor-se. Assim, o *mf* assinalado no piano foi contextualizado auditivamente com o *mp* do bombo, para que se constituísse uma unidade de estímulo e reação sonora.

Ainda dentro deste pressuposto de integração da dinâmica enquadrada no contexto interpretativo desta obra, verificou-se que a tessitura dos instrumentos é bastante alargada (desde o clarinete baixo ao flautim), o que permite em todo o percurso da obra uma exploração dos extremos sonoros de cada instrumento, que os músicos optaram por evidenciar. A dinâmica utilizada confirma esta assunção, encontrando o intérprete indicações como *fffff* (c. 65 no piano) e *ppp* (c. 76 na flauta); ou seja, no espaço de onze compassos são assinaladas sonoridades extremadamente opostas. Foi constatada a importância da reflexão sobre as intenções do compositor: estes extremos poderão ser utilizados numa perspetiva de obtenção de um carácter, como neste caso (é impossível obter um *fffff* no registo agudo do piano), e noutros momentos podem constituir indicações de obtenção de uma massa sonora, como no caso da *melodia do sino* (*fff* nos cc.140 a 142 e *ffff* nos cc. 150 a 151) e no retomar da agitação no início da parte III, com toda a ressonância das cordas do piano em pleno. Na subsecção final da obra, dedicada aos vários timbres do sino, onde o piano partilha momentos verticalizados com os outros instrumentos, existe uma menção a uma dinâmica mais vigorosa no piano: no c. 175, *f* para o piano, *p* para o glockenspiel, *pp* para o clarinete e *mp* para o flautim. Pianisticamente esta passagem foi executada perspetivando a obtenção de um ambiente tímbrico, visando uma sonoridade de inclusão e equilibrada com os outros instrumentos.

Estruturas espectrais e estruturas intervalares

O início de *Um sino contra o tempo* anuncia um recurso sonoro basilar em todo o seu decorrer: sons longos que ressoam e constituem a base para a sustentação de todas as ideias que vão ser desenvolvidas. Na introdução é apresentada verticalmente e distribuída pelos instrumentos, uma parte que constitui um motivo intervalar dominante da obra (cc. 1, 4 e 5).



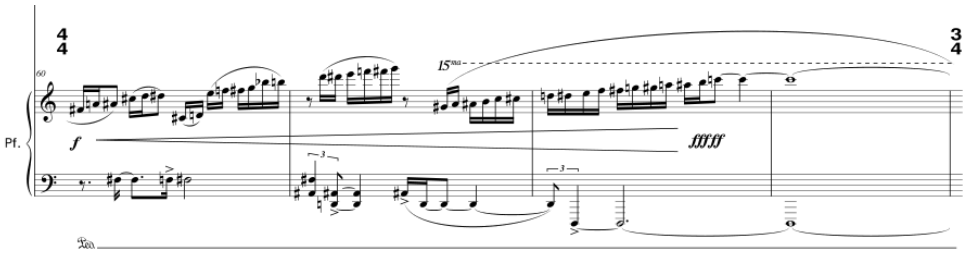
Exemplo nº 19: glissando inicial

A afirmação desta organização intervalar é anunciada por um glissando dentro das cordas do piano (anacruza para cc. 1, 4 e 5), patente no Exemplo nº 19, tendo previamente sido acionadas com o pedal sostenuto as suas notas constituintes. Os pequenos motivos do c. 5, destinados à flauta e ao clarinete têm também a sua génese neste grupo de sons. Esta valorização da vibração longa, aliada ao conjunto de sons escolhidos, cria uma atmosfera ligada a efeitos colorísticos sugestivos do timbre do sino. Na 1ª subsecção (A e B) tornam-se audíveis sequências formadas maioritariamente a partir da nota sol, lá e ré, sempre dentro da estrutura intervalar proposta pelo compositor; estas linhas intervalares aliam-se à permanência de movimentos rítmicos baseados nas semicolcheias e na ressonância pelo uso contínuo do pedal harmónico do piano. Entre os cc. 10 e 12 as acentuações nas linhas realizadas pelo piano evidenciam a melodia do sino, o que se repete entre os cc. 14 e 16; esta melodia aparecerá evidenciada em M (c.129).

No final desta subsecção existe um adensar de textura (a partir do c. 22), um crescendo e um aumento de ressonância através do uso de pedal no piano que é utilizado de uma forma mais alongada, culminando numa suspensão. Este será um recurso sempre presente no final de cada subsecção da parte I, dependendo a sua gradação das características inerentes a cada uma delas. Neste gesto estruturante de cada final de subsecção o vibrafone torna-se um aliado do piano na produção e manutenção da ressonância, pelo que ambos, o percussionista e o pianista, colaboram através de uma empatia auditiva na criação da massa sonora pretendida para cada caso, consolidando a finalização e a reorganização do grupo para os acontecimentos musicais que se seguem. Marecos (2011: 137) refere que a estrutura intervalar da obra tem como objetivo construir uma similitude com a *ressonância inarmónica do som do sino* e que as suspensões, nos finais de cada subsecção e que interrompem o fluir do discurso musical, se destinam a expressar no gesto musical uma ressonância que evoca abstratamente o som do sino. O piano é um elemento basilar na constituição desta ressonância instalada no final de cada subsecção, evidenciando o seu papel estruturante no gesto de finalização e reorganização do grupo para as novas sequenciações sonoras. Em C, o clarinete baixo irá sustentar um ré sustenido no registo grave (cc. 27 a 29), enquanto os outros instrumentos desenham as já referidas ideias intervalares, desta vez transpostas. Em D mantém-se o recurso da ressonância, num ré grave, partilhado entre clarinete e mão esquerda do piano. Chegando a E, será o sol a nota grave que irá ser sustentada, no clarinete baixo (cc. 44 a 51). A partir do c. 58 (F), voltará a ressoar um ré grave no clarinete e posteriormente no piano (2º tempo de c. 61) sendo-lhe atribuído um maior relevo a partir do c. 62, num registo ainda mais grave. No final desta parte I (F), é notório um recurso composicional assinalado por Marecos (2011: 159):

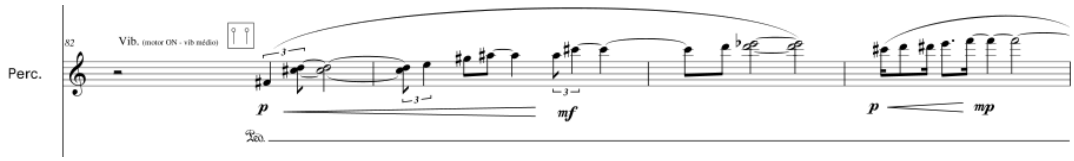
> Estas novas estruturas surgem no final das secções rápidas da obra e como resultado de um processo de transformação das estruturas intervalares simétricas e de padrão regular numa estrutura intervalarmente assimétrica, sem padrão regular, de um âmbito mais alargado, que funciona como um todo acusticamente equilibrado, principalmente pela disposição dos seus intervalos, onde apresenta intervalos mais amplos no grave e mais fechados no agudo.
>
> Estes novos campos harmónicos surgem, assim, como se de um timbre se tratassem e a sua função na estrutura formal da obra é a de, em suspensões de várias subsecções da parte rápida, deixarem escutar na ressonância o seu timbre global, por oposição às diferentes ressonâncias produzidas nas restantes suspensões, onde estas eram geradas a partir de outra organização intervalar.

Assim sendo, a partir do c. 60, a mão direita do piano irá deslocar-se no sentido do registo agudo, assumindo gradualmente um movimento por meios-tons, enquanto a mão esquerda se deslocará para o registo grave, terminando num intervalo de 8ª. Enquanto o clarinete baixo se mantém no registo grave, a flauta desloca-se por intervalos menores que o meio- tom e no sentido do agudo; por fim o vibrafone (2º tempo do c.61 e c. 62), inicia um movimento ascendente, terminando em intervalos de meio-tom.



Exemplo nº20: estrutura intervalar do final da parte I

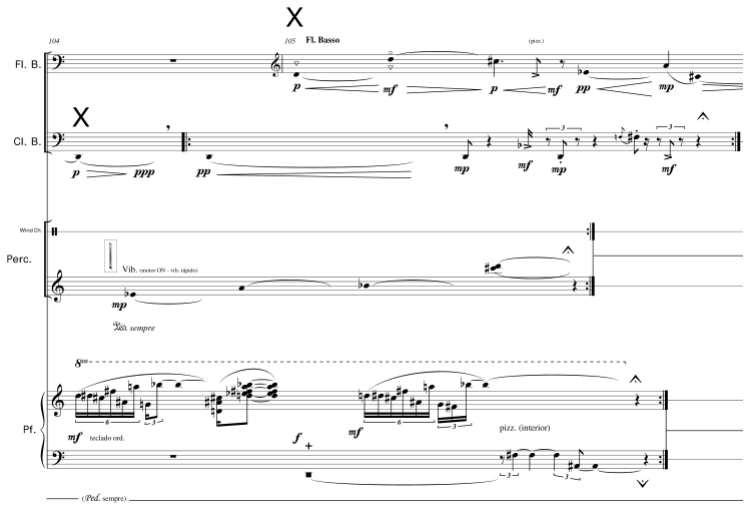
Na transição para a parte II da obra, o piano vai recordar o final da subsecção anterior num movimento ascendente por meios-tons (c. 65), a que se junta posteriormente a mão esquerda; este recurso reforça o aspeto tímbrico dos sons executados, assim como o uso do pedal ajuda a manutenção da ressonância (Exemplo nº 20). O clarinete baixo irá relembrar a presença do ré grave (2º tempo do c. 82 a c. 85). O aspeto da ressonância estará novamente maioritariamente assegurado pelo pedal harmónico do piano, mantido longamente, e pelo vibrafone. A estrutura intervalar, embora mude de configuração, tem, no entanto representadas em todos os instrumentos, as interações sonoras patentes desde o início da obra, que se podem exemplificar na linha ascendente do vibrafone:



Exemplo nº 21: linha ascendente do vibrafone

Em I e J, momentos de repouso e muito livres, mantém-se a polarização do ré grave, essencialmente no piano e no clarinete baixo, sendo esta mesmo a 1ª nota que ambos articulam

(c. 102 no piano e 2º tempo do c.103, no clarinete). Posteriormente também a flauta articula a nota ré no c. 105. De notar a linha ascendente do vibrafone no c. 104, baseada na relação intervalar já referida. Outra característica desta subsecção é a presença bastante notória do intervalo de 6ª menor, intervalo marcante da melodia dos sinos (final do c. 104 no clarinete, na flauta baixo e no piano e c. 106 na flauta baixo, nos gestos nº 1 e nº 3).



Exemplo nº22: intervalo de 6ªm, caracterizante da melodia do sino

No Exemplo nº 22 estão representados estes intervalos de 6ª menor nas duas últimas notas da flauta baixo (lá – dó #), no seguimento da segunda respiração do clarinete baixo (ré - si b) e nas duas últimas notas da mão esquerda do piano (fá # - lá #). Foi constatado que nesta obra a noção do gesto pianístico e do seu direcionamento se revelam em diversas vertentes: as pequenas organizações sonoras como as sextinas na mão direita do piano nesta subsecção mais relaxada, expressa no Exemplo nº 22 e posteriormente no retorno a algum movimento em L, requerem uma execução que tem presente a ideia de um pequeno gesto que forma uma unidade sonora, num âmbito interpretativamente diferenciado das semicolcheias da parte I e III que se caracterizam pela condução de uma determinada ideia, de um gesto muito mais amplo. Os gestos da mão direita do piano patentes em I foram encarados como uma unidade expressiva e tímbrica e executados através da indução da imagem do som de um carrilhão distante. Por outro lado, em L estes gestos de sextina de mão direita foram pensados interpretativamente através da indução de uma imagem de pequenos clarões, o que se traduz em termos práticos numa intervenção que vai desafiar toda a disposição sonora dos outros instrumentos.

Na subsecção que abarca as letras K e L encontra-se novamente a predominância da nota ré, partilhada pelo clarinete baixo e pelo piano (cc. 107 a 119), ficando esta seguidamente entregue ao piano. Será uma zona em que o som se torna bastante mais seco, pela ausência do uso dos longos pedais de sustentação. Segue-se a melodia do sino (Marecos, 2011: 191):

> (…) no final da 2ª parte da peça, de uma secção lenta, que suspende o discurso musical, surge uma linha escrita a partir da estrutura intervalar inicial. Esta linha (…), escolhida para, simbolicamente, salientar o sino, pela sua atribuição aos tubular bells, tem também uma influência directa na estrutura formal da obra, pois os seus intervalos fornecem os intervalos das transposições das estruturas intervalares utilizadas na primeira parte da obra.
>
> Nesta secção central, a linha exposta de forma melódica pelos tubular bells não vai aparecer isolada. É reforçada com a ampliação do seu próprio timbre, como se fosse realizado um zoom ao seu timbre natural. Para isso, foi estudado o espectro do som de um Ré3 neste instrumento, de modo a poder utilizá-lo como conteúdo harmónico no reforço do timbre. Este zoom, ao ser aplicado nos restantes instrumentos, como a flauta, o clarinete, o piano e o vibrafone, traz-nos para a textura algo mais, constituindo-se como uma meta-construção tímbrica, uma vez que cada instrumento também empresta as suas próprias características individuais.

É assim restabelecido o ambiente predominante de ressonância, retomando o piano o seu papel de sustentação através do uso de pedais longos. Este é o momento mais verticalizado da obra, tendo cada instrumento a missão tímbrica de reforçar a melodia do sino. A execução desta melodia requer por parte do pianista um cuidado especial na utilização do peso do braço, obtido através da sua projeção em queda no teclado, com total descontração do mesmo, para que o peso corporal possa produzir o volume sonoro e a qualidade tímbrica. Esta subsecção é especialmente sensível na sua verticalidade, tendo de existir uma total fusão na articulação conjunta de todos os instrumentos, obtida pela comunicação de empatia sonora do grupo. Na junção entre todos os instrumentos a ideia predominante será a de consciencialização da imagem sonora pretendida, que no conjunto se irá clarificar pela perceção do timbre conseguido, evidenciando um caráter de extroversão e de sonoridade com muita reverberação. No decorrer dos ensaios foi assinalada uma dificuldade especial na interação destes sons conjuntos, principalmente devido à sua proveniência de fontes sonoras bastante diferenciadas, consequentemente com tempos de emissão diversificados. Concretizando, esta dificuldade referencia-se na simultaneidade a obter entre os tubular bells e o piano. O tempo decorrido entre a ativação do som nos tubular bells e a sua emissão é muito diferente se comparado com o do piano, dificuldade neste caso, potenciada pela

disposição requerida para os instrumentos que não facilitou a comunicação visual entre pianista e percussionista. A resolução foi obtida por meio da interação com o maestro, tendo sido a execução pianística um pouco atrasada em relação ao gesto de direção para assegurar a empatia sonora com o percussionista.

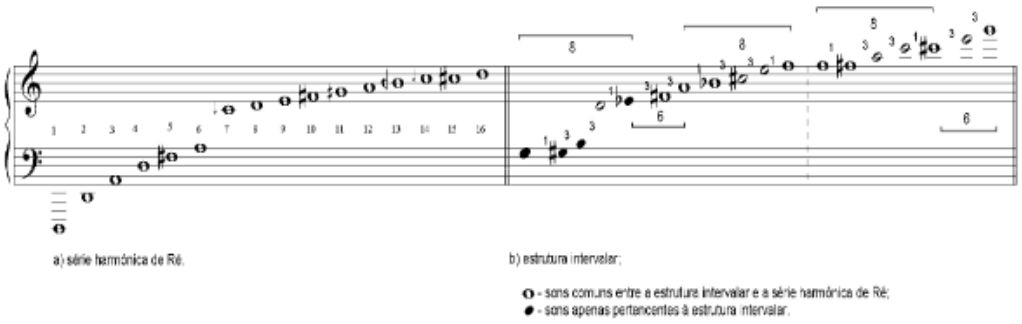
O retorno ao movimento é anunciado por um ré grave no piano (3º tempo do c. 152) e com este gesto serão retomados todos os recursos utilizados na parte I, embora a estrutura intervalar esteja exposta por movimentos descendentes. Marecos (2011: 367 – 368) afirma que realizou no final desta peça:

> (…) mais uma diferente aplicação de enriquecimento de um som importante da estrutura intervalar, o Ré3, com diferentes critérios espectrais. Este som ocupa lugar de destaque ao longo de toda a obra, seja nas estruturas intervalares seja nas estruturas de ressonância, onde pode ser entendido como um determinado parcial de um espectro. (…) Na última secção de movimento, Ré3 é o ponto de chegada dos movimentos rápidos de semicolcheia, agora de contorno descendente, sendo o som mais grave da última ressonância deixada pela estrutura intervalar, (…).

Ainda referenciando o tratamento tímbrico na resolução pianística do final da obra, Marecos (2011: 369) refere e especulação tímbrica como centrada neste ré 3 e na sua função estruturante, através de valorizações tímbricas diferentes para a mesma fundamental, tomando como ponto de referência critérios espectrais diferentes patentes nos outros instrumentos. Em termos de sugestão sonora a passagem final de *Um sino* interliga-se com o seu início, requerendo ambas um cuidado interpretativo que foi preconizado em termos de enriquecimento tímbrico, dentro de uma conceção de alusão ao timbre do sino. Comparando com a melodia do sino, ficou decidido pelos intérpretes incutir um caráter contrastante, muito etéreo, que se traduziu numa leveza sonora, e na procura da sua natureza tímbrica, explorada pelo grupo no decorrer dos ensaios.

Marecos (2011: 137-138) afirma recorrer à síntese FM para a criação de timbres abstratos, e que no final desta obra se confrontam todas as ressonâncias, atingindo-se uma escuta destes mesmos timbres criados a partir de uma ideia de diferentes sinos, baseados numa mesma fundamental, num momento de relaxamento total. No âmbito das transposições das estruturas intervalares que foram criadas para esta obra, baseadas em relações intervalares e sua interação com sons analisados espectralmente, serão afirmadas na parte I e paralelamente mantidas na parte III (não se concretizando as realizadas entre E e F da parte I), reforçando toda a polarização da obra na

nota ré; esta polarização é fortemente confirmada na parte II, através da permanência (consoante esquema formal do compositor). Também se torna notória a tendência para uma polarização da nota sol, uma vez que esta transposição estará presente em três subsecções da parte I (A, B, E e F) e ainda numa (P) da parte III:



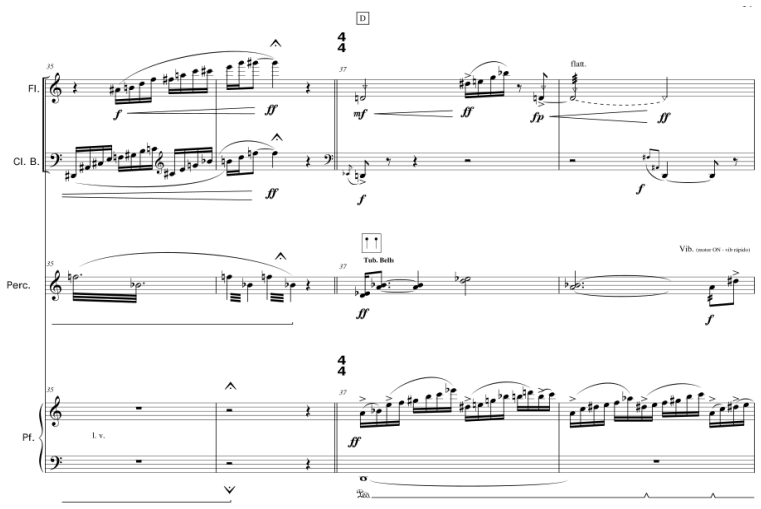
Exemplo nº 23: génese da estrutura intervalar de Um sino contra o tempo (Marecos, 2011: 140)

Marecos (2011: 367-368) desenvolve a questão da polarização da nota ré:

> (…)o Ré3 faz parte da estrutura intervalar de equivalência de 22, na primeira secção de movimento com gestos ascendentes, localizando-se à distância de 7 meios-tons do som mais grave da transposição inicial da estrutura. O destaque inicial dado ao Ré3 configura-o como um dos sons polares inicias, mesmo a par do som mais grave da própria estrutura intervalar, o Sol2, que, muitas vezes, por motivos acústicos, também se sente como um som polar.
>
> Nas suspensões da primeira parte da peça, as ressonâncias que deixam escutar diferentes timbres abstractos de sinos imaginários, o Ré3, ocupa ainda mais duas funções distintas: nas suspensões que têm a estrutura intervalar de equivalência de 22 meios tons na ressonância, passa a ser o som mais grave da estrutura, atribuindo-lhe uma nova configuração simétrica; nas suspensões que têm na ressonância uma outra estrutura intervalar, de enorme amplitude no registo, sem equivalência de 22, mas organizada de modo a possuir equilíbrio acústico, quase como um espectro distorcido, este Ré3 funciona como um 4º parcial desse espectro, de fundamental Ré0.
>
> Na secção central, esse som é também o ponto de partida da especulação intervalar; nessa zona de maior repouso, quando uma linha estruturante é aplicada de forma simbólica aos tubular bells, a melodia organiza-se também em torno desse de Ré3.

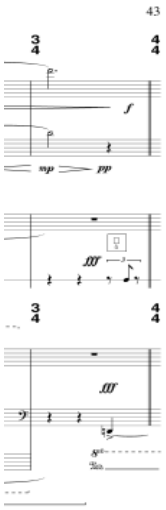
Esta missão estruturante do ré será partilhada ao longo da obra essencialmente pelo clarinete baixo e pelo piano, ressalvando o uso do pedal harmónico por parte do pianista com a função de fazer prevalecer a ressonância deste som de forma inequívoca. A prevalência de notas longas e sustentadas será um recurso utilizado desde o início da peça e será partilhado por todos os

instrumentos. Inicialmente perdurará a nota sol, mas em D será anunciada a prevalência da nota ré como fator primordial de polarização.



Exemplo nº24: polarização da nota ré

Ir-se-ão suceder notas sustentadas, como se verifica no Exemplo nº 24, onde se encontram várias notas ré: no início de D, um ré na mão esquerda do piano que se vai prolongar por vários compassos, assim como vários rés na flauta e no clarinete baixo. Em I um novo elemento será acrescentado: um novo timbre para as notas ré da parte de piano, com as cordas do instrumento pressionadas no seu interior. Este mesmo ré irá ser partilhado pelo glockenspiel, pelo clarinete e pela flauta baixo. Estruturalmente, o ré irá anunciar a entrada da parte III da obra (3º tempo do c. 152), enunciada no Exemplo nº 25:



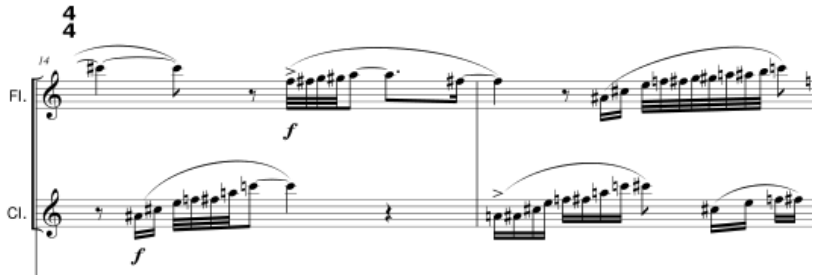
Exemplo nº 25: entrada na parte III

Na subsecção Q voltarão os baixos sustentados no piano e clarinete baixo, sendo desta vez um ré#. A textura de diálogo entre os instrumentos é menos densa que na secção anterior, pois a sucessão de movimentos sonoros é menos sobreposta. A acalmia virá gradualmente, sendo iniciada por um ré no registo grave do clarinete (2º tempo do c. 166), que começa a ser apontado pelo vibrafone (c. 170) e no piano (3º tempo do c. 171). R contém a indicação *Lontano, tranquilo* (semínima = ca. 60), com a percussão e o piano a apontarem acordes, e o clarinete e a flauta reminiscências de apontamentos melódicos. A partir do c. 177 estes desenhos desvanecem-se e transformam-se em sons sustentados, o que verticalizará totalmente a textura. O piano manterá as suas características tímbricas através do uso de pedais longos.

O ritmo

A escolha rítmica, assim como dos diversos andamentos encontra-se claramente associada à estrutura formal da obra, sendo também neste âmbito sustentada uma organização correspondente ao modelo ABA', dividido em pequenas subsecções. Assim, na introdução da parte I (cc. 1 a 8) o ritmo baseia-se em notas longas, com glissandos no piano e na flauta, em que se sente uma organização de momentos verticais. No c. 5 existe um pequeno movimento de semicolcheias no clarinete e na flauta, que anunciam o principal aspeto rítmico das partes I e III desta obra. Dentro da parte I, ir-se-ão sequenciar cinco compartimentos com uma essência rítmica estruturada por igual num movimento contínuo de semicolcheias, mas que irão ser variados na articulação, na dinâmica e no maior ou menor desfasamento entre os instrumentos. O piano mantém sempre o movimento das semicolcheias, como se do funcionamento de uma pequena máquina se tratasse, gerando os outros instrumentos apontamentos entrecruzados e todos baseados no mesmo material. Assim sendo, o piano vai constituir um elemento de referência para o ensemble por ser o único instrumento que mantém sempre um movimento regular, lançando todas as sequências intervalares. Estas mesmas são desenvolvidas com os diversos elementos do grupo, uma vezes em alternância e outras em simultaneidade, como por exemplo no c. 11, entre o piano e a flauta e no c. 12, entre o piano e o vibrafone. Nos momentos de alternância o piano reafirma-se então como ponto referencial, uma vez que de uma forma geral este instrumento inicia e conclui cada sequência.

Na 1ª subsecção encontram-se pequenas variações rítmicas (Exemplo nº 26), como por exemplo as fusas no clarinete e na flauta (cc.14 e 15) e quiálteras de cinco semicolcheias na percussão.



Exemplo nº 26: variações sobre o movimento rítmico contínuo

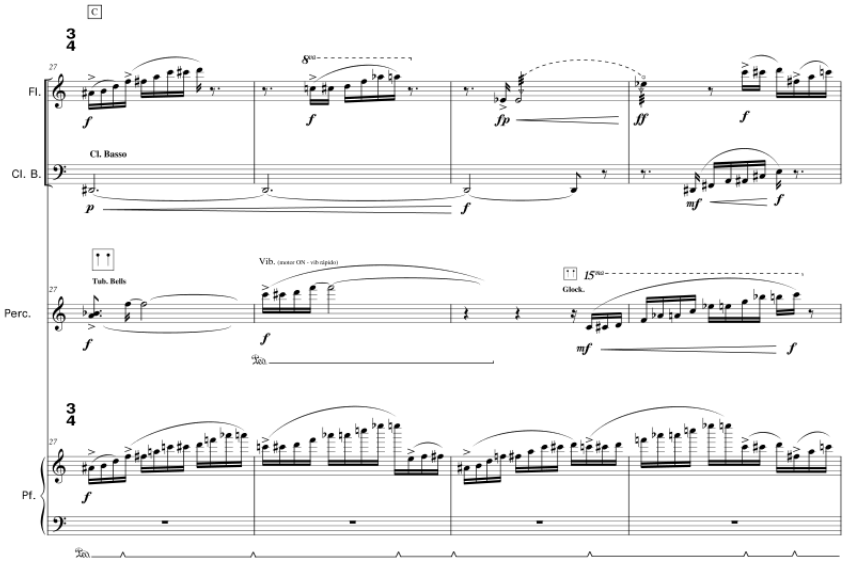
A existência destas quiálteras reforça a evidência que se revela no desenrolar das partes rápidas: a atitude rítmica é fundamental para toda a sustentação do grupo. O mecanismo rítmico das partes de movimento (I e III) baseado em ostinatos de semicolcheias vai ser sustentado pelo pianista, que terá de o realizar em absoluta segurança, não podendo vacilar perante a condução dos movimentos intervalares gerados, numa assunção do piano como o elemento sustentador do funcionamento do ensemble. Esta segurança começa por ser assegurada logo nos momentos iniciais do conhecimento da obra, na escolha da dedilhação e da atribuição das partes que cada mão executa, de forma a evitar o desequilíbrio e confusão entre passagens: trata-se de sequências a executar com bastante rapidez e com muitas semelhanças entre si, o que produz um efeito que pode gerar confusão para o pianista. Neste caso a opção partiu da procura de semelhanças na organização entre a alternância de teclas brancas e pretas, com o objetivo de determinar dedilhações iguais para desenhos iguais, sempre que possível. Uma vez que existem ao longo da peça várias transposições, esta escolha não recaiu só sobre a sequência intervalar, sendo ajudada pela disposição sequencial das teclas utilizadas.

Uma vez que cada desenho se desloca no sentido do registo agudo a que se segue um novo início no registo médio, a opção foi começar sempre com a mão esquerda, passando logo para a mão direita, onde fica distribuída a maioria do desenho para que a mão esquerda se posicione sempre perto do local de cada início, evitando por conseguinte muita deslocação, que se iria repercutir na qualidade da execução, podendo comprometer a igualdade das semicolcheias. Várias resoluções foram testadas, de onde se destaca, a título exemplificativo, algumas soluções encontradas: no c.

8 foram utilizados o 5º e o 1º dedos da mão esquerda logo nas duas 1ªs semicolcheias, no c. 9 o desenho foi iniciado pelos 5º, 4º e 2º dedos da mão esquerda, dedilhação repetida no início do c. 11 e do c. 12. Tornou-se premente o levantamento de todas as semelhanças na organização intervalar desta parte rápida para atribuir as dedilhações mais eficazes. Por exemplo, o c. 10 contém um paralelismo com o 14, o c. 11 com o 15 e o c. 13 com o 16, a partir do 2º tempo. No entanto, entre os cc. 8 e 13, embora inicialmente iguais, desenvolvem-se num contorno intervalar diferente a partir do 2º tempo, sendo então a disposição da dedilhação diferente. Existem nesta sequenciação pequenos grupos de quatro semicolcheias que podem ser divididas pelas duas mãos e que vai favorecer a segurança da deslocação, uma vez que a mão direita se dirige rapidamente do registo agudo para o médio e a mão esquerda necessita de tempo para se reposicionar no início da sequência seguinte. Foi então necessário escolher dedos absolutamente seguros, pois trata-se de movimentos muito rápidos, em que o ritmo não pode oscilar, como no caso do 4º tempo do c. 15 e do 4º tempo do c. 17. No c. 15 a opção foi 3º e 1º dedos para a mão esquerda, favorecendo o intervalo entre o ré# (2ª nota do 4º tempo) e o sol pertencente ao início da sequência seguinte (1ª nota do c. 16); e 2º e 4º dedos para a mão direita, pois o 2º dedo constitui uma opção segura perante a deslocação entre o sol# agudo da sequência anterior (última nota do 3º tempo do c. 15) e o fá# médio a tocar (3ª nota do 4º tempo).

As acentuações em A e B, baseiam-se numa relação de quatro semicolcheias, fator ligado a uma questão estruturante desta obra e que foi mencionada anteriormente, ou seja, a frequência cardíaca (FC). O compositor partiu de uma metáfora de aceleração e desaceleração da frequência cardíaca para, através da correspondente acentuação, criar momentos mais ou menos enérgicos dentro de uma relação temporal relativamente estável: através da aceleração ou desaceleração da acentuação serão percecionados momentos mais ou menos enérgicos. Com a proposta de aceleração da frequência cardíaca (segundo o esquema formal do anexo VI), que parte de uma base de semínima = 96, e passa a colcheia com ponto= a 128 em C, embora o tempo seja constante, assistimos a uma passagem da acentuação de três em três, expressa logo no 1º tempo do c. 27 na flauta e no piano, assim como na última semicolcheia do 1º tempo do c. 28 na flauta e na 2ª semicolcheia do 3º tempo do c. 28 no piano, observável no Exemplo nº 27. A partir do c. 31 esta acentuação é mais explícita em todos os instrumentos. A sobreposição por vezes alternada, outras vezes simultânea, sincronizada ou não, gera um elemento de confusão auditiva no grupo, uma vez que estão sempre em sobreposição várias relações intervalares. Esta sensação de

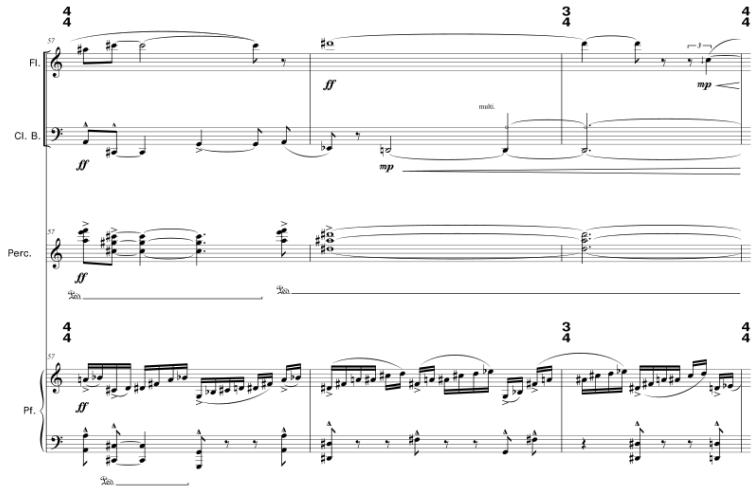
confusão auditiva vai ser desvanecida pelo pianista através de uma atitude ritmicamente e digitalmente segura, que conduzirá assim o gesto musical de todos os intervenientes. A acentuação diversificada utilizada para uma organização rítmica de quatro semicolcheias, como as acentuações de três em três figuras constitui um exemplo deste fator gerador de confusão auditiva que se pode estabelecer entre os elementos do grupo, questão a ser abordada durante os ensaios. Neste caso concreto, com todos os outros instrumentos a gerarem movimentações, o piano flui e interliga todos os gestos instrumentais, constituindo-se como um pilar rítmico da execução de passagens como estas. Este elemento pode ser observado no c. 28, onde o piano e a flauta desenham intervalarmente as mesmas seis semicolcheias numa disposição desfasada 3/4 de tempo.



Exemplo nº27: acentuação rítmica de três em três semicolcheias

Outro exemplo desta função do pianista verifica-se a partir da 4ª semicolcheia do 1º tempo, e durante o 2º e 3º tempos do c. 32, onde a flauta, o vibrafone e o piano executam notas em comum (embora na flauta e no vibrafone não estejam todas como no piano), enquanto o clarinete baixo, com o seu som dominante, executa notas diferentes; o movimento contínuo do piano assegura a resolução da passagem. Em D, a FC acelera novamente para colcheia = 192 passando a acentuação a ser de duas em duas semicolcheias logo no 1º tempo do c. 37 no piano, e declaradamente assumida no 3º e 4º tempos do c. 39 na flauta e no piano; a linha executada pelo vibrafone entre os cc. 41 e 42 constitui um exemplo nítido desta opção. Segue-se (E) uma

desaceleração da FC, seguida uma nova aceleração (F) com a acentuação de duas em duas semicolcheias em pleno e sublinhada verticalmente por colcheias acentuadas na flauta, clarinete e mão esquerda do piano, que se constata no Exemplo nº 28. Também a percussão vai reforçar esta ideia rítmica no bombo e depois no vibrafone.



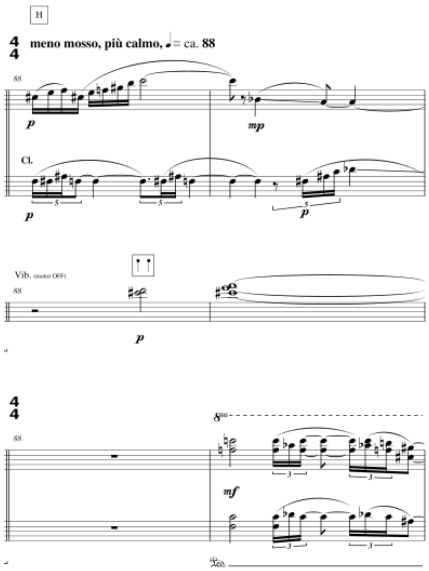
Exemplo nº28: acentuação rítmica de duas em duas semicolcheias

Nesta subsecção F encontra-se outro exemplo elucidativo da função rítmica que o pianista assegura para o grupo, neste caso com um perfil diferente em que o gesto vertical da mão esquerda vai sendo ritmicamente partilhado sucessivamente com o clarinete baixo, a percussão e a flauta: o piano mantém este gesto ao longo de toda a passagem e os outros instrumentos executam breves apontamentos. Entretanto a mão direita continua a assegurar o *ostinato* rítmico das semicolcheias, como se expressa no Exemplo nº 28. Mas para esta função estruturante e rítmica do piano funcionar, as escolhas do pianista logo no início do conhecimento da obra deverão centrar-se na solidez da execução. Devido às mudanças de configuração do desenho intervalar ocorridas em D e em F, estratégias digitais diferenciadas das mencionadas atrás foram adotadas. No caso de D, os desenhos são mais curtos e situados no registo agudo, sendo possível pela proximidade da deslocação utilizar as duas mãos numa colaboração mais igualitária, realizando cada mão cerca de metade de cada desenho. Em F, as semicolcheias ficam inteiramente entregues à mão direita, causando algum desconforto pela amplitude intervalar, devido às sucessivas deslocações e posicionamentos incómodos que pode ser colmatado com a ajuda da mão esquerda nos casos em que as notas de uma mão e outra coincidem à distância de oitava: a mão esquerda pode realizar essas oitavas, concedendo alguma estabilidade à mão direita na

partilha das sequências a executar. A assinalar como exemplos o 3º tempo do c. 53 (o dó #), a 2ª metade do 2º tempo do c. 54 (o lá #) e o 2º tempo do c. 55 (o ré #).

Nesta parte I são alternados os compassos de 4/4 com 3/4 e por vezes 2/4 no final de algumas subsecções, a determinar o tamanho da frase e a ideia de gestão do ritmo respiratório, em que a inspiração é mais demorada que a expiração. A partir do c. 65 é iniciada a transição para a parte II desta obra, com uma mudança nos parâmetros rítmicos inerente à ideia de repouso: deixa de existir o movimento contínuo de semicolcheias, passando para uma escolha de repetição da célula rítmica de duas semicolcheias com colcheia, precedida de valores longos. Esta célula rítmica ir-se-á decompor a partir do c. 76, momento em que a flauta piccolo irá, depois de algumas articulações de notas longas, mostrar reminiscências das sequências de semicolcheias, porém agora muito mais diluída. O ritmo da flauta voltará a estabilizar em valores longos juntando-se ao clarinete a partir do 2º tempo do c. 83. Entre os cc. 65 e 71 a alternância de compassos é assinalável, mas sempre tendo como base da unidade de tempo a semínima.

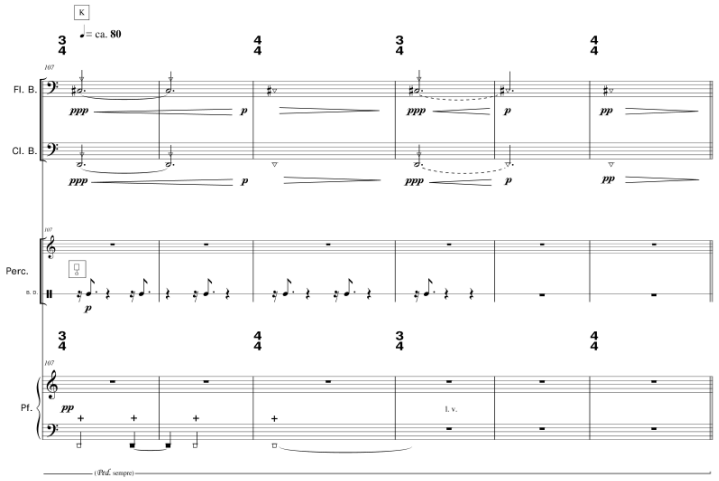
Em H (Exemplo nº 29) encontra-se a indicação interpretativa de *meno mosso*, *più calmo* e semínima = ca. 88. A configuração rítmica é diferente: o clarinete executa células rítmicas derivadas de quiálteras de 5 semicolcheias, a flauta mantém uma base de quatro semicolcheias, o piano baseia-se numa célula rítmica de tercina de semicolcheia com colcheia, dispostas com diversas ligaduras de prolongação entre si. Escuta-se assim um efeito de ornamentação dos sons longos destes instrumentos. A partir do c. 94 o piano adopta as células rítmicas anteriormente exploradas no clarinete, com base em quintinas de semicolcheia, mantendo-se a ideia geral de ornamentação de sons longos.



Exemplo nº 29: configuração rítmica de H

Expressa-se no Exemplo nº 29 que o ambiente sonoro desta subsecção se transforma comparativamente ao acontecimentos musicais até aqui ocorridos. Pianisticamente esta modificação revê-se não só no ritmo já descrito mas também na sonoridade, elemento a explorar interpretativamente. Estas passagens rítmicas do piano foram executadas num ambiente de evidenciação tímbrica, obtida através da execução de cada sequência num gesto, pretendido como solto e leve, para obtenção de uma sonoridade que se irá caracterizar por uma leveza atingida gradualmente e que se direciona para a secção de maior repouso.

Na subsecção correspondente a I, o tempo fica ainda mais calmo, *Calmo, um poco ad lib.*, semínima =80, constituindo o ponto de repouso quase absoluto. Neste momento deixa de existir o compasso, indiciando uma execução livre, embora alguma figuração rítmica seja assinalada: são evidenciadas proporções, como por exemplo, na parte de piano, células rítmicas constituídas por sextinas de semicolcheias (proporção rítmica já anunciada na subsecção anterior), e na parte de flauta e clarinete células rítmicas relacionadas com quiálteras de tercina. A partir do c. 106 irá ser retomada a ideia de organização pela pauta, através de gestos que o líder do grupo assinalará para cada instrumento. Em K (Exemplo nº 30) volta o rigor imposto pelo compasso, e retoma-se a organização da pauta tradicional. A percussão responde aos sinais do piano, enquanto flauta e clarinete tecem um pano de fundo, com notas prolongadas; esta resposta da percussão sugere uma energia rítmica inexistente na subsecção anterior. O ambiente é de expectativa, denotando-se uma atitude composicional de transição, expresso no Exemplo nº 30:



Exemplo nº 30: momento de transição

Em L os baixos do piano, num *ostinato* com a nota ré, irão assegurar uma base de pulsação que por vezes se torna irregular. A percussão reage ao piano e o clarinete, por vezes em simultâneo com o piano, também sustenta notas longas. A indicação de *pìu mosso*, *con precisione*, semínima = ca. 96 (c. 113) corresponde a uma agitação presente em todos os recursos utilizados: staccatos, resposta muito próxima da percussão à mão esquerda do piano (cc.113 a 128) e da flauta ao clarinete. A mão direita iniciará pequenos desenhos melódicos, pequenos gestos rápidos, em sextinas de semicolcheia, que aumentam esta inquietação, também presente no vibrafone no final desta subsecção (último tempo de c. 126 e c. 127). A dinâmica irá ampliar um pouco e a indicação *con precisione* demonstra o retorno ao rigor rítmico que havia sido abandonado anteriormente. A subsecção M, N e O constituirá um grande momento de encontro vertical, com ritmos partilhados entre todos os instrumentos em simultâneo e marcada pela exuberante alternância de compassos (4/4, 3/4, 2/4, 1/4, 3/8, 5/8), resultando em frases mais organizadas em termos de durações. Os valores utilizados são mais longos que anteriormente: semínimas, mínimas, mínimas com ponto, colcheias, semínimas com ponto e semibreves. Encontra-se por conseguinte uma representação rítmica de semicolcheias ligadas a uma ideia de fluxo sanguíneo e de valores mais longos ligados à presença da melodia.

A parte III irá retomar o fluxo de quatro semicolcheias, desta vez num movimento descendente. No entanto, a ideia de *ostinato* rítmico sempre presente na parte I no piano fica um pouco esbatida, com algumas modificações rítmicas a assinalar: por vezes o discurso do piano é

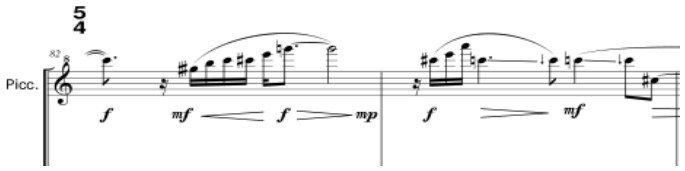
entrecortado por pausas. Mantém-se a ideia inicial de mudança entre os compassos também aqui determinadores do tamanho da frase; seguidamente, em R, que constitui o final da obra, encontra-se um momento de escrita vertical, baseado em valores rítmicos de longa duração e algumas pausas. Foi anteriormente evidenciada a questão rítmica e a função estruturante do piano, tendo sido exemplificada a escolha das dedilhações como elemento de construção de uma interpretação segura. Nesta parte III a mesma estratégia foi seguida, com diferentes opções: nas passagens descendentes houve a necessidade de recorrer ao cruzamento das mãos, o que tornou premente a escolha de dedos reforçantes da segurança desta opção, dedos de apoio. Por exemplo, no c. 153 foram executadas duas notas pela mão esquerda, para assegurar todo o desenrolar da sequência: o ré (3ª nota do 1º tempo) e o dó # (1ª nota do 3º tempo). Este dó # foi tocado com o segundo dedo, um dedo que assegura a estabilidade da movimentação rápida das mãos requerida nesta passagem. Noutro exemplo a citar, no c. 171, a opção foi executar o dó # e o lá # (as duas últimas notas do 2º tempo) com a mão esquerda, assegurando a fluidez da passagem, e através do segundo e quarto dedos seguir a lógica de dedos seguros numa perspetiva de posicionamento natural da mão.

A interação entre o som e o efeito sonoro

Nas notas de execução contidas nas primeiras páginas desta obra e que precedem a partitura, é clarificado pelo compositor que serão incluídas relações sonoras afastadas do sistema temperado, com a definição dos símbolos para sons como 1/4 de tom, 3/4 de tom e sons subidos ou baixados aproximadamente entre 1/6 e 1/8 de tom. Existem também instruções de execução que demonstram a exploração de outros efeitos sonoros, também estes com uma função estruturante, dentro de uma ideia de alargamento tímbrico, em que na fase de repouso se multiplicam, numa quase só existência de sons aperiódicos. Existem sons destinados à flauta e ao clarinete, como o som eólio (apenas o ruído do sopro) e diversificações desta ideia: *som normal combinado com eólio* e *passagem progressiva de som eólio para um som eólio combinado com som normal*. Outros efeitos mencionados serão o pizzicato na flauta, o slap tongue no clarinete e multifónicos no clarinete. Os efeitos no piano também são requeridos, como: *tocar mas abafar a corda*, glissando nas cordas do piano assim como os clusters. No caso da percussão serão utilizados recursos como um arco de violino que irá friccionar as lâminas do vibrafone.

Sendo esta uma obra que explora os instrumentos numa dimensão que oscila entre o som e o efeito sonoro, a gestão do equilíbrio da sonoridade torna-se um critério premente. A introdução de *Um sino contra o tempo* é iniciada com um glissando dentro do piano (diretamente nas cordas), procurando um efeito de ressonância em notas sustentadas pelo pedal sostenuto (anacruza para cc.1, 4 e 5). A flauta irá também executar um glissando entre a nota dó e ré (cc. 1 a 3) e logo outro glissando de ré para 1/4 de tom acima na transição para a subsecção A (cc. 7 e 8). Pianisticamente requer-se objetivamente um dimensionamento entre os sons obtidos pela ativação da tecla e os efeitos sonoros conseguidos através da intervenção no interior do piano. Estes glissandos dos cc. 1, 4 e 5 vão ser tocados bastante mais forte que o assinalado, pois por um lado desembocam numa nota tocada na tecla, por conseguinte bastante mais audível, e por outro porque constituem um gesto determinante para o conjunto, que assinala os compassos precedentes, onde todos articulam em simultâneo, num produto sonoro verticalizado. Como gesto para o conjunto, para além da dinâmica é determinante a atitude decidida do pianista, patente no caráter assinalado no início da partitura, *Risoluto*.

Na subsecção A existe um outro glissando no clarinete (último tempo de c. 17 e 1º de c. 18), com flatterzug na flauta e a partir do 3º tempo do c. 20 flatterzug no clarinete, indicado como *som eólio*. Novamente flatterzug no clarinete a partir do 2º tempo do c. 29 e combinações entre som eólio, som normal (com transição) e flatterzug em D, entre os cc. 37 e 38 na flauta. Também em E existem sons alterados na sua afinação habitual, na flauta (3º tempo do c. 45, 1º tempo do c. 48 e 1º e 2º tempos do c. 49). Em F, a partir do 4º tempo do c. 58 sucedem-se multifónicos no clarinete, e a partir do 2º tempo do c. 60 sons alterados por 1/4 e 3/4 de tom na flauta. Será, porém na parte II da obra que a exploração dos sons aperiódicos terá um maior ênfase (Marecos, 2011: 290). A flauta mantem a utilização de sons baixados e subidos entre 1/4 de tom e cerca de 1/8, como se verifica no Exemplo nº 31, consoante a partitura o indica e como exemplificam no final do c. 78 e 3º e 4º tempos do c.83.

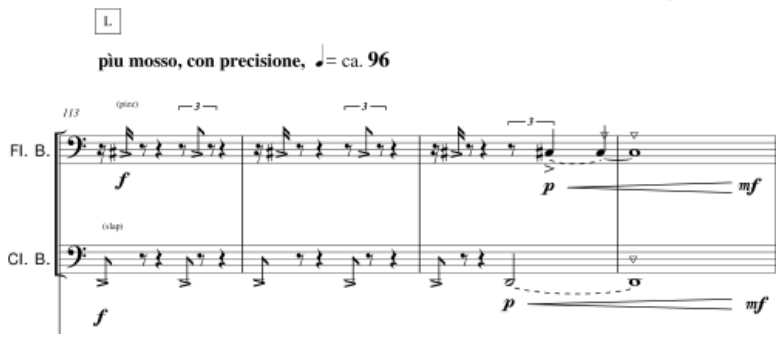


Exemplo nº31: 1/4 de tom na flauta piccolo

Encontram-se glissandos na flauta entre o 2º e 3º tempos do c. 89, no glockenspiel entre o último tempo do c. 93 e o 2º tempo do c. 94, assim como no c. 97. Na entrada de I e J, estipulada como a zona de *maior repouso* encontra-se, anunciado por um ré no piano com efeito mute string, um triplo glissando ligeiramente desfasado entre três instrumentos: piano (dentro das cordas), glockenspiel e winchimes. Sobre este momento livre e repousado da peça, Marecos (2011: 290) afirma que existe uma mistura entre sons instrumentais periódicos e aperiódicos, como o som obtido através do sopro na flauta, ou o som do vibrafone friccionado com um arco. Neste momento, sem compasso mensurado e cheio de efeitos, é utilizado o pizzicato na flauta, slap tongue no clarinete (ex., no c. 104), mute string no ré grave do piano, pizzicato no interior do piano e sons obtidos pelo arco de um violino no vibrafone. Os sons eólios e sua mistura são também um recurso (cc. 105 a 106) assim como o glissando no glockenspiel (c. 106). Quando Marecos (2011: 292) assinala a *pulsação em máximo repouso* (K), encontra-se uma ideia construída com base em sons aperiódicos:

> Mas a inserção dos sons aperiódicos é feita de forma estruturante, quando, após o repouso absoluto, a música se prepara para retornar ao movimento, partindo agora do ruído para o som. Aqui, os sons aperiódicos começam por ser predominantes, surgindo uma pulsação lenta entre o bombo e o piano, tocado com o efeito de 'mute string', o que dá um resultado de um ruído polarizado. Em simultâneo, temos o som do sopro na flauta baixo e no clarinete baixo, que, progressivamente, vão integrando outros ruídos, como o 'pizzicato', na flauta, e o 'slap tongue', no clarinete, e os que misturam, novamente, os ruídos com sons periódicos comuns, até à inserção de uma melodia tocada pelos tubular bells, com o seu próprio timbre natural reforçado nos outros instrumentos.
>
> Os ruídos são, assim, utilizados num contexto distenso, conduzindo o discurso musical do ruído ao som, da ausência de pulsação à pulsação regular, da ausência de fricção na harmonia ao regresso de alguma inarmonicidade no retomar do andamento rápido na secção final de movimento.

Em L, os efeitos sonoros já mencionados, serão delegados no clarinete e na flauta, enquanto o bombo e a mão esquerda do piano se entrosam num diálogo percussivo, bastante sugestivo da batida cardíaca.



Exemplo nº32: efeitos sonoros

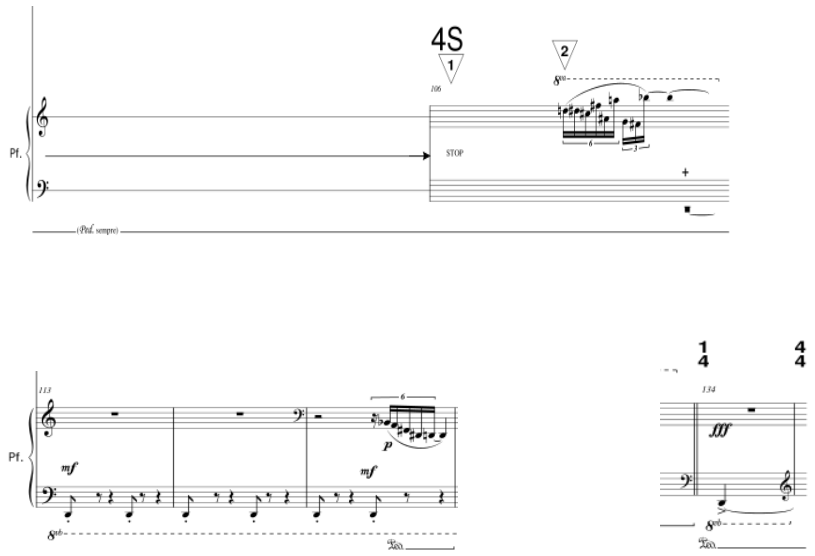
Quando a mencionada *melodia do sino* é apresentada (M), os sons multifónicos do clarinete baixo, já utilizados em F (c. 58), irão constituir uma fonte de enriquecimento tímbrico, como Marecos (2011: 292-3) explica:

> Um outro exemplo, na mesma zona da obra, onde existe uma utilização de sons aperiódicos integrados, é a aproximação que um som grave de clarinete faz ao ruído, pela distorção do seu espectro. No caso dos sons multifónicos no clarinete baixo a partir de um som grave, pela execução forçada da nota e pelo relaxamento dos lábios, resultam sons harmónicos superiores em conjunto com a frequência fundamental, com maior amplitude nos harmónicos ímpares, relativos ao espectro do clarinete. O espectro poderá ser mais ou menos rico em parciais superiores, conforme a execução forçada do clarinetista e, sobretudo num clarinete baixo, poder-se-á conseguir um espectro muito rico em harmónicos superiores. Não poderá é ser esquecido que esse espectro não se apresentará de uma forma transparente, ou seja, não apresentará só componentes periódicas, certamente. Para a execução do efeito, o espectro do clarinete terá uma forte componente aperiódica, sem, no entanto, deixar de ser um som polarizado. É preciso, pois, ter a consciência de que, para este efeito ser produzido, tem de ser levado em conta o ruído associado; mais do que isso, essa inclusão do ruído poderá ser estruturante, integrando-o de uma forma coerente e não como um simples efeito. No caso desta obra, a inclusão deste ruído, menos suave que os anteriores, surge também na secção de passagem do ruído para o som, coincidindo com a entrada em fortíssimo da melodia do sino.

O compositor menciona o início de M como exemplo do surgimento do ruído a partir do som de uma fundamental grave no clarinete, sobre a qual se irão juntar harmónicos superiores, de uma forma progressiva, que se pode observar no Exemplo nº 17, no início desta análise.

Numa perspetiva pianística os recursos tímbricos obtidos na diferenciação entre o efeito sonoro e o som, são ricamente evidenciados tendo também diversas funções: o mesmo ré é tocado em

diversas partes da obra de uma forma estruturante, em diferentes dinâmicas, timbres, articulações e formas de execução. Um dos exemplos mais significativos constata-se no c. 102, como atrás foi mencionado, no início da subsecção de maior repouso e ritmicamente livre, que é iniciada com um ré, na mão esquerda do piano, executado em mute string; posteriormente, numa fase mais movimentada da obra, este mesmo ré é executado várias vezes, em staccatto (cc. 113 a 128), e de seguida este ré anuncia a entrada da parte III, em *fff* e sustentado pelo pedal harmónico (c. 134). Estas três diferentes formas de articulação conduzem a resultados tímbricos diferenciados, e que demonstram uma perspetiva de protagonismo da nota ré, como se verifica no Exemplo nº 33:



Exemplo nº 33: diversas articulações do ré

Constata-se então que se este ré é um elemento estruturante dentro do ato performativo, então o piano como elemento sempre presente protagonizará esta estruturação, colocando consequentemente o pianista numa função de responsável pela comunicação e articulação do grupo, independentemente se é dirigida ou não, pois estes momentos serão articulados por reação ao som entre os intervenientes e não tanto através da contagem. Por exemplo, em L foi estipulado durante os ensaios que o bombo reagiria maioritariamente à mão esquerda do piano. Constatou-se que tratando-se de sequenciações sonoras tão empáticas entre estes dois instrumentos que a contagem iria travar o direcionamento do gesto musical. A mesma decisão foi tomada para a entrada da parte III, reagindo o bombo ao ré emitido pelo piano (c. 134).

A parte III da obra voltará à ideia de movimento, com alguns efeitos sonoros a assinalar: no final do c. 153, um glissando no windchimes e dois clusters no piano, um no c. 154 e outro no c. 157. Estes clusters são um elemento novo na peça e são reforçados pela utilização do pedal harmónico. Voltarão os sons multifónicos no clarinete, desta vez num registo bastante mais agudo, nos cc. 167 a 170. No final (R), ir-se-á ouvir a partir do c.175 os sons cuja afinação se baseia na proporção do 1/4 de tom, tanto na flauta como no clarinete.

A metáfora entre o coração e o sino

Um sino contra o tempo contém uma predominância de linhas ascendentes na parte I e de linhas descendentes na parte III. A organização da proporção dos acentos nestas linhas, que corresponde a um acelerando desde o início da parte I até seu término e que na parte III será menos acentuado, simboliza a frequência cardíaca. Na parte II, correspondente ao repouso, a FC atinge 40-48 (K e L) enquanto que na parte mais rápida oscilará entre 96 (A e B) e 192 (D e F). Assim pode-se constatar que o simbolismo do coração e do movimento respiratório desta obra está ligado a aspetos relacionados com o ritmo, andamento e textura. Sendo a única melodia existente na obra pertencente ao sino, este sino será então associado simbolicamente ao aspeto melódico; por outro lado, baseando-se o compositor na análise espectral do som do sino, este mesmo sino irá estar também conotado com o fenómeno da reverberação. A *melodia do sino* terá por consequência um papel fundamental relacionado com a filiação estética da obra, posicionada numa atitude que promove a interação entre o espectralismo e as estruturas intervalares. Desta forma, temos então por um lado o coração que estrutura ritmicamente e, por outro lado, a melodia do sino que estrutura tímbrica e harmonicamente.

Mas, para além desta metáfora encontrada entre o sino e o coração, outros simbolismos podem ser pensados pelo intérprete: o piano, mantendo sempre um movimento contínuo de semicolcheias, pode sugerir o funcionamento de um motor de uma pequena máquina, exatamente como o coração tem a função de garante do funcionamento de um corpo vivo. Por outro lado, entre os outros instrumentos existe um cruzamento de movimentos entrecortados que geram manchas de textura: se para o compositor esta mesma textura se interliga com a frequência respiratória, será que estes mesmos instrumentos poderão simbolizar a respiração do mesmo corpo vivo ? Sendo este movimento entre os instrumentos realizado de uma forma muitas vezes desencontrado, e que nas partes rápidas gera sensações auditivas de um caos organizado,

poderá simbolizar no momento performativo o caos da vida quotidiana. Estamos por consequência perante uma dicotomia em que as partes I e III se associam a aspetos mais exteriores da vida, e a parte de repouso ao aspeto mais interior. Marecos (20011: 290) afirma que nas partes de movimento o *gesto musical* é influenciado pelas ideias de *corrente sanguínea*, de *ritmo cardíaco* e de *frequência respiratória*, sendo estas analogias o pressuposto basilar do estabelecimento da pulsação. Por outro lado a ideia inerente à parte central baseia-se numa analogia com a imagem de repouso.

Esta acalmia da parte II corresponde a um ambiente de efeitos sonoros e de liberdade expressiva; comparando com as intenções das partes I e III, que se encontram ligadas à batida cardíaca e à frequência respiratória, poderá ser intuída pelo intérprete uma menção a um mundo mais interiorizado, inclusivamente ao espaço onírico. Então, na realização de *Um sino contra o tempo,* há que ter em conta estas duas facetas: uma que traduz os parâmetros da manutenção da vida física e por conseguinte ligada a um espaço real, e uma outra mais subtil e mais liberta, ligada ao espaço imaginário. Também na questão da escolha dos sons esta dualidade metafórica pode ser desenvolvida como pensamento performativo: o som ligado ao sistema temperado tradicional e o som/ruído ou som aperiódico passível de criar uma maior tensão expressiva. Os sons produzidos na parte mais lenta da obra (I a L), que corresponde a uma maior liberdade interpretativa, são percetíveis como ruído da batida cardíaca e da respiração, e irão contrastar com o som exato das duas partes rápidas, onde se perceciona maioritariamente sons organizados metricamente e intervalarmente, canalizados para as questões que se prendem com o aspeto físico da vida.

3.2.2. Questões de interpretação

Foi abordada anteriormente nesta análise uma questão estruturante da obra de Marecos: a interação entre a utilização da análise do espectro de um som escolhido e a criação de estruturas intervalares, como ponto fulcral na construção do seu universo sonoro. Será então necessário um entendimento do pensamento espectral para situar *Um sino contra o tempo* no percurso idiomático de Marecos. Segundo Anderson (2001: 166), música espectral constitui:

> A term referring to music composed mainly in Europe since the 1970s which uses the acoustic properties of sound itself (or sound spectra) as the basis of its compositional material. It has come to be associated

> particularly with the composers of the French Groupe de l'Itinéraire (especially Grisey and Murail), and the German Feedback group, with its principal members Fritsch, Maiguashca, Eötvös, Vivier and Barlow. The term 'spectral music', coined by Dufourt in an article of 1979, emphasizes the importance of the sound spectra themselves to the music and its techniques. However, the tendency has also had important ramifications in the fields of form and musical time.

Anderson (2001: 167) menciona que existem diversas posturas estéticas, como consequência evolutiva baseada no espectralismo embora numa perspetiva da sua interação com outras técnicas composicionais, assinalando compositores como Saariaho, Harvey, e alunos de Grisey e Murail, como Lindberg, Dalbavie e Hurel. Segundo este autor, muitos dos iniciadores desta corrente vão deixar para trás o uso exclusivo da música espectral, integrando no seu léxico interações com outras técnicas composicionais. Taruskin (2005: 500-501) perspetiva as características desta linguagem num enraizamento francês ou até mesmo impressionista, uma vez que o seu foco se encontra no timbre, embora com toda a diversidade que as opções pessoais de cada compositor lhe possam acrescentar. O autor refere que a música espectral não envereda pela reprodução da análise do fonograma, mas sim na instrumentação das características tímbricas obtidas através deste mesmo. O espectralismo tem vindo a assumir várias facetas, com repercussões em diversos parâmetros, tornando-se para Sédès (1997: 124-5) mais do que uma técnica composicional, numa atitude perante a criação musical:

> L'apport spectral relèverait plutôt d'une synthèse des connaissances encore sommaires dans les années 70, concernant les données acoustiques et leur relation à la musique, alimentées par ailleurs par experience du studio électroacoustique puis de l'informatique musicale balbutiante, synthèse qui será appliquée à l'écriture et à l'instrumentarium du moment , por une approximation plus fine du donné sonore, dans l'écho de voies précédemment esquissées entre autres par Varése, Ligeti, Xenakis (Métastasis), ou Stockhausen (Stimmung).(…) S'insérant dans un ensemble de pratiques compositionelles convergeantes, la contribution des spectraux va faire évoluer, synthétiser certaines catégories de la pensée musicale quant au timbre, à l'harmonie, au processos, à l'intégration du bruit, à la spatialisation, sans pour autant former à proprement parler une école.

Assim, o pensamento estético que se liga ao espectralismo abrange vários aspetos da criação musical, e segundo Grisey (2000: 2) assume consequências na abordagem tímbrica e harmónica, no tempo e na forma. Alguns destes aspetos encontram-se destacados na obra de Marecos como é o caso da integração da harmonia e timbre como um só elemento, do uso de todo o tipo de sons, desde o som branco ao som sinusoidal, o abandono do sistema temperado, assim como a

construção de novas relações intervalares, que desembocam numa reinvenção melódica. Ao longo de *Um sino contra o tempo* a devida exemplificação é denotada: no caso timbre e da harmonia como entidade única, a melodia do sino (M), a constante dualidade entre som e ruído, mostra uma opção de integração de gamas sonoras mais abrangentes que o sistema temperado, assim como a construção de organizações sonoras baseadas em relações intervalares pré-determinadas e a própria melodia do sino remetem para a construção de um universo sonoro exclusivo desta obra. Grisey (2000: 2) também refere as consequências na abordagem do tempo, sendo de destacar o encarar do tempo como fator determinante da forma, um ponto basilar da obra analisada, como já foi descrito na descrição da estrutura formal: o tempo não só determina as três principais partes constituintes da obra, como se torna um elemento estruturante, ao simbolizar a frequência cardíaca.

No âmbito das consequências formais, e ainda relacionando com as considerações de Grisey, encontra-se de uma forma muito evidente exemplos da exploração dos limites dos diferentes parâmetros da música: uso de dinâmicas no limite, tessitura instrumental no limite, escolha instrumental que permite a exploração destes limites, questão que será aprofundada nas considerações interpretativas. Grisey (2000:3) opta por encarar o espectralismo sob uma perspetiva de abertura, de renovação, pois para ele trata-se de uma *atitude*, não se centrando meramente uma técnica composicional, assim como nega a ideia de rutura com a tradição musical. Recorrendo a uma analogia com a afirmação Corbusier sobre a arquitetura e o seu objetivo de valorizar o espaço, Grisey afirma a transfiguração do tempo que a música nos transmite. Uma preocupação fundamental nas linhas delineadoras da linguagem de Marecos (2011: 84) é a perceção auditiva, associada à questão da captação intervalar realizada pelo nosso ouvido:

> Um dos pressupostos da escola espectral, precisamente, é centrar a prática composicional no fenómeno da percepção, acreditando que o nosso ouvido terá a capacidade de percepcionar, pelo menos de forma empírica, o fenómeno da harmonicidade e inarmonicidade e todas as ricas cambiantes intermédias.
> Se, por seu turno, a partir de um pensamento espectral, forem gerados acordes por processos como a síntese FM ou a modulação em anel, ou mesmo pelo estudo de timbres de instrumentos naturais, podem surgir também relações intervalares, que podemos percepcionar a partir de uma unidade de meio-tom ou de quarto de tom, seja por influência da nossa tradição ocidental e do nosso treino como músicos ou porque a música, mesmo a partir de um espectro, procure enfatizar os intervalos nele contidos. O que é certo é que o ouvido possui a qualidade de escutar intervalos e de os relacionar como sendo partes de uma

construção assente numa determinada unidade, seja ela de meio-tom, de quarto de tom ou de outra. A resposta de carácter logarítmico do ouvido assim o permite e determina.

Tendo como antecedente toda a experiência da música electrónica, os 'espectralistas' pensam em frequências e não em notas, abrindo, assim, um espaço novo na percepção do fenómeno sonoro, e, consequentemente, trazem para a escrita musical novos conceitos e processos, que a enriqueceram largamente, advogando que as suas preocupações colocam o fenómeno da percepção num plano central. Contudo também não poderemos esquecer que o reconhecimento dos espaços intervalares também é um fenómeno ligado à percepção.

Existe em Harvey (2001: 14) a busca manifesta desta exploração das relações intervalares:

> It is this aesthetic of hide and seek with spectralism that has preoccupied what I have written in recent years. For instance, in One Evening (WDR 1993) for two singers, instruments and electronics, the first movement is constructed intervallicaly – on the principle of symmetrical inversion round an axis. This principle gives a poised, floating stillness to the harmony, which changes but yet remains still around a central point. The music is then repeated with the addition of very deep, soft notes on a synthesizer. In these pitches I found the most plausible fundamentals for a reading of the (symmetrical) harmony as partials, i.e. spectrally to the floating harmonies acquire a ghostly hierarchisation: intervallicism seen in a spectral light, the symbolic world seen in the larger perspective of the semiotic one, 'enigmatic and feminine'.

Este intervalicismo que Harvey menciona, constitui um recurso largamente utilizado em *Um sino contra o tempo*, uma vez que toda a sua estrutura se demonstra através de um desenrolar de relações intervalares, que irão ser desenvolvidas através das diversas transposições. Marecos (2011: 84) defende que a perceção auditiva é um fator de influência na escuta intervalar e que o compositor deve ter em consideração a receção do ouvinte do discurso musical. Para o compositor dois sons vão sempre ser encarados auditivamente como uma relação sonora e que embora esta seja uma das bases centrais da tradição musical do ocidente, pode ser valorizada, dentro doutros parâmetros, não se tornando incompatível com o seu pensamento espectral.

Denota-se na atitude de Marecos que a ideia inicial do espectralismo patente na negação de utilização de recursos reconhecíveis como pertencentes à música ocidental do passado se esbate, havendo uma abertura para a integração de elementos como a questão da perceção interválica, ou seja da tendência do nosso ouvido a relacionar dois sons quando os receciona em sequência. Esta atitude mostra a integração desses parâmetros numa abordagem inovadora perante a

linguagem do tonalismo ocidental (Marecos, 2011: 86), procurando o compositor o equilíbrio acústico de estruturas e da sua ressonância, dentro de uma preocupação com o resultado final que se destina à escuta e fruição da sua música

Murail (2000: 8) demonstra alguma retração perante a introdução de elementos melódicos na sua obra, descrevendo o seu longo percurso e seu receio de retomar recursos por ele considerados como *clichés*, sendo o seu objetivo precisamente o contrário, a busca de uma linguagem própria, mas que pudesse incluir a melodia de uma forma desligada da conotação atribuída a esta mesma. A melodia do sino, de Marecos, única melodia presente na obra, testemunha esta necessidade de procurar ideias melódicas que não se conotem com os modelos do passado tonal; simultaneamente a mesma evidencia uma escolha de aceitação da melodia como um parâmetro da criação musical. Encontra-se então a necessidade de não retomar os hábitos de exposição melódica, caracterizantes de um longo período histórico, pertencente ao passado, conferindo maior peso estético a critérios da criação musical, como o timbre e harmonia, assim como o da manipulação do tempo musical.

O pensamento formal de Murail (2008: 8) traduz-se numa ideia de *versatilidade* e *mobilidade* que possa integrar o contraste, ou mesmo dialética, mantendo e valorizando a lógica do discurso musical. Nesta perspetiva o compositor afirma estar longe das suas intenções retomar conceitos ligados ao passado como a dialética do romantismo, ou quaisquer ligações aos seus antecessores dos anos 50. Marecos demonstra em *Um sino* uma forma baseada numa construção dialética, patente na exploração de contrastes entre som e ruído, entre a organização rítmica e a liberdade de quase improvisação, na interação entre espectralismo e intervalicismo e no rigor rítmico contraposto ao constrangimento rítmico gerado pela sobreposição dos instrumentos. Esta forma dialética de expor a obra encontra-se também nas ideias de movimento e repouso, que estão na génese de uma escolha formal de ABA'. Murail (2008: 8), assim como Grisey, considera a harmonia e o timbre parâmetros indissociáveis:

> Harmony has been an important asset for building more complex structures that, nonetheless, retain perceptual clarity in their formal development.(…) When I speak of harmony I refer to something very specific. (…) Through this approach to harmony, it is possible to create harmonies (or timbres), which are completed invented, though analogies to the spectro found in nature. Most of my pieces, in fact, are built on structures which are not direct spectral observation: this is what I call frequencial harmony. Those

> harmonies are conceived outside the domain of equal temperament, even tempered quarter-or eight-tones and form an unlimited harmonic realm, which happens to be contiguous to timbral space; thus placing us in a domain when harmony and timbre are more or less the same thing.

Neste alinhamento pode-se encarar o recurso ao 1/4 e 1/8 de tom existentes na flauta e no clarinete em *Um sino* como pertencente ao ambiente tímbrico, demonstrando Marecos desta forma outro aspeto do seu pensamento harmónico para esta obra.

Como foi dito anteriormente o espectralismo abrange diversos aspetos da criação musical, valorizando Marecos a integração entre a harmonia e o timbre, assim como o fenómeno da perceção auditiva. Esta perspetiva composicional vai criar um impacto na abordagem interpretativa, tanto no plano da execução instrumental como na perspetivação das sonoridades pretendidas. Sédès (1997: 129) associa a atitude espectral com a necessidade de novas abordagens instrumentais:

> Etant donnée la pratique pédagogique très technique de Gérard Grisey ou de Tristan Murail depuis les années 80 jusqu'à nos jours, tant du point de vue de l'orchestration, de la composition, de l'acoustique que des technologies, nombreaux sont ceux qui ont pu, ou pourront être perçus comme des continuateurs de l'esthétique spectrale. (…) Peut-on aujourd'hui fair ele bilan du courant spectral et tirer des perspectives sur l'avenir? La continuité da l'attitude spectral précédemment décrite se fondra sans aucun doute dans le devenir de la musique écrite, flirtant peut-être avec les nouvelles pratiques musicales suscitées par une future lutherie qui repenserait les fondements instrumentaux, depuis l'interface d'exécution (si l'instrumentiste existe encore), jusqu'au procédé de projection du son (à ce jour, le haut-parleur). Rien n'interdit de rêver l'utopie.

As características da abordagem pianística necessárias a uma interpretação eficaz da obra *Um sino contra o tempo* demonstram a premência de uma atitude analítica perante as questões da perceção sonora, nesta interação realizada pelo compositor entre estruturas intervalares e espectralismo. Marecos associa o estudo científico do som com o fenómeno intuitivo da perceção intervalar e será nesta dualidade que o pianista poderá encontrar um equilíbrio performativo, refletindo alguns dos aspetos do pensamento do compositor na abordagem interpretativa. Dadas as características mencionadas ao longo da análise, as indicações do pedal harmónico na parte de piano irão ao encontro da necessidade de salientar os diferentes campos harmónicos, assim como as relações intervalares encontradas nas diferentes organizações sonoras; foi assim considerado

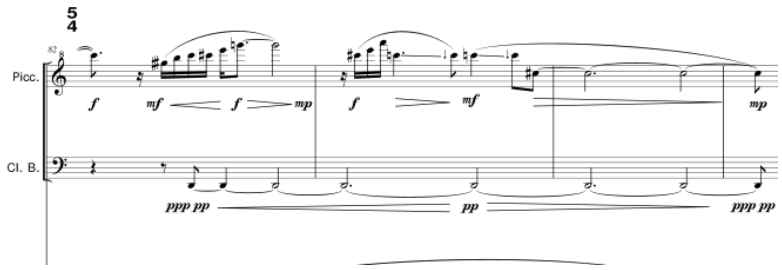
primordial o uso de diferentes gradações do pedal com o objetivo de valorizar a perceção das sonoridades. Por exemplo: se no início de cada pequena sequência o pedal poderá ser usado na totalidade, irá ser necessária uma gradação de meio pedal ou 2/3, que será avaliado através do resultado auditivo, dependendo também das condições acústicas de cada sala e cada piano. Esta gradação irá garantir o efeito desejado de reverberação evitando gerar uma mistura de som que se tornará ininteligível. Mesmo em algumas indicações de mudança de pedal indicada pelo compositor, o resultado sonoro torna-se mais coeso sem um corte total, utilizando meio pedal também: por exemplo, a partir do c. 10, está indicado pedal com mudança, a retirar nas notas mais agudas das sequências intervalares. O resultado sonoro é enriquecido com a utilização do meio pedal, usando uma ligeira oscilação do pé, para baixar e levantar ligeiramente o pedal, movimento este controlado pelo ouvido do pianista. Nos momentos em que os baixos são sustentados, como em D, o bom senso auditivo vai ajudar a resolver o equilíbrio da ressonância, pois embora seja necessário mudar o pedal constantemente (novamente com recurso ao meio pedal), o baixo tem de ficar sustentado. Neste caso, o c. 41 constitui uma boa solução de mudança de pedal não assinalada na partitura, ajudando a sustentar a nota necessária e mantendo um nível de ressonância equilibrado.

A exploração do timbre como já foi afirmado anteriormente constitui-se como um dos elementos de interligação com o pensamento composicional de Marecos. A escolha instrumental de *Um sino contra o tempo* é muito diversificada, demonstrando uma intenção de evidenciar a riqueza tímbrica, uma gama de tessitura alargada e também de extremar a capacidade dinâmica dos instrumentos. A diversidade tímbrica é assegurada em duas vertentes: por um lado a exploração do som de cada instrumento, já desenvolvida numa secção desta análise sobre o som e o efeito sonoro, onde se verifica que cada instrumento expõe diversos recursos possíveis; e por outro lado as próprias diferenças entre cada um deles, desde as diferenças claras na família das madeiras, na família das percussões, e mais na generalidade entre cada instrumento ressaltando assim um objetivo de evidenciar contrastes.

Para além da abordagem tímbrica existe uma clara intenção do compositor de recorrer aos extremos da dinâmica e de registos, que se reverte na exponenciação da exploração dos recursos de cada instrumento e que se deve incutir no ato interpretativo. Assim sendo, dentro da escolha da percussão são evidentes as diferenças entre o som etéreo do *winchimes*, utilizado na parte II, e

por conseguinte relacionado com o repouso e o lado onírico desta obra, e o som penetrante do bombo, que anuncia a entrada da parte III, relacionada com movimento. Outro exemplo que ressalta na percussão é a utilização do tubular bells (M - O) no único momento de textura vertical, aliando por conseguinte um timbre significativo, a um momento fundamental na estrutura da obra, pelo seu significado: é exposta a melodia do sino, numa zona que constitui um ponto culminante da mesma. Outro momento caracteristicamente tímbrico está patente na transição para o repouso e na subsecção de movimento harmónico (G – H), vagueando o piano por diversas formações harmónicas verticalizadas que têm uma função e um efeito de coloração sonora.

Os contrastes tímbricos entre instrumentos da mesma família são também enfatizados, e numerosos são os exemplos: entre os cc. 58 e 64 os sopros executam sons muito diferenciados, com a flauta, instrumento por si bastante brilhante, a executar sons agudos deslocados na sua afinação habitual e com o clarinete baixo, a exponenciar a sua consistência sonora através da emissão de sons multifónicos. Também nos cc. 82 e 84 (Exemplo nº 34) a diversidade tímbrica das madeiras se encontra extremada: o piccolo, com seu timbre perfurante defronta-se com o clarinete baixo, de timbre estruturante.



Exemplo nº34: contraste tímbrico entre clarinete baixo e flauta piccolo

O grupo de instrumentos selecionados é por si só tímbricamente muito diferenciado: a introdução, escrita de uma forma verticalizada e com poucos meios, comparativamente aos acontecimentos sonoros posteriores, contém uma clareza expositiva que faz ressaltar a qualidade tímbrica de cada instrumento interveniente, elemento a potenciar na interpretação. A parte mais livre da obra (I - K) irá ser a que melhor evidencia e explora as qualidades colorísticas de cada instrumento, confirmando desta forma a relevância da sua centralidade. Através da mudança de instrumento centralizada em cada instrumentista, também a procura tímbrica se torna uma evidência e nalguns

casos uma marcação estruturante: na transição para a parte central da peça, a flauta é substituída pela flauta piccolo e a secção mais livre da obra caberá à flauta baixo. Os primeiros compassos da *melodia do sino* caberão à flauta baixo, que em conjunto com o clarinete baixo formam uma massa tímbrica complementar com o timbre do registo agudo do piano, encontrando-se os tubular bells num registo médio (cc. 129 a 140). Segue-se uma passagem para a flauta, expondo o brilho do seu registo agudo (cc. 140 a 153). Na parte III, pode-se gerar interpretativamente um novo jogo tímbrico, iniciado pela flauta até ao c.161 (Q), onde o registo do piano se torna muito agudo, ponto onde a utilização flauta piccolo gera novamente o contraste, e que prosseguirá até final da obra, um momento último de repouso.

A atitude composicional geradora desta obra baseia-se num conceito formal, como foi desenvolvido nesta análise e facto evidenciado pelo esquema formal cedido pelo próprio compositor. Dentro desta orientação e tendo em conta que o objetivo de um intérprete é atingir uma performance artisticamente convincente, poderá este traçado formal constituir um ponto de partida para a construção de uma imagem interpretativa. A estruturação de *Um sino* tem uma forte componente rítmica, remetendo assim para um conceito sugerido por Cone (1968:31):

> At this point let us recall our basic problem, which was how to achieve valid and effective performance. Here we have found at least one answer: by discovering and making clear the rhythmic life of a composition. If I am right in locating musical form in rhythmic structure, it is the fundamental answer.

No entanto este musicólogo recomenda a necessidade da convergência da atitude a que ele chama *sinóptica* com a possibilidade de evidenciar cada pequeno detalhe de uma obra musical como ponto de equilíbrio da fruição musical (Cone, 1968:97). Dentro do balanço entre a perspetiva formal e o aprimoramento do pormenor, é atingida a performance que o intérprete valoriza e por consequência a transmissão para o ouvinte torna-se mais satisfatória e esclarecedora. A interpretação de *Um sino* vai então basear-se por um lado na especificidade da linguagem interligada com o pensamento espectral desenvolvido por Marecos, ancorando-se na origem formal da sua génese. Não se pode no entanto relegar para um plano menos primordial que o ponto de partida desta obra incide numa frase poética portadora de uma relação metafórica entre o coração e o sino que determinará toda a sua orgânica interna, e que pode constituir-se interpretativamente como o sustentáculo da construção da narrativa interpretativa. No início do capítulo 3 foi afirmada a importância da metáfora na indução interpretativa assim como foi

enquadrado o atual entendimento da metáfora. Lakoff e Johnson (2003: 279) afirmam que ao terem estudado o pensamento metafórico lançaram em diversas áreas do conhecimento a necessidade de repensar o estudo do funcionamento da mente humana, e descrevem assim esta evolução (2003: 279):

> By the early 1990s, a whole new level of metaphor analysis was discover that we will call deep analysis. What we and other researchers found was that our most fundamental ideas – not just time, but events, causation, morality, the self, and so on – were almost entirely structured by elaborate systems of conceptual metaphor.

Será neste sentido de abrangência do funcionamento conceptual da metáfora que o intérprete vai desenvolver a sua ideia performativa. Apesar da frase poética sugestionadora de *Um sino contra o tempo* não se encontrar exposta na partitura, o título da obra suscita a curiosidade do intérprete, partindo do pressuposto este assume uma atitude analítica perante o universo das novas ideias musicais perspetivadas numa composição que se propõe a abordar. A resposta começa a ser delineada nas notas de programa efetuadas pelo compositor, onde este mesmo revela a frase indutora da estruturação de *Um sino contra o tempo*. A análise de uma frase metafórica constitui por si só um ato interpretativo, constituindo-se como um dos pontos de partida da construção da narrativa do intérprete. Neste caso concreto, dado que o conteúdo linguístico da frase em questão remete para uma menção de uma parte do corpo humano, o coração, e por outro lado um objeto exterior ao corpo humano, o sino, a relação metafórica pode ser encarada dentro do prisma de Yu (2008: 253):

> More generally, our body serves as a potentially universal source domain for metaphors. On the other hand, the cultural basis of metaphor consists in its interpretative function, thus viewing certain parts of the body or certain aspects of bodily experience as especially salient and meaningful in the understanding of certain abstract concepts. In other words, culture plays a crucial role in linking embodied experiences with subjective experiences for metaphorical maps.

Concretamente o coração é o órgão que assegura a continuidade da vida física e por outro lado o símbolo da ligação amorosa. O sino constitui um objeto simbólico ligado ao chamamento, para o ritual religioso, tendo por conseguinte uma contextualização cultural, que na tradição ocidental cristianizada se interliga com o aspeto espiritual do ser humano e do chamamento. A expressão *contra o tempo* inserida neste contexto estabelece uma relação com as limitações temporais da

vida física; por outro lado a expressão *há que correr* constitui uma sugestão da vivência do tempo de vida física que todo o ser humano dispõe, mas num sentido ativo, patente na escolha do verbo *correr*, que se contrapõe a uma passividade da atitude de aceitação. Encontra-se por conseguinte um apelo a que a vida seja um processo ativo e pleno por parte dos seus intervenientes, apresentada no plano físico, emocional e espiritual. Pode nesta relação semiótica estar encontrada a narrativa que o intérprete precisa para despoletar a sua imaginação auditiva e também assegurar a sustentação formal da obra.

Musicalmente, encontra-se em *Um sino contra o tempo* uma organização de proporções rítmicas que simbolizam a frequência cardíaca: na parte II, correspondente ao repouso, a frequência cardíaca atinge os valores mais baixos, enquanto nas partes rápidas existe uma oscilação parametrizada em valores mais elevados. O simbolismo do coração e do movimento respiratório desta obra está ligado a aspetos relacionados com o ritmo, andamento e textura, pois a uma frequência cardíaca baixa corresponde um ritmo de configuração livre e uma textura distendida, associada a um ambiente de improvisação. No caso da frequência cardíaca mais elevada, o ritmo baseia-se em valores mais curtos, o andamento é mais rápido e a textura mais densa. Desta forma, o coração é simbolizado na estrutura rítmica e textural, enquanto o sino espelha o seu simbolismo no timbre e na harmonia.

A propósito da metáfora estabelecida para o coração e para o sino, e perante uma exposição de diversas associações constatadas nesta análise anteriormente, como o simbolismo do coração associado ao movimento contínuo de semicolcheias do piano nas partes I e III, os movimentos entrecortados dos outros instrumentos geradores de manchas de textura ligados à ideia de respiração de um corpo vivo, ou os efeitos sonoros e gestos de liberdade expressiva existentes na parte II interligados com a interiorização e com o espaço onírico, algumas ideias simbólicas constituirão uma base de reflexão para o pianista encontrar o seu universo sonoro individual e posteriormente no conjunto. Neste âmbito o uso da imaginação auditiva associado ao lado conceptual da obra serão as ferramentas performativas, tornando-se fulcral o conhecimento do pensamento metafórico (Yu, 2008: 251):

> In *More than Cool Reason* (1989), Lakoff and Turner applied deep analysis to metaphor in complex poetic and literary texts. The analysis revealed an anatomy of imagination: new metaphorical ideas - that is, new ways of organizing and understanding experience – arise from the combination of simpler conceptual

> metaphors to form complex ones. Consequently, innovation and novelty are not miraculous; they do not come out of nowhere. They are built using the tools of everyday metaphorical thought, as well as other commonplace conceptual mechanisms.

A ideia interpretativa desta obra vai ser desenvolvida a partir de alguns pontos focais, em que o coração aparece exposto na parte de movimento simbolizando o aspeto físico e emocional da vida, onde o piano através da tarefa de assegurar a continuidade rítmica do ensemble se torna o próprio símbolo do coração, uma vez que assegura a vida do ensemble no ato performativo. Por contraste, na parte de repouso aparece uma batida cardíaca ligada a um universo onírico, que estabelece uma ponte com o imaginário humano. Neste momento o piano lança um gesto estrutural que inicia todo o processa deste clima de improvisação. O elemento imaginativo vai-se tornar um aspeto chave na obtenção das sonoridades requeridas na secção de repouso, uma vez que esta é constituída essencialmente por sons aperiódicos (ou efeitos sonoros) que enriquecerão bastante através do apelo à indução consciencializada da associação da imagem linguística e musical. Lakoff e Johnson (2003: 257) comentam o funcionamento da imaginação:

> When we imagine seeing a scene, our visual cortex is active. When we imagine moving our bodies, the pre-motor cortex and motor cortex are active. In short, some of the same parts of our brains are active in imagining as in perceiving and doing.

Na melodia do sino, o pianista torna-se um elemento que se funde no timbre do ensemble, recorrendo à relação metafórica partilhada por todos os elementos do grupo. Encontra-se então uma imagem de que o pianista deixa o seu papel de sustentação, para se fundir no grupo: o sino assume-se como imagem da vida espiritual. Desta forma ficam completados todos os aspetos da vida: físico, emocional e espiritual.

3.3. *Quatro Canções*

A obra de Madureira constitui-se numa forte tendência para a exploração da música de conjunto com voz incluída, como foi referido no capítulo 2 desta dissertação e mencionado no artigo de Novak (2006: 3):

> Almost half of Madureira's compositions are scored for instrumentalists and voice, whether the voice recites or sings. An attraction to poetry is, in fact, one of the most significant characteristics of his oeuvre. Moreover, the composer's relationship to the structuring of music is metalinguistic[45], which means that structurally his compositions could be taken as maps of a network of meta-linguistic signifiers whose dramaturgy is similar to the dramaturgy of spoken language.

Em 2002, por encomenda do Instituto Português das Artes do Espetáculo, e proposta do pianista Nuno Vieira de Almeida, Madureira compôs um ciclo para piano, soprano e dois recitantes que intitulou *Mobile.* Os poemas utilizados são de Sophia de Mello Breyner Andresen[46]. Quatro destas canções virão, por seleção do compositor, a formar o ciclo *Quatro Canções*. Sobre a obra de Andresen, Lopes e Saraiva comentam (2005: 1051):

> Logo no primeiro livro de Sophia de Mello Breyner Andresen (n. 1919), *Poesia*, 1944, 3ª edição, 1975, encontramos um mundo poético depurado, em que as imagens se organizam segundo as suas próprias forças de coesão, em clássico equilíbrio ou balança (uma imagem-chave). (…) O segundo livro, *Dia do Mar*, 1947, 3ª edição 1974, contém certas regressões ao "paganismo" invocativo de deuses e figuras clássicas (…).

Nas notas de programa elaboradas e cedidas por Madureira (anexo VII), torna-se muito claro a forte ligação que o compositor tem com a obra da poetisa:

> Esta proposta de Nuno Vieira de Almeida constituiu para mim um desafio daqueles a que é difícil resistir. Desde logo, pela qualidade da poesia de Sophia, mas também pelo testamento de amor que a sua obra constitui a valores como a leveza, a brevidade e a visibilidade, valores desta Europa do Sul, desta Europa Mediterrânica que é tão luminosa e que se quer contemporânea sem abdicar do seu caminho.
> Também a revisitação de todo um passado cultural em Sophia, a sua recusa de um modernismo ignorante da sua própria génese, constitui para mim, algo de uma importância extrema. De facto, cada vez mais penso que toda a música é, e deve ser, afinal, metalinguística: deve estar apta a receber e a integrar linguagens que lhe sejam aparentemente estranhas, ou porque já pertencentes a um passado musical, ou porque, embora contemporâneas, sejam parte de universos musicais distintos. É esta capacidade integradora que encontro na poesia de Sophia, e que, sem desvirtuar a sua obra, participa directamente na sua marca de originalidade.

[45]Cuddon (1992: 541) define metalinguagem como: A "beyond" language. In linguistics it denotes any technical language which describes the properties of language (discussed by Roman Jakobson in his essay *Linguistics and Poetics*, 1960). It is also known as a "second-order" language which may be used to describe, explain or interpret a "first-order" language. Given one metalanguage for one explanation it follows that there may be another in turn, and a metalanguage may replace a "first-order" language. Each order of language implicitly relies on a metalanguage by which it is explained.

[46] Escritora de origem dinamarquesa, pelo lado paterno, nasceu no Porto em 1919.

Os poemas escolhidos pelo compositor para o ciclo *Quatro Canções s*ão provenientes de vários livros editados, e logo numa primeira abordagem analítica se constata o conteúdo temático que os une, dentro de um universo especialmente sensível da obra da escritora: a condição humana e o universo das emoções. Assim, *Níobe Transformada em Fonte*, tema proveniente da mitologia grega, é dedicado ao amor materno; *Felicidade* evoca as sensações do encontro do amor; *Pudesse Eu* espelha as emoções do sujeito lírico perante as solicitações da vida; e por fim em *Mãos* transparece a imagem do seu detentor, num jogo ambivalente entre a sensação de posse e a impossibilidade de *prender*.

3.3.1. Análise

Níobe Transformada em Fonte

(adaptado de Ovídio)

Os cabelos, embora o vento passe,
Já não se agitam leves. O seu sangue,
Gelando, já não tinge a sua face.
Os olhos param sob a fonte aflita.
Já nada nela vive nem se agita,
Os seus pés já não podem formar passos,
Lentamente as entranhas endurecem
E até os gestos gelam nos seus braços.
Mas os olhos de pedra não esquecem.
Subindo do seu corpo arrefecido,
Lágrimas lentas rolam pela face,
Lentas rolam, embora o tempo passe.

Níobe transformada em fonte invoca uma figura da mitologia grega e segundo Grimal (2009: 331-332), existem duas heroínas distintas com este nome facto que tem vindo a gerar alguma confusão entre as duas histórias. Neste poema é mencionada a história de Níobe filha de Tântalo, que casou com Anfíon, de onde resultaram sete filhos e sete filhas.

> Feliz e orgulhosa com os seus filhos, Níobe declarou um dia que era superior a Leto, que tivera apenas um filho e uma filha. A deusa ouviu-a, sentiu-se ofendida e pediu a Apolo Ártemis que a vingassem. As duas divindades fizeram-no, matando os jovens com as suas flechas. (…) Na versão mais recente, Níobe, cheia de

dor, fugiu para junto de seu pai, Tântalo, em Sípilo (ou para o monte Sípilo, na Ásia Menor), onde os deuses a transformaram em rocha. Mas os seus olhos continuaram a chorar e mostrava-se a rocha que outrora fora Níobe, e donde brotava uma nascente.

Este poema é constituído por doze versos decassílabos, cuja rima combina a rima emparelhada[47], entre o 4º e o 5º verso e o 11º e o 12º verso, com a rima alternada[48], entre o 1º e o 3º verso, o 6º e o 8º verso e o 7º e o 9º verso e ainda com dois versos sem rima, o 2º e o 10º. O poema encontra-se construído dentro de uma assinalável profusão de figuras de estilo. Entre as figuras de estilo utilizadas encontra-se o hipérbato[49] nos 1º e 2º versos, revelada na troca de lugar entre a oração *embora o vento passe* e *Já não se agitam leves*, que ao iniciar o 2º verso se posiciona num lugar expressivamente destacado. Por outro lado, com este posicionamento das orações, é estabelecida uma analogia poética, também em termos de sonoridade entre a 2ª oração do 1º verso e a 2ª oração do último verso, através do recurso ao tempo verbal do presente do conjuntivo: *embora o vento passe* e *embora o tempo passe*. Este paralelismo irá evidenciar que para além dos acontecimentos presentes existe um presente com uma continuidade e uma relevância marcada para o futuro. O cavalgamento[50], na 2ª oração do 2º verso, pertencente sintaticamente ao 3º verso vai realçar expressivamente *Gelando*, no tempo verbal gerúndio, demonstrativo de uma ação a decorrer, ou seja: o processo de petrificação de Níobe está a acontecer no presente do poema. A metáfora, expressa a partir do 8º verso, cria uma imagem da transformação de Níobe em estátua que mantém traços anímicos humanizados, patentes nas evocações do seu sofrimento, sofrimento este inequivocamente anunciado no 4º verso em *fronte aflita*. Esta secção, cuja função é salientar a metáfora, irá fechar com uma oração detentora de um paralelismo sonoro e verbal com o 1º verso (já mencionado) e que irá por consequência estabelecer uma estruturação cíclica do poema.

---

[47] Segundo Celso e Cunha (1999: 696), rima emparelhada corresponde a uma sucessão rímica organizada de dois em dois versos, ou seja o 1º rima com o 2º.

[48] Idem, rima alternada: quando os versos rimam alternadamente (1º/3º e 2º/4º).

[49] Hipérbato (…) é a separação de palavras que pertencem ao mesmo sintagma, pela intercalação de um membro frásico (…). Em sentido corrente, porém, hipérbato é termo genérico para designar toda inversão da ordem normal das palavras na oração, ou da ordem das orações no período, com finalidade expressiva. (Celso e Cunha, 1999: 620)

[50] Cavalgamento – (…) consiste em terminar o verso em discordância flagrante com a sintaxe, pela separação de palavras estreitamente unidas num grupo fónico. As palavras deslocadas para p verso seguinte adquirem, com isso, um realce extraordinário (…). (Cunha e Cintra, 1999: 674)

Todo o texto lírico é construído numa gradação[51], revelada num gesto circular, inicialmente descendente e posteriormente ascendente: no relato do momento da petrificação de Níobe, é percorrido todo o seu corpo, primeiro numa movimentação da face para os pés, passando pelas entranhas, gestos dos braços e voltando ao seu rosto. Esta gradação coloca em evidência uma organização do poema em duas partes, estendendo-se a 1ª parte até ao final do 7º verso, onde é descrita a condição física de Níobe à medida que vai petrificando, acontecimento que está a decorrer. A 2ª parte fixa-se na condição emocional da heroína, condição esta registada no futuro, facto estipulado na oração final. Assim fica também evidenciada uma outra petrificação, determinada pelo estado anímico de Níobe. Este poema constitui por si só uma metáfora, patente na evocação da história de uma mãe que afirma a sua superioridade perante outra mãe pelo facto de ter um maior número de filhos (mortos em resposta à sua vaidade expressa). Constata-se então a construção de uma dupla metáfora: por um lado a narrativa proveniente da mitologia grega e por outro, a descrição da petrificação de Níobe, em que são expostos todos os seus sofrimentos pela perda dos seus filhos.

Logo desde a primeira leitura da canção, ressalta para o modelo interpretativo a adotar a possibilidade de abordagem de uma configuração aproximativa do modelo recitativo, na sua forma primordial derivado do texto declamado, em que a prosódia da linguagem tem a primazia em relação à disposição da métrica musical. Mondson e Westrup (2001: 1) definem recitativo como:

> A type of vocal writing, normally for a single voice, with the intent of mimicking dramatic speech in song. In practice its nature has varied widely by era, nationality, origin and a context. (…) It derives from the verb *recitare*, "to recite", which was also used in the 16th century for vocal performance (…). The liberalization of poetic forms and blank verse in late 16th-century Italy fostered approximations of the affects of dramatic speech through pitch and rhythm in many different places and circumstances.

Segundo os mesmo autores, vários estilos de recitativo são desenvolvidos durante o século XVII, um dos quais o estilo francês:

> The French modeled recitative on the highly stylized declamation of the spoken theatre (…) and on French traditions of metric freedom (as in the 16th-century *musique mesurée*), stressing the lyric accents of the

[51] Gradação – dispõe as ideias em progressão ascendente ou descendente (Borregana, 2004: 292)

text by marking both the rhyme and the caesura; this had only loose analogy in Italian recitative, which regularly accentuated only punctuation (through harmonic change and rests in the vocal line).

Alguns aspetos composicionais podem ser encarados como constituintes de um paralelismo entre a canção Níobe, o recitativo prenunciado em Itália no séc. XVI e o estilo recitativo desenvolvido em França no séc. XVII, o que sugere uma opção interpretativa de dar prioridade ao texto declamado e consequentes necessidades expressivas. Um dos indícios será o facto de que os doze versos decassílabos, quando transformados em melodia, estão dispostos numa forma irregular em termos de estruturação do número de compassos: encontra-se uma oscilação entre dez e seis compassos, recurso que irá esbater o efeito de cadência regular do verso decassílabo, favorecendo profusamente o efeito expressivo da prosódia.

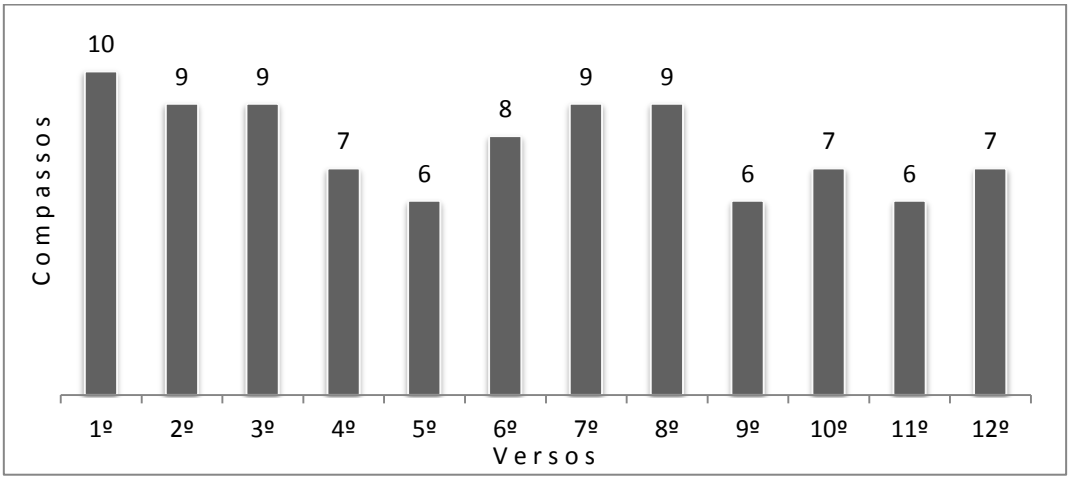


Figura nº 11: comparação do número de compassos em cada verso

O gráfico da Figura nº 11 demonstra a prolongação melódica do 1º verso, o mais extenso da canção, um decrescendo do número de compassos até ao 5º verso e a constituição dos últimos quatro versos como um bloco regular e encurtado. Esta diferença na dimensão do verso é conseguida através da manipulação da métrica, denotada na relação de algumas sílabas colocadas em notas longas e no recurso a procedimentos melismáticos. No 1º verso são profícuas a sílabas que ultrapassam a duração de um tempo (t):

***os cabelos em**bora o vento **pa**sse,*

***os** – 2t, **ca** - 3+1/2 t, **be** - 4 t, **los** - 2t, **em** - 1+ 2/3 t e **pa** - 4t.*

Também neste verso se encontra a utilização de melismas situados nas sílabas:

Os ca e be.

Continuando a exemplificação verifica-se que no 2º verso se mantém esta tendência:

*Já **não se-a**gitam **leves**. O **seu san**gue,*

***não**- 1+1/2 t, **se-a** – 1+1/2 t, **le** – 2 t, **ves** – 1+1/2 t, **seu** – 2+1/2 t, **san** – 5 t,*

com melismas nas sílabas

***não**, **se-a** e **san**.*

No 5º verso não existem sílabas a ultrapassar a duração de um tempo, com uma exceção em *a**gi**ta*, com quatro tempos, e não serão utilizados melismas, tornando-o menos extenso. Nos versos seguintes são mantidos os procedimentos de prolongamento das sílabas, mas o melisma deixa de constituir um recurso. A partir do 9º verso, denota-se então um novo decrescendo no número de compassos, que se traduzirá em menos sílabas prolongadas, onde não será ultrapassada a duração de dois tempos. Assim, a título de exemplo, o prolongamento de sílabas no 9º verso segue a seguinte disposição:

*Mas **os** olhos de **pe**dra não es**que**cem,*

***os** – 1+1/2t, **pe** – 1+1/2 t, **que** – 2t.*

Por contraste, no 12º verso serão unicamente duas sílabas a serem prolongadas dois tempos:

*Lentas **ro**lam, embora o tempo **pa**sse*

O encurtamento de alguns versos é passível de ser interpretado como um convite a uma execução mais delineada, através de uma enunciação do texto mais precisa na articulação da linha vocal, o que se traduz auditivamente numa maior relevância ao texto poético. No caso do 5º verso, aparentemente eleito por Madureira como momento chave da sua narrativa musical, pode ser interpretativamente encarado como um ponto culminante de uma 1ª parte da canção, partindo de uma leitura de que cada verso até ao momento contem a descrição de uma dada parte do corpo de Níobe e no 5º verso é evocado todo o seu estado geral. No 6º e no 7º versos continuam a

ser enumerados pontos do corpo da personagem do poema, para a partir do 8º verso ser iniciada uma cadência de imagens construtivas de uma metáfora. Assim, talvez se possa construir uma história interpretativa em que os últimos quatro versos se tornam pontos determinantes desta história, revelando por conseguinte um interesse centralizado na metáfora construída.

Outro aspeto a evidenciar numa reflexão sobre a execução desta canção é a forma como Madureira aborda o tratamento do texto poético, visando a interação entre as sílabas tónicas e átonas com a escolha da métrica e do ritmo. Segundo Cunha e Cintra (1999: 55-60) a análise fonética de um grupo de sintaxe permite distinguir as sílabas tónicas das átonas devido a diversos parâmetros como a intensidade, a altura do som, o timbre e a duração da sua emissão. Estes elementos encontram-se interligados, e com eles se define o acento tónico. Ao serem constituídas frases, ir-se-ão encadear grupos de sons com acentos principais e secundários que, dependentes da opção de emissão, se agruparão em diferentes sequências sonoras, enfraquecendo algumas sílabas tónicas, podendo, por consequência, a frase sofrer alterações no suporte fónico. No plano musical, também são determinados momentos mais acentuados que outros, dentro da organização métrica estabelecida. Segundo Lopes (2006: 7-8):

> Com base em princípios Gestalt para a organização cognitiva de unidades, é proposto que a primeira unidade de um grupo seja descodificada perceptualmente como mais saliente. Aplicando, então, este princípio à métrica musical, entende-se assim a razão de identificar o primeiro tempo de um compasso musical como o mais forte; o segundo tempo de um compasso binário será descodificado como mais fraco. Desta feita, poder-se-á propôr que a cinética – sensação de movimento – que está implicada numa determinada construção rítmica, resulta da diferença entre o peso perceptual dos tempos de um determinado contexto métrico. As leis da física ensinam que a diferença de massa entre objectos cria uma diferença de potencial; assim, o objecto mais pequeno tende a ser atraído para o maior. Se bem que de ordem psicológica (pois estamos trata-se de pesos perceptuais), a diferença entre o peso perceptual do primeiro tempo e o segundo de um compasso binário resulta numa diferença de potencial entre os dois. O primeiro tempo tenderá a ser entendido como forte e estável, enquanto o segundo será mais fraco e instável devido ao seu potencial cinético; por outras palavras, a qualidade cinética dos tempos de um compasso será inversamente proporcional ao seu peso perceptual.

Tendo como base a associação do texto poético a uma realização musical, e seguindo a questão percetual e naturalmente cinética da organização métrica musical, seria espectável para o intérprete que a linguagem textual e a musical fossem convergentes, na questão da emissão

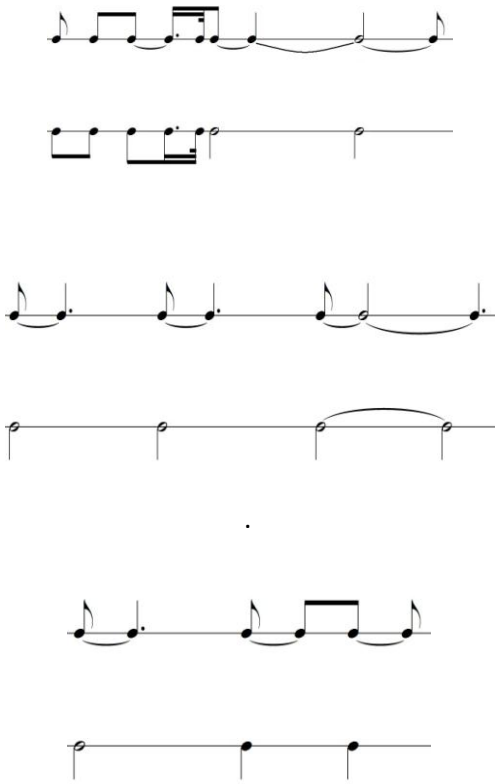
fonética, o que não parece constituir uma opção. No caso desta canção, aparentemente o acento tónico não coincide sempre com a acentuação natural dos tempos e compassos; foi neste caso realizado um levantamento fonético com o objetivo de percecionar quais as sílabas tónicas que se encontram desfasadas da parte forte do tempo ou do tempo forte de cada compasso. No Exemplo nº 37 as sílabas tónicas colocadas musicalmente na parte fraca do tempo ou no tempo fraco do compasso encontram-se assinaladas a negrito, e assim se pode constatar a proliferação destes casos:

Os ca**be**los em**bo**ra o **ven**to **pa**sse
Já **não** se a**gi**tam **le**ves. O seu **san**gue,
Gel**an**do, **já** não **ti**nge a **su**a **fa**ce.
Os olhos **pa**ram sob a fonte aflita.
Já **na**da nela **vi**ve nem se a**gi**ta,
Os seus **pés** já não **po**dem formar **pa**ssos,
Lenta**men**te as en**tra**nhas endu**re**cem
E a**té** os gestos **ge**lam nos seus **bra**ços.
Mas os olhos de **pe**dra não esquecem.
Su**bin**do do seu **cor**po arrefe**ci**do,
Lágrimas **len**tas **ro**lam **pe**la **fa**ce,
Lentas **ro**lam, em**bo**ra o **tem**po **pa**sse.

Exemplo 37: estudo fónico da canção Niobe

No entanto, a partitura constitui um meio de transmissão de um código pré-estabelecido, ou seja: a música não se encontra na partitura, mas sim quando é transformada em som pelos seus intérpretes. No ato de escuta desta canção tudo parece estar no seu lugar: os acentos tónicos do texto dramático coincidem no seu resultado musical. Pode-se então concluir que a leitura dos intérpretes depende da expressividade a conferir ao texto declamado numa cooperação intensa com os valores rítmicos, tornando-se premente secundarizar em termos de musicalidade a organização das hierarquias dos tempos do compasso. Por exemplo, no 1º verso na 2ª parte do 2º tempo encontra-se a sílaba mais acentuada da palavra *ca**be**los*, que tem um acento: será então primordial conferir o enfoque expressivo nesta mesma nota. O mesmo sucede no 2º tempo do c. 10, onde se encontra a sílaba tónica de ***pa**sse*, articulada no tempo fraco. Juntando todo um desenrolar destes acontecimentos, o intérprete chegará à prosódia natural que Madureira induz na sua escrita, e acabará por não ter necessidade de se guiar pelo que seria o balanço natural de um compasso 2/4. O resultado a ter presente na construção da performance é a evidência de uma

organização musical metricamente irregular, contraposta à regularidade da métrica pertencente ao verso decassílabo. Retirando alguns ritmos da partitura, e utilizando uma escrita sem compasso, verifica-se no exemplo nº 38 que esta ideia toma uma forma mais consistente, ao desvanecer alguns equívocos que o aspeto gráfico pode gerar. A parte superior de cada ritmo corresponde ao ritmo escrito na partitura e a parte inferior corresponde ao ritmo colocado numa notação retirada da organização do compasso em questão:



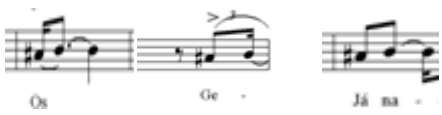
Exemplo nº 38: 2ª parte do 5º verso, 6º verso e 1ª parte do 8º verso

Por outro lado, os inícios de cada verso estão dispostos desigualmente, umas vezes no 1º tempo e outras no 2º tempo dos respetivos compassos sendo os 1º, 2º, 5º, 9º e o 10º versos iniciados no 1º tempo e o 3º, 4º, 6º, 7º, 8º, 11º e o 12º versos iniciados no 2º tempo. Esta questão também se torna uma evidência de que a hierarquia rítmica desta canção está entregue a fatores não interligados com a organização dos tempos fortes e fracos do compasso, ou a qualquer cadência regular de sucessão de tempos fortes e tempos fracos. Assim sendo, em termos de resultado interpretativo pode-se inferir que neste caso o compasso é assinalado como referência coadjuvante na organização gráfica tanto para o compositor como para os intérpretes, e não

constitui um indicador da organização expressiva do texto musical. Trata-se por conseguinte de uma organização rítmica numa vertente quantitativa, como define Bochmann (2006: 190):

> O Ritmo Quantitativo depende das durações das notas e não da localização no compasso das suas articulações. Logo este facto implica numa importância igual à totalidade da nota e faz com que o fim da nota seja estruturalmente tão importante como o início ou o meio. Assim, torna-se impossível reconhecer funções diferentes (de anacruse, ou de ricochete…); a proporcionalidade das durações é que define o carácter rítmico. Torna-se impossível reconhecer o compasso auditivamente, pois não há diferença qualitativa entre os seus tempos diferentes (…). Composicionalmente, o critério não pode ser relacionado com o compasso mas sim com a "quantidade" ou tamanho da duração: faz sentido relacionar estas durações proporcionalmente, ou seja numericamente

Cantora e pianista podem por conseguinte percecionar um texto que concede a primazia às necessidades prosódicas do canto declamado, considerando o compasso como uma ferramenta organizativa em termos de código a ser decifrado. Esta é uma característica muito evidenciada, e geradora de um paralelismo com o recitativo nos seus tempos primórdios, onde a necessidade de seguir a prosódia superava a questão da métrica musical, que era interpretada com alguma liberdade. Neste caso preciso não existe uma necessidade de encarar o texto liberto da métrica, uma vez que o compositor já se encarrega de escrever pormenorizadamente o ritmo, no seguimento expressivo do texto falado. Comparando o início do 1º verso com o início do 2º e do 5º versos, fica bem expressa esta determinação de Madureira estabelecer as coordenadas rítmicas com bastante rigor, ao escrever para uma mesma relação intervalar três células rítmicas diferentes com resultado auditivo aproximado:



Exemplo nº 39: início do 1º (c. 2), 2º (c. 23) e 5º (c. 40) versos

A diferença de duração na 1ª nota em cada um destes momentos determina a articulação de cada uma das sílabas de lançamento destes versos: o cantor é convidado a pensar na diferenciação da articulação de uma semicolcheia (c. 2) e de uma colcheia integrada numa célula rítmica de tercina de semicolcheia (c. 23), ou seja uma colcheia encurtada e uma colcheia no seu pleno valor (c. 40).

Estas pequenas diferenças terão um impacto expressivo de decrescendo rítmico no lançamento de cada frase e que poderá ser associada a uma ideia de construção do enfoque emocional no 5º verso, já mencionado anteriormente quando foi abordada a questão da duração dos versos. Este enfoque emocional pode também ser coadjuvado ao aliar este jogo rítmico com a escolha intervalar: cada vez que esta articulação acontece é acrescentada uma nota no sentido do registo agudo, começando numa interação entre lá # e si (2ª menor), passando por lá – si - ré e na 3ª vez, lá – si – ré – fá, perfazendo um intervalo de 6ª menor entre a nota mais grave e a nota mais aguda.

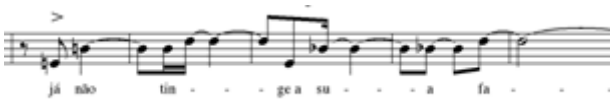
Já foi mencionada a relação que poderá ser estabelecida entre a metáfora do texto poético e o seu espelhamento no texto musical. Porém, outras figuras de estilo detetadas são determinantes na construção performativa: o hipérbato pode ser realçado por um momento de respiração no c. 13 (pausa de mínima para os dois intervenientes), precisamente no meio da inversão da ordem frásica. O cavalgamento toma alguma expressividade com a utilização da célula rítmica apresentada no Exemplo nº 39, correspondente ao c. 23, que desta forma destaca o tempo gerúndio, com alguma ênfase conseguida pelo seu valor rítmico um pouco mais extenso e pelo balanço conseguido através da inclusão da síncopa.

A gradação que abarca todo o poema será realizada musicalmente entre o registo médio da linha vocal e o registo agudo, uma vez que a nota mais grave da canção será um ré e a mais aguda um lá. Os intérpretes encontram uma via de construção do seu discurso na consciencialização de um jogo de movimentação oposto ao do texto literário, uma vez que enquanto a descrição do estado físico de Níobe é descendente a melodia evolui num sentido ascendente; quando o texto inverte para um sentido ascendente, a melodia irá deslocar-se num sentido descendente. No 6º verso, momento focalizado nos pés de Níobe e situado a meio do poema, a frase melódica é dita num fá # agudo, nota mais aguda de toda a canção, com exceção para uma passagem por um lá (2º tempo do c. 54). Este fá # constrói-se como um ponto de chegada, patente na centralidade do verso em questão. Segue-se uma permanência na nota fá, voltando a fá # no 8º verso. As duas metáforas assinaladas conterão nesta gradação melódica uma descida abrupta de registo melódico, comparativamente à subida que havia sido realizada por degraus sonoros. O 10º verso menciona textualmente uma subida que Madureira trata de um forma estática, sempre na nota sol # e ritmicamente em semínimas, para dar destaque ao *corpo arrefecido* da heroína, podendo-se inferir expressivamente o estabelecimento de um paralelismo tácito entre a sua gelidez e a

estagnação da linha intervalar. Esta regularidade na altura do som irá ser recorrente até final da canção que termina no si, nota muito utilizada no início de uma forma muito audível. Esta construção gradativa gera a necessidade de reflexão por parte do intérprete e que está relacionada com estudos analíticos que abordam a semiótica musical e se interrelacionam com a relação estabelecida entre a metáfora e a música. Zbikowsky (2008: 512) assinala a importância da relação entre os movimentos sonoros e o pensamento metafórico indutivo da criatividade:

> The basic idea of text painting is simple enough. When a particularly strong or compelling image occurs in the text for a musical work, the composer writes the accompanying music to suggest, or ´paint` the image.

Neste caso a opção de execução consolidou-se na identificação dos vários movimentos acontecidos, para a partir daí construir uma imagem interpretativa. O tratamento de algumas interações intervalares interfere com a gestão da prosódia de cada verso. A oscilação entre notas sustenidas e bequadro, com alguma proximidade entre si, irá resultar numa alternância tímbrica através dos intervalos gerados, recurso que resulta na manipulação da expressividade do texto. Entre os cc. 26 e 30, como se pode verificar no exemplo nº 40, a oscilação entre o si e o si b sequencia a formação dos intervalos de 5ª perfeita e 5ª diminuta, assim como de 3ª menor e 3ª maior, o que alterna a cor do jogo sonoro, elemento gerador de uma expressividade consciente.



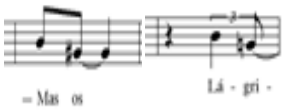
Exemplo nº 40: oscilação intervalar e rítmica

A esta modificação na cor, soma-se a diferenciação das células rítmicas em cada sequência dos intervalos de 5ª e 3ª, criando por um lado uma sensação de proximidade e por outro de diferenciação expressiva, uma vez que entre mi e si (c. 26) o ritmo é ligeiramente mais lento do que entre mi e si b (c. 28), e entre si e ré (c. 27) será mais rápido do que entre si b e ré (c. 29).

No 4º verso (cc. 36 e 37), embora com notas situadas em oitavas diferentes, é sublinhado o ré#, que será atingido numa passagem entre ré, si e ré#, o que iluminará a palavra *aflita*, recurso reforçado pelo prolongamento de dois tempos e permanência nesta mesma nota. No 7º verso (2º

tempo do c. 55 a c. 56), existe uma descida do fá # para o fá bequadro, e que sublinha a palavra *Lentamente*, coadjuvado com a anterior chegada à nota mais aguda da canção (2º tempo do c. 54). Até este momento irão ser iluminadas as palavras *face, aflita*, *agita* e *Lentamente*, facto que se torna clarificador da leitura do compositor perante este poema: embora a 1ª parte do texto seja maioritariamente dedicado à questão física da morte de Níobe, Madureira irá sublinhar palavras que enfatizam um determinado estado anímico, pois mesmo a palavra *Lentamente* traz consigo uma carga negativa, o facto de o processo da morte de Níobe ter sido lento e por consequência penoso.

Começar o 8º verso no fá #, com uma subida de 1/2 tom em relação ao final do verso anterior assinala o início da 2ª parte do poema; mais relevante se torna a relação intervalar entre os 9º (c. 73) e o 11º (c. 87) versos, que se forma numa oscilação entre si e sol# e entre si e sol, respetivamente, como se pode observar no exemplo nº 41:



Exemplo nº 41: oscilação intervalar e rítmica

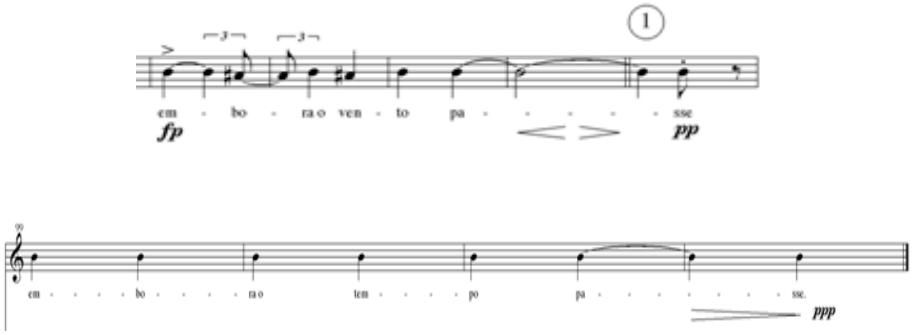
Esta oscilação intervalar é reforçada por células rítmicas aproximadas, mas que têm balanços diferentes obtidos pela diferenciação das colcheias (cc. 73 e 74) e de células rítmicas derivadas da tercina de colcheia (2º tempo do c.87 e c. 88). Também entre o 10º e o 12º versos existe uma ligação entre o sol#, nota onde é articulado todo o 10º verso, e o sol, nota de permanência da 1ª oração do último verso. A 2ª oração do 12º verso será declamada na nota si, o que vai tornar este bloco dos últimos quatro versos mais consistente, pois esta é também a nota comum, da oscilação intervalar entre o 9º e o 11º verso, constituindo-se como nota pivô. Mas a nota si estende esta sua função fulcral em toda a canção principalmente desde o início até ao 5º verso, sempre uma nota central no lançamento da frase musical para o registo agudo. Juntando este papel de pivô gerador de vários intervalos e o final da canção, o compositor vai completar algo que se torna desta forma um movimento circular, aliás como toda a gradação do poema e que a linha vocal irá reforçar.

Ainda dentro deste movimento cíclico denota-se uma similitude fónica nas orações pertencentes ao 1º e ao último versos,

embora o vento passe

embora o tempo passe

que encontra um eco interpretativo através da permanência e movimentação centrada na nota si, com um tratamento rítmico diferenciado. A opção de diferenciação rítmica pode associar-se ao significado semântico de cada oração, uma vez que na expressão relativa ao *vento* o ritmo tem um efeito balançado e a nota si é alternada com lá#, enquanto na expressão relativa ao *tempo*, o ritmo estabiliza através da sucessão de semínimas, sempre mantidas na nota si. Na criação da imagem performativa é possível associar a movimentação rítmica e intervalar à oscilação provocada pelo vento (cc. 8 a 12), por oposição ao estaticismo de um tempo presente e futuro de uma heroína já sem vida (cc. 99 a 102), observável exemplo no nº 42:



Exemplo nº 42: movimentação rítmica e intervalar associada ao conteúdo do verso

Outra questão relacionada com o desenvolvimento prosódico de Níobe é a presença e ausência do silêncio como intenção de marcar ou não cada início de verso, tornando-se a pausa um elemento coadjuvante, sendo encarada pelos intérpretes como uma respiração expressiva. Embora não seja regular, existe uma tendência gradual para diminuir o tempo de pausa na separação entre cada verso, que culmina no 8º verso e que depois, também de uma forma genérica, voltará a aumentar até final da canção. Logo no início da canção esta formulação é demonstrada com uma pausa na linha vocal (c. 1), assim como na separação entre o 1º e o 2º versos (c. 13) com uma respiração

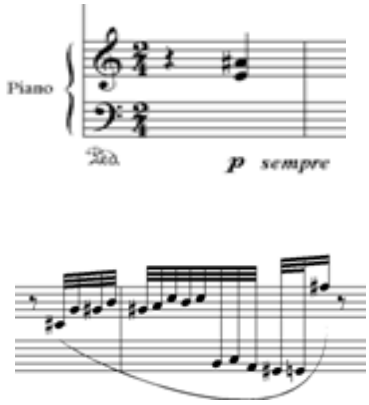
distendida. A inexistência de pausa torna-se um elemento gerador de tensão entre o 5º e o 6º versos (c. 45) e entre o 7º e o 8º versos (c. 63), enquadrando-se com os elementos melódicos mais agudos da canção e o ponto culminante da gradação. Na entrada do 10º verso (cc. 78 e 79), na curva decrescente da tensão, existe um momento muito pausado e, para finalizar, antes do 12º verso (c. 74 e 1º tempo do c. 75), uma acalmia que será reforçada com uma pausa de compasso entre as duas orações constituintes do verso final da canção (c. 98). Existem nesta gestão da pausa como elemento prosódico dois compassos que se interligam através de um objetivo comum, o c. 13 e o c. 98, onde a pausa determina um corte na sucessão das ideias musicais. Este recurso associa-se a uma necessidade de enfatizar as expressões que o precedem, o hipérbato contido no texto poético, entre o 1º e o 2º verso e a oração que é repetida entre o 11º e o 12º verso, *lentas rolam*.

Em *Níobe Transformada em Fonte* o piano junta-se à voz para apoiar expressivamente a parte declamada, e, neste aspeto, aproxima-se do estilo recitativo numa orientação proveniente do início do século XVII, vigente em Itália: o piano tem atribuído um valor poético, que no entanto tem vários planos de interpretação. Mondson e Westrup (2001: 1) afirmam que no início do século XVII em Itália, embora não fosse mencionado ainda como recitativo, geralmente denominado *stile rappresentativo*, existia uma prática musical com alguns traços típicos comuns, como no caso da Camerata Florentina:

> (…) the rate of harmonic change varied with the affect of the text, an overall slow harmonic rhythm unfolded over a generally static bass line (which gave the impression of declamatory freedom, though chord progressions were still clearly derived from madrigal), the poetic accents were reinforced by harmonic change, and particularly affective passages or individual words were often supported with strong dissonance (another madrigal borrowing).

Num enquadramento não tonal, o conceito de dissonância acentuada (*strong dissonance*) pertencente ao estilo descrito não se adequa a esta obra, mas outros recursos são utilizados para suporte anímico do texto poético. Esta parte instrumental contém duas vertentes ambivalentes: por um lado, assume um ambiente etéreo, distanciado do conteúdo densamente dramático do canto, sendo colocado numa postura de um elemento observador; por outro existem fatores que denunciam a sua participação na teia emocional, determinada pelo compositor para a linha vocal. O ambiente estabelecido no início da canção pela articulação de uma 4ª aumentada na parte de

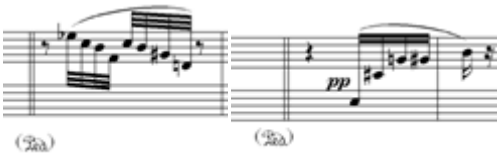
piano sugere uma ideia suspensiva, sendo esta mantida posteriormente na articulação das notas do pequeno arpejo e pausa, elementos que encadeiam o final do 1º verso com a entrada do 2º (2º tempo do c. 12 e c. 13). Na entrada do 3º verso, a função harmónica e tímbrica do piano é afirmada com a presença de um pequeno gesto arpejado (c. 23). Mas, se por um lado é mantida uma distanciação expressiva patente na indicação dinâmica de *p sempre* logo no 1º compasso da linha instrumental, por outro lado algumas escolhas prosódicas para a linha vocal são sustentadas pela parte de piano. Este é o caso da gradação existente no poema, reforçada em algumas estratégias composicionais, como é o caso da pontuação de cada verso através de pequenos arpejos, que no decorrer da canção irão aumentar o seu âmbito intervalar até ao 8º verso, também este um movimento gradativo que contem as notas que o canto irá utilizar. Como já foi analisado anteriormente esta movimentação de abertura do âmbito intervalar também acontece na linha vocal. Assim, no piano esta movimentação contém os seguintes intervalos, sucedidos entre a nota mais grave e a nota mais aguda de cada arpejo: 4ª aumentada (c. 1), 5ª perfeita (c. 12), 7ª menor (c. 23), 9ª menor (c. 23), 9ª menor (c. 39), 10ª maior (cc. 45 e 46), 17ª maior (c. 54) e 21ª maior (cc. 62 a 64).



Exemplo nº 43: construção intervalar da parte de piano (c.1 e cc.62-63)

Esta ideia é bastante subtil, patente na simplicidade dos apontamentos harmónicos e na indicação inicial de uma dinâmica estática, *p sempre*, expresso no exemplo nº 43. No entanto, com o desenrolar da ideia harmónica, esta subtileza adquire alguma densidade que terá um ponto culminante na ligação entre o 7º e o 8º versos, patente na extensão do arpejo e na distanciação intervalar entre a sua nota mais grave e mais aguda (2ª metade do 2º tempo do c. 62 e c. 63). Também na movimentação interior deste arpejo, bastante desenhada em pequenas deslocações ascendentes e descendentes, deve ser demonstrado pelo pianista um envolvimento com a linha

declamada. Comparativamente, os arpejos seguintes deslocam-se sonoramente num desenho mais linear: inicialmente com alguma alternância de movimentos ascendentes e descendentes, como se pode verificar no exemplo nº 44, e a partir do 8º verso sempre em movimentos ascendentes.



Exemplo nº 44: desenhos descendentes e ascendentes dos arpejos (c.32 e cc.72-73)

A centralidade emocional conferida ao 8º verso terá impacto na realização harmónica, confirmando a interpretação de Madureira de divisão da canção em duas partes. Também no piano a linguagem dos quatro últimos versos se modifica com o intuito de marcação expressiva das imagens sugestivas do sofrimento anímico de Níobe. Nestes últimos versos é retomada a singeleza de recursos harmónicos, que desta vez serão exclusivamente ascendentes, e podem ser interpretados como uma resposta à estagnação melódica da linha vocal. A partir do c. 72, na ligação para o 9º verso, encontra-se indicada a dinâmica *pp*, na parte de piano, indiciante de um retorno à atmosfera de subtileza tímbrica com que foi iniciada a canção, retomando uma distanciação anímica. O canto irá também entrar neste ambiente, uma vez que a indicação é de *ppp*, sem as acentuações e pequenas oscilações expressivas rigorosamente indicadas no início da canção. O encarar desta construção composicional como uma ideia metafórica interliga-se como o conceito de *text painting* e pode constituir uma ferramenta performativa a adotar pelos dois intérpretes como uma forma de construção racional e imaginativa da sua visão desta canção. Zbikowski (2010:515) desenvolve esta ideia da imagem textual ligada como os sons escritos através da análise de uma cantata de Bach, *Nun Komm der heiden Heiland*, num momento em que o texto menciona uma ação de bater à porta e que Bach traduz em três gestos composicionais: a repetição sugestionada pelo ato de bater à porta traduz-se na repetição da palavra e dos sons; o recurso à articulação de staccato; e por fim a utilização de um arpejo com o intuito de criar um espaço sonoro entre cada sílaba. Porém, o musicólogo (2010: 515) ressalva que o *text painting* não se limita a uma mera técnica de coloração de um determinado gesto:

> In fact, text painting is not a matter of simple mimesis, in which music, through its resemblance to a natural sound, represents that sound, but a more complex process through which music represents the image-schematic structure of some event or situation.

Níobe Transformada em Fonte, na linguagem de Madureira, irá ser um texto declamado com uma dualidade expressiva constantemente justaposta baseada por um lado numa contenção lírica e por outro numa intensidade ostensivamente dramática. A intencionalidade da contenção revela-se na dinâmica assinalada, entre *ppp* e *p*, com exceção para os acentos, alguns deles abruptos, tendo em conta o clima instaurado, como no caso do início do 1º verso, da 2ª oração deste mesmo, e do 6º verso, com indicação de *fp*. Outro meio utilizado para expressar esta leveza contida encontra-se nos meios simplificados da escrita harmónica da parte instrumental. A tensão emocional será atingida no acompanhamento da curva descendente e ascendente da gradação do texto poético, numa forma sonoramente invertida, assim como na densidade do ritmo de declamação obtido pela extensão e distensão métricas analisadas anteriormente. Estes gestos harmónicos são executados pelas duas mãos, mas soam como um todo, sem qualquer corte ou hesitação, pois trata-se de uma só linha de cor sonora.

Interpretativamente a parte instrumental foi perspetivada num enquadramento de um papel bipartido entre a função de elemento observador e elemento interveniente, tarefa traduzida pela sua oscilação entre a distanciação, a inclusão e nova distanciação na trama dramática revelada no texto lírico e desenvolvida na linha vocal. A distanciação inicial do piano pode tornar-se a representação do imaginário coletivo constituído pela mitologia grega, ou seja, a distanciação que o coletivo ocidentalizado mantem perante os seus ícones mais ancestrais. A ambivalência constituída entre a distanciação e aproximação dramática da parte instrumental com a linha vocal pode ser imageticamente associada à relação existente entre as figuras mitológicas e o universo humanizado, também esta constituída num binómio de distanciação e proximidade, uma vez que estas figuras existem distanciadas da humanidade, mas contêm características emocionais que retratam esta mesma humanidade. Com a inclusão da parte de piano no dramatismo do desenrolar da canção e a sua consequente constituição como interveniente, vai-se revelar a ligação que o povo ocidental mantém com um património ideário, culturalmente constituído na cultura grega e participante nas tramas desenroladas pela mitologia, uma vez que será também este um elemento construtor de uma moral comum. Assim como no poema se revela a dualidade entre os sentimentos humanos e a condição mítica de Níobe, o piano contém uma dualidade de

presença e distanciação perante este universo mitológico, que conduz o ouvinte nesta movimentação dentro/fora da trama emocional, através da distanciação e assimilação da carga dramática que a linha vocal conduz. É possível então inferir que a linha vocal representa *Níobe*, o elemento mítico, e a linha instrumental o elemento humano, que assiste e integra o drama de *Níobe* como sendo o seu próprio drama.

Em termos instrumentais há que referir a questão específica dos gestos harmónicos se encontrarem divididos pelas duas mãos, mas com a necessidade de resolução pianística tendo em conta que formam uma unidade harmónica, e cujo resultado sonoro deve ser uma formação de uma única linha. Sendo a linha instrumental uma opção harmónica, o pianista baseará a sua interpretação encorpando a opção expressiva do cantor, ressalvando a mencionada característica dicotómica de proximidade e distanciação. Esta assunção da dualidade de papéis a desempenhar transforma-se rapidamente na chave interpretativa para as dificuldades encontradas no trabalho prosseguido pelo cantor e pianista, no sentido de junção musical, pois vai ser um elemento de dissolução das dificuldades sentidas pelos intérpretes, patente numa simplicidade cristalina plena de complexidades dramáticas.

Felicidade

Pela flor pelo vento pelo fogo
Pela estrela da noite tão límpida e serena
Pelo nácar do tempo pelo cipreste agudo
Pelo amor sem ironia por tudo
Que atentamente esperamos
Reconheci tua presença incerta
Tua presença fantástica e liberta

A evocação da natureza com que é iniciado este poema interliga-se ao sujeito lírico no 4º e no 5º verso, constituindo por conseguinte o centro temático no *Amor*, e afirmando consequentemente o reconhecimento da *Felicidade.* Encontra-se implícita uma orientação proveniente do período romântico, período em que a evocação da natureza é utilizada para definir um estado de alma. Aguiar e Silva (2010: 552) carateriza assim o recurso ao tema da natureza na criação poética do romantismo:

> A imaginação é o fundamento da arte e proporciona uma forma superior de conhecimento, pois através dela o espírito " penetra na realidade, lê a natureza como símbolo de algo que está para além ou dentro da própria natureza" (citação de I.A.Richards, Coleridge on imagination) e assim alcança a beleza ideal.

Este poema é constituído por uma única estrofe de sete versos cuja organização silábica é livre ou polimétrica[52], numa sequência de dez, treze, treze, dez, sete, dez e onze sílabas. Segundo Cunha e Cintra a estrofe de sete versos existe muito sedimentada na *poesia trovadoresca de carácter culto* e perde a sua relevância com o implementar dos ideais do Renascimento (1999: 703). O facto de a Trova ser uma poesia destinada a um uso musical e a escolha do conteúdo fónico deste poema obedecer a um padrão imbuído de musicalidade, sugestiona que Mello Breyner interligou estes dois aspetos como molde de escrita de *Felicidade*. A autora escolheu para este poema a rima emparelhada entre o 3º e o 4º versos e entre o 6º e o 7º versos, enquanto para os restantes versos escolheu o verso branco [53]. No entanto, existem outros aspetos a considerar na escolha das sonoridades num texto deste cariz. Segundo Borregana (2004: 279):

> Num texto literário (poético), não é apenas o sentido da palavra que conta para a expressão global da mensagem. É também importante o corpo fónico vocabular, sobretudo quando se procura, com a repetição de sons iguais, efeitos ligados à expressividade.

Por consequência, o autor considera que existem três principais grupos de figuras fónicas: a assonância[54], a aliteração[55] e a rima. Neste poema a presença da musicalidade dos sons é manipulada na escolha de diversas coincidências sonoras, algumas delas conseguidas pelo uso de assonâncias e aliterações e que estão enumeradas na Figura nº 12:

---

[52] Segundo Cunha e Cintra (1999: 708), denomina-se livre ou polimétrica a estrofe que apresenta versos de diferentes medidas e agrupados sem obediência a qualquer métrica.

[53] Sobre a rima, Cunha e Cintra (1999: 698) afirma: (…) e não faltam ás literaturas modernas numerosos e admiráveis poemas compostos de versos BRANCOS, o que vale dizer – sem rima.

[54] Assonância – consiste na repetição de sons vogais. (Borregana, 2004: 280)

[55] Aliteração – consiste na repetição de sons consonânticos. (Borregana, 2004: 280)

Verso	Assonâncias				Aliterações		
	ê	o(u)	a	i	l	t	p
1º	4	4			4		3
2º	3		5		3	2	
3º	3	6			2	2	3
4º		5	2				3
5º	2		3			3	
6º			3	2		2	
7º			5			4	

Figura nº 12: tabela de sonoridades

Analisando a tabela de sonoridades denota-se a predominância de vogais fechadas, tendo sido considerada uma equivalência fónica entre ***o*** e ***u***, e que ***a*** soa maioritariamente como em *Pela*. No campo das aliterações encontra-se uma correspondência numérica entre a utilização de ***l*** e posteriormente de ***t***, entre os três versos iniciais e os últimos três versos: embora colocados em disposições diferentes, nos primeiros versos encontra-se uma sequência de 4, 3, 2 ***l*** e nos últimos uma sequência de 3, 2, 4 ***t***. Outra correspondência numérica muito evidente encontra-se na presença de ***t*** e ***l*** entre o 1º e o último verso: 4 ***l*** e 1 ***t*** no 1º verso e 1 ***l*** e 4 ***t*** no último verso. Ainda sobre este ponto, é de assinalar a presença da vogal ***i***, no 6º e no 7º versos, sempre em número de dois, estabelecendo uma analogia com o título deste texto poético também detentor de dois ***i***, *Felicidade*. Nesta disposição denota-se alguma tendência para uma abertura sonora no final do poema, por um lado pela substituição dos ***l***, uma consoante com uma sonoridade redonda, para ***t***, consoante com uma sonoridade mais decidida, e, por outro com a presença do som ***i***, uma vogal muito brilhante. A juntar a todos estes fatores de sonoridade, encontra-se a palavra *fantástica*, que se caracteriza por uma grande abertura vocálica. Assim, embora pareça contraditória a predominância de sons fechados num poema intitulado *Felicidade*, no 2º, 4º, 6º e no 7º versos a vocalidade é mais brilhante, facto que se associa ao processo de construção do texto, através da manipulação do som ***i***, som chave patente no título deste texto lírico. Também no 3º verso se

encontra alguma abertura em *nácar* e *cipreste.* Todo este jogo de sonoridades que a autora do texto preconiza confere ao poema um balanço próprio valorizador de uma musicalidade intrínseca, alimentada pela repetição das palavras *Pela* e *Pelo*, estrategicamente situadas no início dos quatro primeiros versos.

Mello Breyner escolhe ainda outras figuras de estilo para este poema, situadas no plano da sintaxe. Uma vez que os dois últimos versos conferem significado semântico a todos os outros, se colocados no início, o hipérbato será uma das figuras de estilo presentes. A anáfora[56] situa-se nos primeiros quatro versos, na repetição de *Pela* e *Pelo* e justifica também a presença da aliteração da letra *p.* Esta anáfora será interrompida em *por*, preposição situada ainda no 4º verso, mas que quebrará toda a sequência de repetições construída até então. A metonímia[57] está representada em *nácar do tempo* (3º verso), assim como em *estrela da noite tão límpida e serena* (2º verso). De notar também o recurso ao cavalgamento na passagem do 4º para o 5º verso. Por outro lado, toda a 1ª parte do poema constitui uma metáfora, uma vez que a escritora associa determinados elementos da natureza para determinar um estado anímico ligado ao encontro da sua imagem do amor.

Assim, através da identificação do jogo de figuras de estilo, é decifrada mais aprofundadamente a mensagem contida neste texto, sendo o cavalgamento a evidenciar a única oração que contém um verbo: *esperamos*. Este verbo encontra-se na 1ª pessoa do plural, revela a existência de um *nós*. Por outro lado, se o 6º e o 7º versos forem deslocados para o início do poema, este *nós* ainda terá mais relevância, porque o poema passa a terminar com o verbo mencionado; nesse caso a palavra *tua* (6º e 7º versos) poderá referenciar um outro ser, o objeto do amor do sujeito lírico. Pode-se então concluir que o sujeito lírico encontra a *Felicidade* descrita por um conjunto de estados de alma, revelados na metonímia presente e na evocação da natureza (evidenciada através da anáfora), que se traduz num amor verdadeiro (*sem ironia*), vivido em todas as espectativas em conjunto com o ser amado (*por tudo Que atentamente esperamos*): trata-se então de um amor realizado. Madureira concretiza musicalmente o texto literário numa disposição métrica

[56] Anáfora – é a repetição da mesma palavra ou expressão no início de cada frase. (Borregana, 2004: 281)

[57] Metonímia- segundo Dortier (2006: 469) esta figura de estilo tem uma vertente psicológica e pode ser vista como *um procedimento habitual de associação de ideias* e consiste numa deslocação de sentido no discurso, através de substituição de palavras.

assumidamente liberta da formatação silábica, que terá alguns contornos de texto declamado, numa forma de recitativo, maioritariamente silábico, com algum recurso melismático.

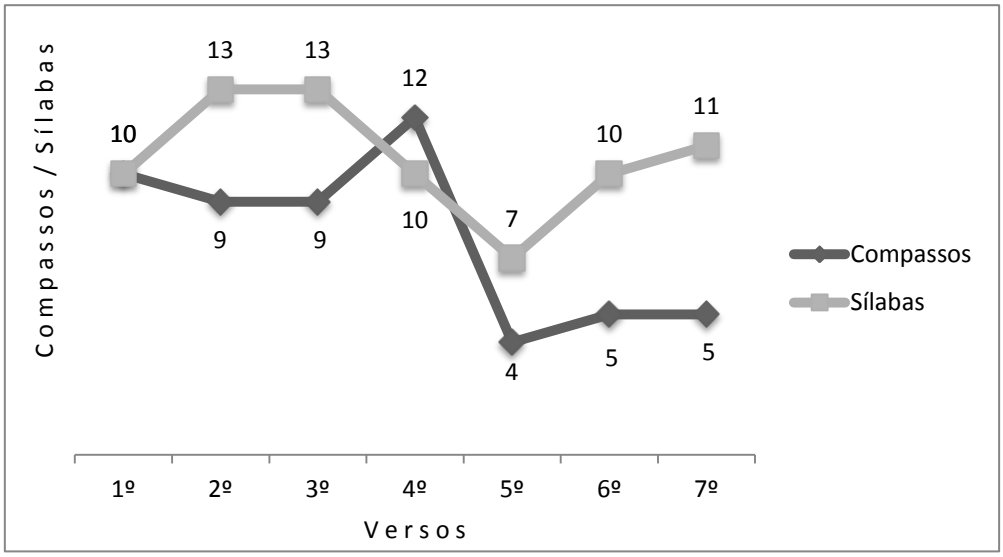
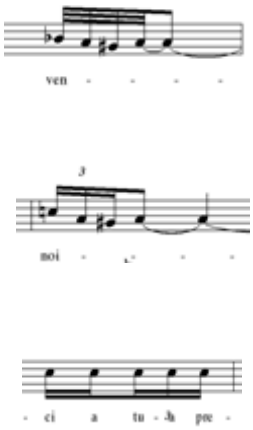


Figura nº 13: comparação entre o número de sílabas e o número de compassos em cada verso

Analisando o gráfico da Figura nº 13 constata-se que o número de compassos a ocupar cada verso não contém uma relação direta com a sua contagem silábica; sendo o poema constituído por 3 versos decassílabos, o 1º, o 4º e o 6º, estes mesmos irão ocupar 10, 12 e 6 compassos, respetivamente, enquanto o 2º e 3º versos, com treze sílabas, têm uma disposição musical de nove compassos. Muito notória é a redução no número de compassos nos três últimos versos para sensivelmente metade da extensão anterior com sete, dez e onze sílabas respetivamente. Esta contagem é determinante como conclusão sobre a divisão de *Felicidade* em duas partes, pois os três primeiros versos ocupam vinte e oito compassos, sensivelmente metade da extensão da canção, com cinquenta e seis compassos, e os restantes quatro versos irão ocupar trinta compassos. Deste modo pode-se inferir uma clara confluência com a divisão temática do texto lírico que lhe serviu de matriz: na 1ª parte é evocada a natureza, revelada como imagem, na 2ª parte é expresso o universo dos sentimentos. Encontra-se exposta uma estratégia de contração do texto, que se torna mais evidente na contagem do número de compassos: vinte e seis para o 1º grupo de três versos e trinte e oito para o 2º grupo de quatro versos, sendo que quatro compassos do 2º grupo são ocupados por gestos de respiração expressiva, com pausas assinaladas entre o 4º e 5º versos (cc. 41 a 43) e entre o 5º e 6º versos (cc. 47 a 48).

Partindo do pressuposto da delimitação do início da 2ª parte no 4º verso, existe ainda outro fator a evidenciar: dos trinta compassos ocupados, catorze pertencerão ao 4º verso e dezasseis ao 5º, 6º e 7º versos, com uma correspondência de dez e vinte e oito sílabas. Neste caso torna-se ainda mais evidente o efeito oposto da contração do texto nos três últimos versos, e uma distensão bastante assumida no 4º verso. A estratégia escolhida trará uma abertura para a possibilidade de estabelecimento de duas atmosferas interpretativamente contrastantes, numa canção que aparentemente tem uma escrita basicamente linear: na 1ª parte um ambiente de contemplação, e na 2ª parte um ambiente mais afirmativo, proveniente da aceleração temporal do discurso. Esta distensão e condensação do texto pode evidenciar-se no momento performativo através da forma como algumas células rítmicas são utilizadas: o 2º tempo do c. 5 e o 1º tempo do c. 12 contêm uma ornamentação para uma só sílaba, um melisma, enquanto no 2º tempo do c. 49 a correspondente célula rítmica será preenchida silabicamente, como se verifica no exemplo nº 45:

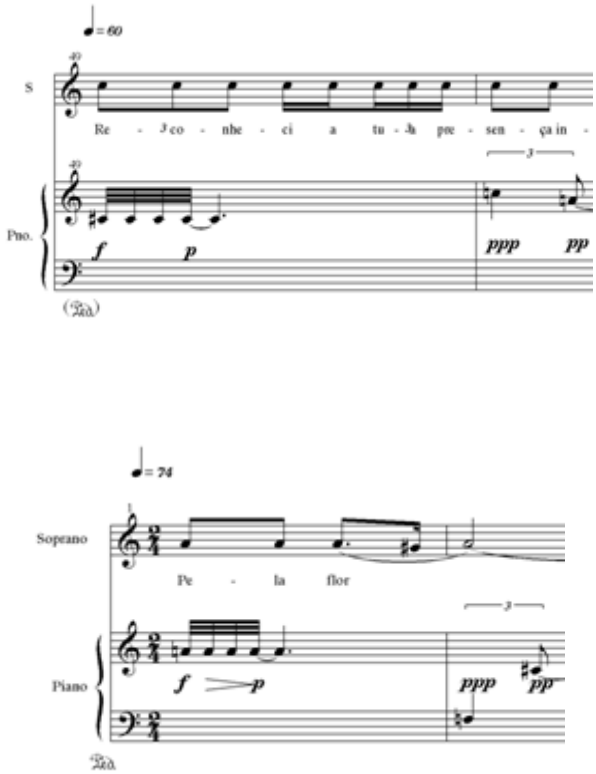


Exemplo nº 45: distensão e condensação do texto através da ornamentação

É porém na utilização dos valores sustentados por vários compassos que se estabelece um recurso basilar neste manuseamento do alongamento ou encurtamento do texto: os valores prolongados ritmicamente que separam orações e versos contêm uma duração muito maior na 1ª parte da canção e constituem uma tendência de crescendo até ao 4º verso. No 1º verso são separadas três orações, tendo uma valor longo de cinco tempos para ***flor***, quatro tempos para ***ven****to* e três tempos e meio para ***fo****go,* o que soma doze tempos e meio. No 2º verso, com uma separação de duas orações, encontra-se ***noi****te* com seis tempos e *se****re****na* com cinco tempos e meio, o que soma

onze tempos e meio. No 3º verso, ainda com uma separação de duas orações, ***tem**po* irá ser prolongado durante sete tempos e um quarto, e *a**gu**do* durante cinco tempos e meio, somando doze tempos três quarto. O 4º verso será também dividido por duas orações: *ironi**a*** prolongará durante sete tempos e ***tu**do* durante nove tempos e meio, o que soma dezasseis tempos e meio. Esta divisão em orações deixa de existir nos versos seguintes: no 5º verso *espe**ra**mos* é prolongada quatro tempos e meio; no 6º verso, *in**cer**ta* terá um prolongamento de três tempos e três quartos e *li**ber**ta* cinco tempos e meio. A estratégia de escolha da sílaba a alongar centra-se na penúltima sílaba da palavra escolhida, com exceção da palavra *ironi**a***, alongada na sua última sílaba, o que desloca o prolongamento para fora do acento tónico da palavra, para se situar na sua parte átona. Este prolongamento de várias sílabas contribuirá para a determinação interpretativa do carácter desta canção, nalguns aspetos semelhante a um recitativo declamado num ambiente contemplativo. A ênfase atribuída a *ironia* através do seu prolongamento numa sílaba átona revela um tratamento por si só irónico, que será abordado no decorrer desta análise.

Também primordial para o estabelecimento de um determinado ambiente sonoro é a permanência da linha vocal na nota lá: todo o texto é centralizado neste som, ornamentado, sucedendo-se no 1º verso as notas sol # e si b; no 2º verso, dó, sol # e mi b; e no 3º verso sol # e mi. Esta ornamentação recai precisamente na nota prolongada, já descrita no parágrafo anterior, constituindo no conjunto dos recursos uma possibilidade de atingir um ideário sonoro de evocação dos elementos da natureza, já expressa no texto poético. No 4º, 5º e 7º versos a ornamentação é excluída e será mantida a nota lá, tornando-se o 6º verso a total exceção: a linha vocal é declamada na nota dó, com um ornamento em mi b (4ª parte do 1º tempo do c. 52), o que confere a este verso uma maior luminosidade por ser o único dito num registo um pouco mais agudo. Apesar de a diferença intervalar entre lá e dó não ser muito pronunciada, é auditivamente evidente a mudança do registo, elemento a interligar com a abertura vocálica patente no texto lírico. Este é um momento possível de induzir uma iluminação do 6º verso que irá constituir-se como parceiro do recurso mencionado anteriormente, a contração do texto musical no momento do hipérbato, sublinhando sonoramente a questão da alusão da felicidade interligada à presença do amor realizado.

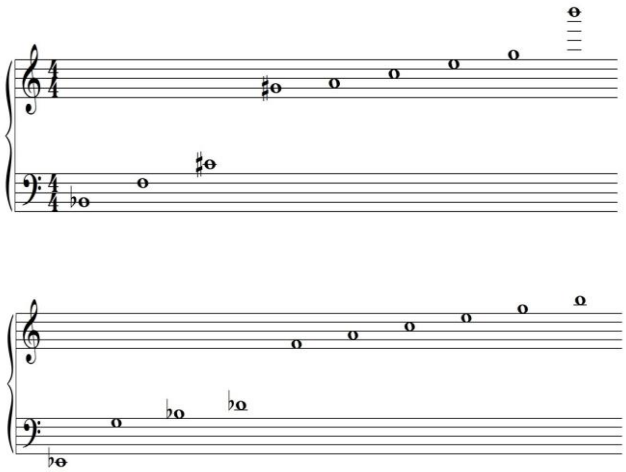


Exemplo nº 46: início do 1º verso e iluminação do 6º verso

Todos os aspetos até então analisados possibilitam a formação de uma verdade interpretativa que conduz à assunção de uma densa centralidade do 4º verso, patente na sua extensão, no seu registo estabilizado numa só nota sem qualquer ornamentação, e na sua constituição como ponto culminante na questão do prolongamento de algumas sílabas escolhidas pelo compositor. Neste momento do texto literário a sua autora revela o *amor sem ironia*, o que suscita a dúvida de como Madureira irá colorir sonoramente esta menção primordial do poema, todo ele constituído num mapa traçado por figuras de estilo, sugestivo de vários caminhos interpretativos. Por um lado, como já foi constatado, existe um sublinhar de uma sílaba átona precisamente na articulação musical de *ironia,* sugerindo o questionamento da intenção composicional; por outro lado, num ambiente tão contemplativo por parte do canto em toda a canção, existe uma movimentação rítmica do piano, baseada em células sincopadas e tercinas geradoras de uma sustentação pouco estável. Também as appoggiaturas, sempre bastante destacadas dinamicamente e num registo bastante distanciado do resto do discurso pianístico, são motivo de indagação.

O piano constitui o plano sonoro de fundo sobre o qual decorre a declamação do canto, baseado na sucessão de campos harmónicos. O primeiro campo harmónico (exemplo nº 47) encontra-se

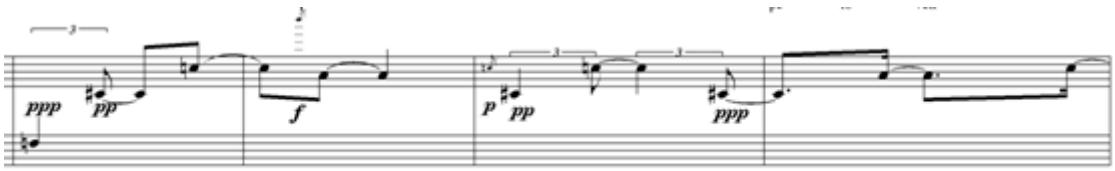
presente nos dois primeiros versos, no 6º e no 7º verso e ainda na forma de um pequeno excerto no c. 39. No 3º e no 4º versos é desenvolvido um outro campo harmónico, assim como nos cc. 42, 44 e 46 são apresentados arpejos distintos dos recursos até então utilizados. O retomar do 1º campo harmónico nos dois últimos versos é convergente com o hipérbato do texto poético e constitui assim um elemento coadjuvante da constituição do *eu lírico*, numa ideia estruturalmente cíclica. Será de realçar o início da canção, onde canto e piano emitem a mesma nota, um lá, e o retomar do 1º campo harmónico (c. 49), em que a amplitude sonora é marcada por um dó # no piano e dó na voz, resultando num intervalo de 8ª diminuta, e constituindo um elemento de iluminação do início deste 6º verso. O segundo campo harmónico (exemplo nº 47) tem similitudes com o 1º uma vez que partilham as notas do registo central, diferindo a sua constituição nas notas mais graves: o 1º baseia-se numa sucessão de 5ªs e o 2º numa sucessão de 3ªs, com uma nota inicial, o mi b, num registo afastado 8ª abaixo. A sua característica tímbrica será então diferente, uma vez que é solicitado ao pianista um uso constante do pedal (cc. 1, 16, 31 e 49), o que resultará num efeito de ressonância; uma base harmónica constituída com inclusão de intervalos de 5ª irá ter uma cor diferenciada de uma base harmónica constituída somente por intervalos de 3ª. Esta diferenciação tímbrica deve-se à proveniência destes intervalos integrados como parciais mais ou menos distanciados da fundamental da série dos harmónicos.



Exemplo nº 47: primeiro e segundo campos harmónicos

A função tímbrica e harmónica do piano é preenchida com valores rítmicos baseados em células sincopadas, umas vezes com base rítmica de quiálteras e outras vezes mantendo a organização de divisão binária pertencente ao compasso 2/4, gerando uma ideia contrastante e desestabilizadora

da linearidade da linha vocal, e que se destaca auditivamente nos momentos de prolongamento da frase musical. Esta oscilação entre o ritmo sincopado baseado numa divisão de quiálteras de colcheia e o ritmo sincopado baseado na divisão binária sustenta uma ideia de aceleração e desaceleração nos recursos rítmicos, como se pode verificar no Exemplo nº 48 (cc. 2 a 5):



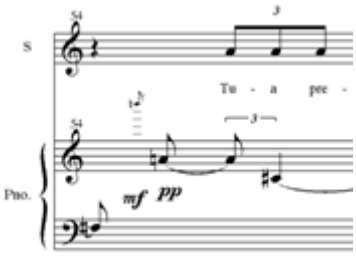
Exemplo nº 48: oscilação rítmica na parte de piano

É notória a diferença de duração do lá articulado no c. 3 e no c. 5, somando o primeiro lá um tempo e meio e o 2º lá um tempo. Os três dós #, assim como os dós pertencentes ao 2º e 4º compassos, são todos diferenciados, mas numa amplitude métrica muito aproximada, traduzida sonoramente numa sensação de oscilação. Esta oscilação aliada a uma movimentação giratória entre o registo grave e o registo agudo relembra em termos de interpretação a ideia de barcarola, tão utilizada na linguagem pianística pertencente ao período romântico. Também será de indagar o significado das indicações de dinâmica no piano que por vezes se encontram estabelecidas nota a nota, e qual a sua representatividade performativa. Este sistema de gradação acompanha cada nota pertencente ao campo harmónico, estabelecendo um plano sonoro distinto para cada uma delas, variando consoante o momento do texto musical. A ideia musical é posta em dúvida pela presença contrastante das appoggiaturas, sempre destacadas por uma dinâmica mais forte. Estes recursos reunidos num só corpo interpretativo podem ter uma leitura por parte do intérprete da presença da ironia, construída em simultâneo com o texto poético. Encontra-se assim uma possível concretização no duo de uma sobreposição de dois níveis de mensagem nesta canção, em que a parte instrumental funciona como um comentário ao discurso principal. Por exemplo, no decorrer do prolongamento da palavra *flor* (cc. 2 a 4) existe a indicação dinâmica *ppp*, *pp*, *f*, *p*, *pp* e *ppp*, sendo o forte indicado na appoggiatura, com uma nota num registo agudíssimo: um si.

O mesmo processo continua a decorrer, até ao 5º verso, momento de mudança da harmonia e do ritmo. Os arpejos passam a constituir um gesto proveniente do grave para o agudo, com uma configuração rítmica sempre igual em cada um: no 1º em fusas, no 2º em sextina de

semicolcheias, no 4º novamente fusas e no 5º em semicolcheias. A dinâmica torna-se mais constante, correspondendo uma indicação a cada gesto harmónico, numa gradação em diminuendo: *f*, *p, pp*, *ppp*. Este será o momento de maior simplicidade em todos os aspetos da realização musical desta canção, onde o canto não tem ornamentações e a parte do piano se torna bastante linear; a mudança de ambiente sonoro pode basear-se na construção de um ambiente de repouso, com algum paralelismo com a resolução harmónica, ou cadência pertencente ao conceito de tonalidade. Neste momento é revelada no texto poético a 3ª pessoa do singular, um *nós* expresso na forma verbal *esperamos* que, como já foi analisado anteriormente, constitui um ponto fulcral deste texto. A textura da canção neste momento chave é o ponto mais clarificante da necessidade de uma opção interpretativa de um recitativo declamado. No 6º e no 7º versos os recursos da parte instrumental voltarão ao descrito para os primeiros quatro versos.

O piano constitui ao longo da canção uma cooperação intencional com o ritmo declamatório do canto, na delimitação do início de cada verso com uma articulação simultânea, convergência pouco utilizada no decorrer da frase musical, devido ao conteúdo rítmico instrumental ser baseado em movimentos sincopados. Esta confirmação da articulação deve ser potenciada pelos intérpretes com o intuito de sublinhar a repetição de *Pela* e *Pelo*, que por si só conferem ao texto poético uma musicalidade balançada. Constituirão exceções o 5º verso, com um conteúdo bastante mais estável, e o 7º verso (exemplo nº 49), em que o piano continua uma linha de síncopas provenientes do 6º verso. A articulação conjunta constitui uma pontuação expressiva, no entanto inexistente na transição do 6º para o 7º verso. Porém, neste caso, o canto tem uma pausa, processo similar em cada divisão de oração, continuando na parte do piano o fluir do gesto harmónico e rítmico. Este mesmo acontecimento ocorre nos cc. 4, 8, 15, 24 e 34, construindo assim Madureira um 2º nível de pontuação expressiva que irá aplicar entre o 6º e o 7º versos. O resultado auditivo revela-se numa ligação entre os dois versos, conducente de uma contração expressiva, ficando patente a convergência musical com a noção interpretativa da focalização nestes dois últimos versos, correspondentes no texto poético ao encontro da *Felicidade* perante o ser amado, ou seja a um amor concretizado.



Exemplo nº 49: início do 7º verso

Existem somente dois trilos na parte de piano, constituídos pelas mesmas notas e que se posicionam no final do 1º verso (c. 10) e no final do último verso (c. 58). Este posicionamento pode ser delineado como uma pontuação discursiva, estabelecendo o pianista uma imagem de paralelismo entre os primeiros dez e os últimos dez compassos de *Felicidade*, tornando-se a 2ª vez uma reexposição, patente na similaridade de recursos rítmicos e harmónicos da parte de piano.

Em todos os recursos referidos nesta análise se demonstra com evidência a intenção de separar o poema em duas partes, entre o 4º e o 5º versos. Neste caso o cavalgamento irá ser bastante evidenciado através de uma densidade rítmica e de dicção do início do 5º verso, assim como com uma separação de dois compassos sem canto antes do seu início. Em *Felicidade*, o compositor constrói um texto musical que converge com o texto poético na sua diversidade de aspetos: confere o significado central ao 4º verso, demonstra o hipérbato dos dois últimos versos, assume as anáforas dos 1ºs versos e toda a metáfora expressa nos elementos da natureza, sublinhados pelo seu prolongamento rítmico. No entanto existe um segundo texto também bastante presente na parte instrumental: os planos sonoros são contrastados através da dinâmica, as appoggiaturas muito sublinhadas pelo seu registo e dinâmica, e a escolha rítmica é extremamente contraditória com a linearidade da linha vocal, construindo uma base balançada e oscilante. Esta mensagem que estabelece um terreno ritmicamente inconstante, reforçado pela presença das appoggiaturas contrastantes, é portadora de um conteúdo que irá criar uma ambivalência interpretativa: num poema cujo centro temático é *o amor sem ironia*, pode-se inferir um segundo nível de mensagem onde se inclui o procedimento irónico. A propósito do manuseio musical das figuras de estilo contidas nos textos poéticos, é importante ter em conta as considerações de Ayrey (2006: 136), onde é associado o confronto de duas ideias antagónicas com a tensão gerada:

> Here "tension" is the crucial term because it instates resemblance within opposition as the essential feature of all figurative language; the degree of tension is greatest in what Kenneth Burke calls the "four master tropes", metaphor, metonymy, synecdoche and irony.

A poetisa cria em *Felicidade* uma assimilação estilística entre procedimentos técnicos pertencentes ao período trovadoresco renascentista de origem erudita, uma temática abordada numa perspetiva do período romântico sintonizado com os usos contemporâneos. Madureira seguirá a autora nesta mestria de conjugação de orientações estéticas, obtendo uma canção onde confirma os procedimentos de predomínio da musicalidade no texto lírico. Para os intérpretes esta canção aviva a memória recente da conceção romântica do Lied, também este remotamente baseado na canção trovadoresca. Neste caso destaca-se a oscilação rítmica da parte instrumental, elemento que sugestiona uma interpretação de rubato, embora escrito pormenorizadamente e inserido num contexto estilístico diferente. Por outro lado, a liberdade métrica da frase musical relembra o desenvolvimento deste processo no romantismo, através da expansão da linha melódica e sua libertação perante a estruturação clássica em blocos de quatro e seis compassos. Outro aspeto desta canção encontra-se ligado a procedimentos desenvolvidos particularmente na segunda metade do século XX, como o uso da ironia numa assunção do estilo próprio do compositor. O uso de campos harmónicos, que se mantêm relativamente estáveis durante períodos consideráveis, interliga-se com um recurso iniciado pela vanguarda em meados do século XX, de que *Pli selon Pli*, ou mais tardiamente, *Éclat/Multiples*, de Boulez constituem exemplo a citar.

Pianisticamente, *Felicidade* requer a construção de uma consistência rítmica para que seja obtido o efeito preconizado, baseado em células rítmicas sincopadas, com diferenciações muito subtis. Por outro lado, os planos sonoros concebidos para esta canção exigem uma construção meticulosa para que a noção de diversas dimensões não se desvaneça. Esta ideia sonora foi pensada numa perspetiva do estabelecimento de uma analogia com efeitos visuais, reportando a uma tridimensionalidade encontrada por exemplo num quadro com vários planos sobrepostos, ou na cena de um filme, onde se efetuem várias aproximações e distanciações da cena criada. Para a realização sonora de um caráter realmente irónico nas appoggiaturas, uma atitude decidida e incisiva vai beneficiar a sua comunicação, uma vez que este recurso requer uma concretização muito assertiva. Em termos de conjunto é necessário assegurar a confirmação do ataque simultâneo em cada início de verso, para de seguida manter uma atitude rítmica de independência

e segurança, em justaposição com a parte respeitante à voz. Se, pelo contrário, o pianista tentar coordenar-se ritmicamente com o cantor entrará numa situação de desmoronamento da linha rítmica. A atitude instrumental da construção de planos sonoros constitui uma dimensão antagónica com a linearidade da linha vocal; esta dimensão requer uma interiorização da mesma, para que resulte num ambiente de justaposição integrado. No entanto é necessário consciencializar uma alteração da atitude do pianista entre os cc. 40 e 49 para a realização de uma função harmónica tímbrica, em que cada gesto ilustra o texto cantado.

Pudesse Eu

Pudesse eu não ter laços nem limites
Ó vida de mil faces transbordantes
Pra poder responder aos teus convites
Suspensos na surpresa dos instantes.

O texto poético constitui a evocação do eu lírico que anseia ser liberto dos limites e ligações inerentes à condição humana, de forma a poder corresponder livremente às inúmeras e surpreendentes solicitações geradas no decorrer da vida. Está então patente neste texto a exposição de um estado de alma de necessidade de libertação da condição humana, que entra numa dualidade de sentimentos perante a espectativa de melhor viver esta mesma condição humana. Este poema constitui uma quadra de versos decassílabos heroicos[58], de rima emparelhada e perfeita[59]. Existe também rima interior utilizada numa concordância com o substantivo *fa**ces*** (2º verso) no final de todos os versos e também em *po**der** respon**der*** (3º verso) e ***Sus**pensos na **sur**presa* (4º verso). As figuras de estilo são profusas, apesar da curta dimensão do texto. O hipérbato, entre o 1º e o 2º verso, centraliza a intensidade expressiva no sujeito lírico através da exposição do tempo verbal condicional, criando assim um plano secundário para a *vida*. A hipérbole[60] no 2º verso, transmitida através das palavras *mil* e *transbordantes*, é usada no sentido de enaltecer a perspetiva que este sujeito lírico tem dos inúmeros aspetos da vida e o

[58] Segundo Cunha e Cintra (1999: 683) dois tipos de verso decassílabo foram instituídos em Portugal a partir do século XVI, por influência italiana. Neste caso o verso será heroico, uma vez que mantém uma acentuação na 6ª e na 10ª sílaba.

[59] Segundo Cunha e Cintra (1999: 692-693) a rima perfeita consiste na concordância dos sons constituintes.

[60] Hipérbole – (…) figura de estilo que consiste no exagero da expressão, ampliando a verdadeira dimensão das coisas (…). (Costa e Melo: 883)

sentimento de exuberância perante estes mesmos. Por outro lado, o 2º e o 3º versos contêm uma personificação [61], uma vez que *faces* e *convites* são respetivamente uma parte constituinte e uma possibilidade de ação atribuída aos seres humanos. Assim, todas as figuras de estilo presentes demonstram precisamente a intensidade dramática focalizada no sujeito lírico, reforçando a ligação do objeto deste texto ao hemisfério das emoções.

Ao compor esta canção, Madureira dispõe os versos numa forma muito distanciada da organização original do poema, onde a 1ª grande secção, de vinte e oito compassos, contém uma exploração sonora de segmentos fónicos isolados do seu enquadramento semântico, a que se segue a exposição do 1º verso com dezassete compassos (cc. 29 a 45), do 2º verso com catorze compassos (cc. 46 a 59), do 3º verso com cinco compassos (cc. 60 a 64), do 4º verso com nove compassos (cc. 65 a 73) e um final suspenso de dois compassos de pausa, seguido de um apontamento harmónico do piano. Este tratamento do texto em fragmentos remete para uma das características desenvolvidas na segunda metade do século XX e mencionada no capítulo 1 deste trabalho. Ocupando a 1ª secção vinte e oito compassos, bastante extensa para ser considerada uma introdução, uma vez que perfaz um pouco mais de um terço do número de compassos existentes em toda a canção (setenta e seis compassos), é lícito afirmar a intenção do compositor de explorar a palavra desprovida de significado, uma identidade com valor sonoro, comprovada pelo jogo fónico baseado em algumas sílabas retiradas do texto poético. Os treze compassos iniciais decorrem numa interação intervalar situada entre sol e dó, com predominância para o intervalo de 3ª. No c. 13 o canto inicia com uma 5ª diminuta num registo diferente, constituindo entre o som base inicial (sol #) e o som mais agudo (fá #) uma 7ª maior (c. 16). Este movimento tendencialmente ascendente é confirmado pelo som *E* (aberto), bastante utilizado principalmente nas movimentações para o registo agudo. Os sons articulados pertencem à palavra *pudesse*, com exceção de *o*, *a* e *pre*, como se pode confirmar na tabela de símbolos fonológicos incluída na partitura:

Símbolos fonológicos e sua interpretação:

[u] pronuncia-se como o u de pudesse

[o] pronuncia-se como o primeiro o de sonho

[a] pronuncia-se como o primeiro a de pata

[61] Personificação – (…) acto ou efeito de personificar. Personificar – (…) atribuir antropomorficamente uma personalidade a objectos, a fenómenos, mesmo a puras entidades (…). (Costa e Melo: 1272)

[e] pronuncia-se como o e de surpresa

[E] pronuncia-se como o primeiro e em pudesse

[dE] pronuncia-se como o de de pudesse

[pre] pronuncia-se como o pre de surpresa

[de] pronuncia-se como o de de poder

Existe uma clara predominância dos sons provenientes da palavra *Pudesse,* tanto no número de utilizações dos seus fonemas, como na evidência do som *E* no caminho escolhido para os sons agudos na linha vocal. Por outro lado, as appoggiaturas utilizadas são confirmadas na apresentação do 1º verso, embora de uma forma mais esbatida: na parte inicial aparecem vinte e uma vezes e posteriormente, no desenrolar do 1º verso, somente cinco. A partir do 2º verso as appoggiaturas tornam-se inexistentes; este jogo de existência e inexistência de appoggiaturas aproxima os parâmetros da linguagem melódica do início da canção e do 1º verso. Pode-se então inferir que, apesar de Madureira mostrar inicialmente uma ideia de esvaziamento de significado semântico do texto poético, existe por parte do compositor uma intenção de destaque do sujeito lírico, expresso no condicional, e consequentemente de exposição do ambiente dominante da canção, principalmente ao evidenciar o efeito produzido pelo hipérbato nele contido. Iniciado o texto poético, Madureira recorre à decomposição dos dois primeiros versos, numa estratégia de avanços e recuos, sugerindo hesitações e confirmações, que resultam na seguinte configuração:

1º verso

Pudesse'eu

Pudesse'eu não ter laços

Laços

E-e -u n-ão ter laços ne-em limites

2º verso

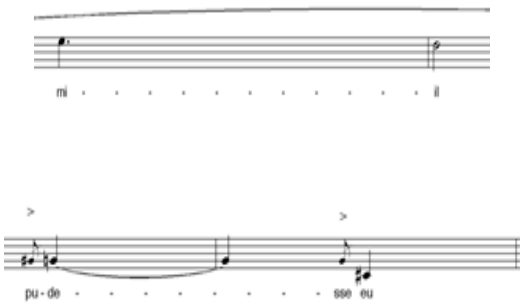
Ó vida

Vida de mil

De mi-il faces transbordantes

Exemplo nº 50: decomposição dos dois primeiros versos

A disposição rítmica das palavras, confirma a intencionalidade do compositor, quer pela junção de uma sílaba a uma appoggiatura, quer pelo prolongamento de algumas das sílabas, como se verifica no Exemplo nº 51:



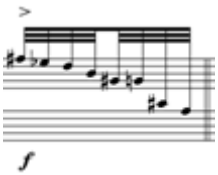
Exemplo nº 51: disposição silábica

No 1º verso a oração *pudesse eu* ocupa quatro compassos, a expressão *nem limites*, oito compassos (cc. 43 a 45), assim como *não ter laços* se estende por nove compassos; a palavra *limites* é tornada relevante, através da sua chegada ao registo mais agudo da construção melódica realizada neste 1º verso. Toda esta enfatização do 1º verso converge na projeção do sujeito lírico, e ajuda a lançar o cenário emocional em que se desenrola a hipérbole contida no 2º verso. No 2º verso, a palavra *mil* é prolongada durante três tempos e meio, articulada melismaticamente, *mi-il* (cc. 52 e 53), já antes proferida (cc. 50 e 51); *transbordantes* é muito prolongada silabicamente, o que realça a hipérbole e a personificação referente à *vida,* contida neste verso. O 3º e 4º versos decorrem textualmente, numa disposição silábica e sem prolongamento rítmico, com exceção de *instantes*, última palavra do poema que ocupará quatro compassos (2º tempo do c. 69 a c. 73). A soma de número de compassos destes dois versos perfaz o número de compassos utilizados no 2º verso. Madureira explicita assim três níveis de tratamento do texto: o texto valorizado como som, numa decomposição silábica sem significado semântico (cc. 1 a 28); um texto distendido por valores longos e repetições, ou seja, um compromisso entre o valor sonoro de um texto e seu significado (cc. 29 a 59); e o texto explícito, com uma disposição mais condensada e percetível, numa valorização do seu significado.

O compasso 2/4, maioritariamente utilizado nesta canção (com exceção de um 3/8 no c. 5 e 3/4 nos cc. 21, 28 e 62), prenuncia uma métrica de carácter pendular: numa perspetiva cinética de alternância entre tempo forte e tempo fraco, assim como de parte forte e parte fraca do tempo, encontra-se, nos dois primeiros versos uma larga profusão de sílabas tónicas colocadas em partes fracas do tempo ou no tempo fraco, e vice-versa. Aparentemente, a expressividade rítmica do

texto poético não é seguida pelo texto musical. *Laços*, *vida*, *faces*, *responder* e *instantes* serão os únicos nomes cujo acento tónico é colocado em correspondência com o tempo forte. Porém, outra leitura anteriormente proposta na análise da canção *Níobe transformada em fonte*, é viável: o compasso 2/4 foi escolhido numa perspetiva de organização gráfica do texto, de forma a ser possível ao compositor e aos intérpretes, embora com objetivos diferentes, uma abordagem organizada dentro de um sistema que lhes é familiar. Assim, a unidade organizadora do texto musical como código estabelecido é o compasso, enquanto a unidade organizadora da música que irá ser transmitida é a frase musical em conjunto com os fragmentos da frase poética, reorganizados segundo o critério do compositor. Sob o ponto de vista performativo, o pianista pode preconizar uma função estruturante, pois cada unidade musical é anunciada e pontuada com um arpejo, que constitui nos dois intervenientes uma respiração com função expressiva: no canto através da pausa, e no piano através da interrupção do fluxo de tremolos, os quais são o pano de fundo de toda a canção.

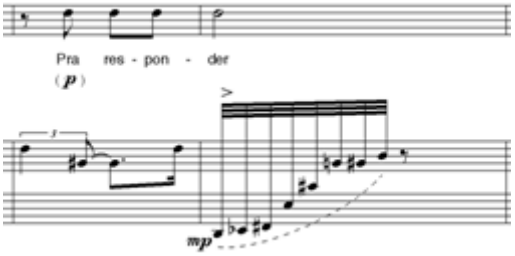
Os arpejos constituem um campo harmónico revelado gradualmente, numa deslocação para o registo grave do piano. Este arpejo é enunciado pela primeira vez na secção relativa ao jogo fónico atrás descrito: no c. 12, anunciando a sílaba *dE* (c. 13), segunda sílaba de *Pu**de**sse*, que confirma uma focalização interpretativa neste tempo condicional. Madureira opta por um gesto descendente, o que voltará a acontecer na finalização da canção:



Exemplo nº 52: arpejo descendente que pontua o discurso

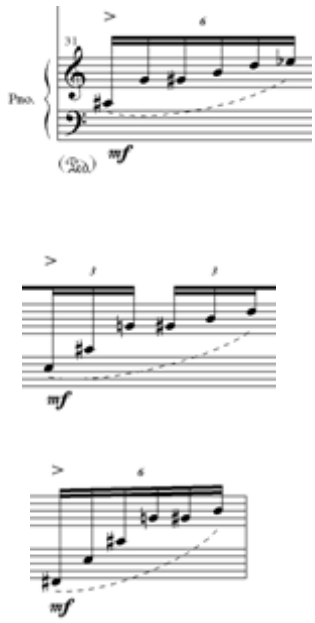
Uma nova pontuação com estas características surge no 3º tempo do c. 28, desta vez ascendente, e iniciada numa nota mais grave do referido campo harmónico, constituindo pianisticamente o prenúncio do início do 1º verso. O 2º verso, também é anunciado por um arpejo (2ª metade do 2º tempo do c. 45), numa nota ainda mais grave, um mi b, pertencente no entanto ao campo harmónico referido, mas num registo bastante mais agudo: 3 oitavas acima. No c. 60 acontece uma inversão de recursos: a linha vocal inicia o 3º verso e só no c. 61 a parte de piano articula o

arpejo, desta vez com uma nota ainda mais grave, também ela uma repetição da sequência no seu registo agudo. Este 3º verso transmite uma ideia base de stretto: por um lado, na linha vocal todo o texto é muito mais condensado, sendo o verso que menos compassos ocupa; por outro, no c. 60 encontra-se uma sobreposição de ideias, pois enquanto o piano termina o seu desacelerando do tremolo pertencente à frase anterior, já o canto está a iniciar o verso seguinte, o que desemboca na realização do arpejo quando o canto se encontra a articular metade desse verso.



Exemplo nº 53: sobreposição da finalização e início do 2º e 3º versos

Para além destes momentos claramente pontuados na divisão do texto consoante a disposição dos versos, existem outras pontuações, pronunciantes da construção interpretativa desta canção: as hesitações do texto lírico, escolhidas por Madureira, terão uma correspondência musical num arpejo baseado no campo harmónico principal. Este segundo nível de pontuação, que servirá unidades sintáticas mais pequenas que a frase constituinte de cada verso, são constituídas por células formadas por quiálteras de semicolcheia. Assim, os intérpretes poderão encarar como um 1º nível de pontuação o correspondente a células rítmicas de 8 fusas, e como um 2º nível células rítmicas de 6 semicolcheias, como está patente no Exemplo nº 54. Em confluência com as unidades de pontuação principais, estas pontuações secundárias farão também um percurso no sentido do registo grave, começando por sua vez num dó # (c. 31), num mi (c. 37,a começar na 2ª parte do 1º tempo) e num fá # (2º tempo do c. 48). O mesmo recurso para uma hesitação de texto é excecionalmente utilizado com uma célula de 4 fusas no c. 51 (2ª parte do 1º tempo).

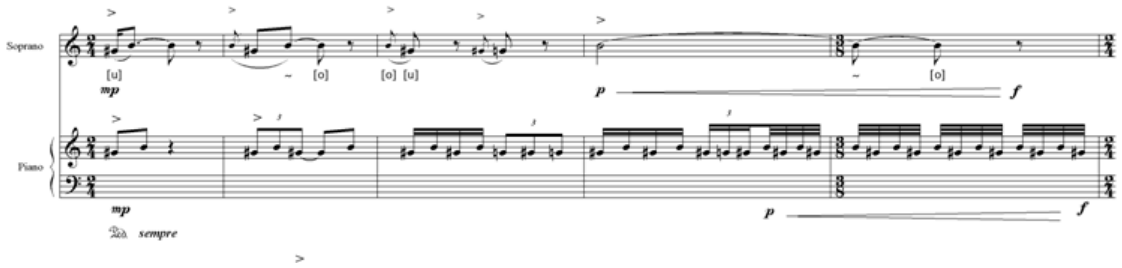


Exemplo nº 54: arpejos pertencentes a um segundo nível de pontuação

A articulação de outro arpejo constituído por 4 fusas (c. 41), antes da palavra *laços*, remete para uns compassos antes (2º tempo do c. 36), momento em que a voz tem uma pausa e o piano faz soar um arpejo com as características de pontuação principal, processo semelhante ao da separação de cada verso e que vai marcar veementemente a repetição isolada de *laços*. Este substantivo é a palavra mais repetida na teia do discurso construído, acrescentando Madureira uma clara decisão de o sublinhar na escolha da estratégia composicional. Ao observar o número de compassos que integram esta canção, 76, este gesto da repetição de *laços*, enfatizado por uma pontuação relevante por parte do piano, situa-se sensivelmente no meio, entre o 2º tempo do c. 36 e o 2º tempo do c. 38, fator anunciador do enfoque expressivo atribuído a este momento da canção. Encontra-se por conseguinte, um centro semântico constituído numa assunção composicional passível de ser interpretada como uma justaposição de ideias dicotómicas, as quais partem da necessidade intrinsecamente humana de estabelecimento de laços e do apelo da libertação destes mesmos para proporcionar a descoberta de outras facetas da vida.

Os dois intervenientes constroem um desenrolar de intervalos, sempre numa rede de interação um com o outro: o piano constitui uma teia de tremolos que aceleram e desaceleram, enquanto o canto desenvolve sequências intervalares de contorno melódico. Os elementos pertencentes ao campo harmónico matricial estarão muito presentes, embora integrados com outros sons, que vão

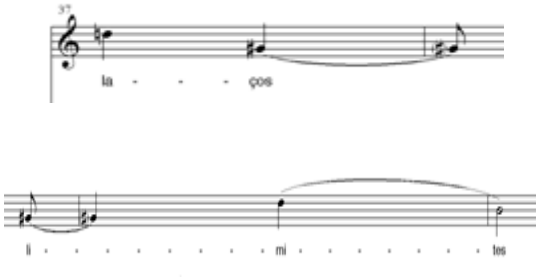
sendo revelados no decorrer da canção. Nos primeiros sete compassos é desenvolvida uma relação intervalar de 3ª menor, 3ª maior e 2ª menor, numa trama de variações entre sol #-si e sol #-sol, recurso fulcral para toda a canção, e que se demonstra no exemplo nº 55. No c. 8, o segundo período da frase musical que decorre até ao c. 12, são introduzidos os intervalos de 4ª perfeita (c. 8) e de 2ª maior (2º tempo do c. 10) terminando este com o retomar do intervalo inicial: sol#-si. A partir do c. 13 denota-se uma abertura gradual do âmbito sonoro: a 5ª diminuta e a 4ª aumentada constituem-se como elementos, e com novas variações intervalares será atingido um fá # (c. 19), nota que está à distância de 7ª maior do ponto de partida, o sol #. Esta secção termina num gesto circular, ao voltar ao motivo matricial da canção: sol #-si. Dentro da estratégia de apoio do piano ao canto, dois efeitos são de assinalar: no c. 7, embora a 1ª nota articulada na linha vocal seja um sol #, rapidamente muda para sol bequadro, permanecendo o tremolo no sol #, com um resultado auditivo de sobreposição de meio-tom, entre piano e canto; igualmente, na 2ª metade do 2º tempo do c. 10, o tremolo é constituído por si b e o canto irá ter uma appoggiatura de si b para dó, o que faz permanecer um intervalo de 2ª maior.



Exemplo nº 55: jogo intervalar nos primeiros compassos

Este jogo intervalar sustenta inicialmente o fonema *u*, de *P**u**desse*, seguindo-se a articulação de outros fonemas, de onde se destaca *dE* (c. 13), e posteriormente *E* (c. 17), ambos evocadores da segunda sílaba da palavra *Pu**de**sse*, e integradores da ideia basilar desta 2ª secção frásica. O intervalo de 5ª diminuta é conotado com *dE* (c. 13) e logo de seguida com *E* (c. 17). Este segundo fonema *E* encontra-se também evidenciado através da sua colocação no registo agudo, nos cc. 20 e 26, em ambas a situações na nota fá #, que como já foi referido constitui a nota mais aguda do campo harmónico sustentador da canção.

Os dois primeiros compassos do 1º verso são decalcados dos dois primeiros compassos da canção, desembocando na primeira 5ª diminuta utilizada para referir o sujeito lírico deste poema, *eu*, numa ida ao registo grave atingindo o dó # (pertencente ao campo harmónico). Madureira opta por atingir o registo mais agudo deste verso numa subida abrupta, donde se seguem duas 5ªs, uma perfeita (2ª metade do 2º tempo do c. 34 a 1º tempo do c. 36) e outra diminuta (c. 37 e 1ª metade do 1º tempo do c. 38), recurso que confirma o objetivo do compositor se centrar na palavra *laços*, neste caso através do considerável efeito expressivo obtido. Existe entre o c. 13 e o c. 37 uma notável cumplicidade intervalar: no c. 13 encontra-se uma 5ª diminuta ascendente e no c. 37 descendente, formadas pelas mesmas notas, sol # - ré; no c. 13 este intervalo infere a evidência no fonema *E* e no c. 37 na palavra *laços*, demonstrando mais uma vez um discurso produzido com o objetivo de ligação entre significados. Esta mesma 5ª diminuta será utilizada para *limites* (2ª parte do 2º tempo do c. 43 e c. 44), recorrendo precisamente às mesmas notas, como se observa no Exemplo nº 56:

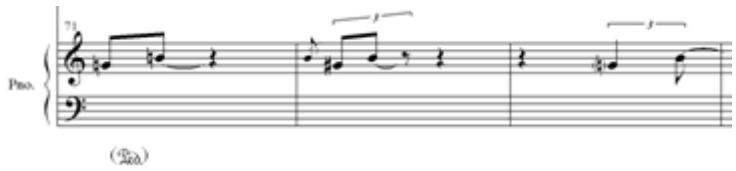


Exemplo nº 56: cumplicidade intervalar (cc.37-38 e 43-44)

O 2º verso inicia-se com um motivo intervalar bastante presente até ao momento, mas expresso com menos evidência: o meio-tom sol # - sol, anteriormente articulado por uma appoggiatura. A ideia é logo enunciada no 2º tempo do c. 3, no c. 7 e na 2ª metade do 2º tempo do c. 14. Durante o 1º verso este intervalo irá sublinhar a expressividade ao constituir uma ponte para a chegada ao dó #, já mencionada como elemento que evidencia o sujeito lírico (2º tempo do c. 31 a c. 32). Neste momento a nota de chegada do meio-tom durará dois tempos, um valor rítmico mais alongado. No início do 2º verso a distensão é conclusiva: a 1ª nota deixa de ser appoggiatura para passar a ter um valor de dois tempos e a 2ª nota mantém estes mesmos dois tempos. O compositor continuará o jogo intervalar: num processo simétrico ao dos cc. 31 e 32, já descrito, encontra-se no c. 49 uma 5ª diminuta que parte da nota mais grave do campo harmónico utilizado

e evidencia a palavra *vida*. Este processo irá ligar *pudesse eu* a *Ó vida, vida de*…; mais uma vez os significados deste poema se entrecruzam, opção interpretativa de Madureira.

A ligação entre motivos intervalares irá continuar: *de mil faces transbordantes* contém também uma 5ª diminuta (sol # - ré), mas atingida com uma nota de passagem (mi). Poder-se-á considerar o mi uma nota de passagem uma vez que é uma nota que não revela a presença estruturante conferida até então pelas notas nucleares da canção, ligadas ao seu campo harmónico. Este intervalo irá por conseguinte estabelecer uma ligação semântica atingida pela interação sonora entre *dE*, *laços*, *limites* e *de mil faces transbordantes*. Embora as duas últimas sílabas de *transbordantes* sejam articuladas na nota si, pode-se considerar que o si é a nota de resolução de toda a construção até então feita em torno desta 5ª diminuta. Por outro lado, este mesmo si constitui uma nota muito presente em toda a construção intervalar da canção, pelo facto de pertencer ao campo harmónico referido e por ser uma nota pertencente ao motivo iniciador desta mesma. O 3º e o 4º versos contêm uma estratégia melódica de repetição, inicialmente na nota ré (2ª parte do 1º tempo do c. 60 a c. 66), depois alguma oscilação entre ré e si num intervalo de 3ª menor (c. 68), para por fim permanecer no si (cc. 69 a 73). Os recursos do piano são mudados para um ostinato de fusas na nota ré (c. 62 a 1º tempo do c. 70), seguidos de uma sequência que sugere a organização de uma escala constituída por 2ªs menores e maiores, acabando o piano a evocar o seu motivo melódico inicial (cc. 71 a 73), desta vez com uma ordem diferente: o sol terá a primazia em relação ao sol #, o que produz um efeito expressivo diferente.



Exemplo nº 57: evocação melódica no piano

Madureira indica meticulosamente a dinâmica referente à 1ª secção da canção (cc. 1 a 28), deixando todo o resto para o intérpretes decidirem. Este cuidado é passível de ser associado à ausência de texto no sentido literário, necessitando o compositor de assinalar as suas intenções expressivas no mapa de fonemas utilizados, construindo uma prosódia musical, numa compensação da ausência da prosódia linguística. As acentuações permanentes na nota de

appoggiatura são também uma presença marcante, gesto que contraria o habitual apoio da nota longa. Os arpejos do piano contém a indicação de execução numa dinâmica mais forte que o resto do texto, estabelecendo também aqui uma hierarquia para cada arpejo e que reforça os mencionados níveis de pontuação gerados através da enunciação do campo harmónico: para um 1º nível de pontuação é utilizada o *f*, para um 2º nível o *mf*, e para o evento assinalado no c. 51, o *mp***.** Uma exceção é claramente assumida no último arpejo que, constituindo o assinalar do final do 2º verso, contém a indicação de *mp*, confirmando também nesta estratégia a ideia composicional de realizar uma separação entre o 2º e o 3º versos, pronunciadora do recurso a um stretto. Sobre esta questão da dinâmica podem assinalar-se as indicações do compositor para o ostinato do piano, a partir do c. 63, com oscilações entre o *ppp* e o *f*, num espaço de cinco compassos, e de *f* a *pppp* no espaço de quatro compassos, resolução intensamente expressiva.

O pianista é convidado a decidir a questão da colocação do pedal harmónico: sugerido no início da peça, precedido da indicação *sempre*, será relembrado em cada início de página, o que propõe uma intenção de manutenção de reverberação interpretativamente ajustável às cores sonoras pretendidas pelo pianista. O intérprete pode encarar alguns aspetos da opção composicional como determinantes para a caracterização expressiva da obra, como é o caso da manipulação da ida ao registo grave e agudo. Na linha vocal é notória a ligação entre o *eu* e a *vida***,** ambos no registo mais grave, sugestionando uma atitude de análise do sujeito lírico perante as *mil faces trasbordantes* (da *vida*), momento mais agudo. Esta análise complementa-se no jogo de 5ªs diminutas lançado entre palavras-chave da ambivalência exposta pelo sujeito lírico, entre *eu* (descendente), *laços* (descendente), *limites* (ascendente), *vida* (descendente), *mil* (ascendente, com nota de passagem), transbordantes (ascendente, com nota de passagem), ou seja: encontra-se em oposição dicotómica, uma indecisão do sujeito lírico (descendente), associado aos laços criados na sua vida (descendente) e a sua necessidade de não ter *limites* (ascendente), de se libertar, para encarar as inúmeras solicitações desta mesma vida, de *mil faces transbordantes* (ascendente), para as quais este se sente mais atraído. Torna-se necessário ao pianista uma reflexão sobre toda esta dualidade anímica do texto literário valorizada no texto musical, no sentido de colocar as soluções sonoras ao serviço das opções interpretativas do cantor. Neste âmbito, a reflexão sobre o acelerar e desacelerar dos tremolos, e a função de pontuação dos arpejos deve ser informação a entrecruzar pelos dois intérpretes, para que toda a expressão prosódica do cantor seja eficazmente apoiada pelo pianista.

Madureira parece recorrer ainda a estratégias como a reconfiguração estrutural do poema através da repetição de secções, assim como ao alongamento e estreitamento de versos, manipulando os seus significados: o poema original é mantido, mas novas coordenadas interpretativas são lançadas. Neste âmbito a figura instrumental será determinante na evidenciação dos planos sonoros, dentro de uma consciencialização da existência de dois níveis de pontuação expressiva atribuídos aos arpejos, níveis esses evidenciados através da dinâmica e do ritmo. A imagem interpretativa de *Pudesse* poderá ser construída tendo como ponto de partida o jogo fonético lançado pelo compositor e, nesse caso é possível instituir uma gradação de três níveis de construção. Inicialmente pode-se inferir a elaboração de um pensamento, ainda não organizado, correspondente ao desenvolvimento da exploração expressiva da fonética conjugada com a música. Seguidamente, na parte da canção estipulada aos dois primeiros versos, a utilização da linguagem literária pode ser associada à conversão em pensamentos concretos, portanto consubstanciada na existência uma tomada de consciência, em que a repetição organizada por avanços e recuos do texto lírico sugerem um momento de indecisão. Num terceiro nível, que ocupa os dois últimos versos, intui-se um momento de decisão, de plena consciência do caminho a optar, audível através da exposição do texto lírico, sem hesitações. Neste caso, a permanente aceleração e desaceleração dos tremolos na parte de piano estabelece uma conotação semântica com toda a construção da canção, num sistema de avanços e recuos, reveladores desta mesma elaboração mental da indecisão e posterior decisão. Outra questão evidenciada na resolução musical do poema é o antagonismo criado entre um texto lírico muito condensado, facto afirmado na profusa presença de figuras de estilo em tão poucos versos, e um texto musical distendido. O texto musical contém dois tratamentos diferentes: a dissecação sonora da palavra (na 1ª parte da canção) e a palavra como elemento portador de significado semântico.

Pianisticamente é necessário ter em conta a rítmica intrínseca da escrita, partindo de um pressuposto de rigor rítmico, mas que necessitará de uma atitude de assertividade perante as inflexões naturais à interpretação do cantor. Neste âmbito tem de se ter em conta a separação de cada secção processada em valores rítmicos mais longos relativamente ao final da secção precedente. A necessidade desta atitude interliga-se com a pretensão de um resultado sonoro, traduzido num tecido de fundo linear, não sendo desejável a produção de oscilações bruscas ou mesmo acentuações não previstas. Os gestos harmónicos de função estruturante, com planos

dinâmicos diferenciados funcionam como interrupções do efeito hipnotizante dos tremolos. Encontra-se por conseguinte uma dupla atitude do pianista: por um lado, os tremolos induzem uma oscilação rítmica ligada à variação da altura do som, gerando diversos intervalos com função tímbrica; por outro lado o gesto harmónico sustém uma função de pontuação e comentário do texto cantado. Os arpejos também se constituem como momentos de ressonância e, embora divididos pelas duas mãos na sua realização instrumental, deverão constituir um gesto único, sendo especialmente importante realizar a transição de uma mão para a outra sem qualquer cisão sonora ou acentuação não pretendida. Em termos de realização de conjunto, torna-se premente construir a consciencialização dos pontos comuns nos momentos ritmicamente desfasados, manter um rigor interior muito firme, e ter presente os momentos de pontuação harmónica como gestos unicamente pianísticos.

Mãos

Côncavas de ter
Longas de desejo
Frescas de abandono
Consumidas de espanto
Inquietas de tocar e não prender

A autora deste poema constrói uma simbologia, representando as *Mãos* uma imagem de um todo maior, o eu lírico. O sujeito lírico encontra-se numa situação de demonstração afetiva patente na revelação da adjetivação, que só é compreensível se interpretada como uma imagem. As locuções adverbiais que completam cada verso (2º, 3º e 4º) pertencem ao domínio da caracterização de estados anímicos, o que confirma esta elaboração imagética. Os três verbos existentes são utilizados também no sentido figurativo: o único que poderá ter uma leitura associada a uma ação concreta, *tocar*, é também ligado ao plano emocional através da sua adjetivação (*Inquietas*). Por outro lado, o verbo existente no 1º verso, *ter*, é semanticamente contraditório ao verbo colocado no último verso, *não prender*, tornando o seu significado passível de duas leituras: ou existe um acontecimento a despoletar desta contradição, ou é construída uma ambivalência de sentimentos por parte do eu lírico que conduz a esta duplicidade de significados expostos. Esta ambiguidade é projetada também pelo facto de as próprias mãos constituírem unidades diferentes entre si, patente na sua simetria; este caminho imagético induz a existência de duas personalidades, uma mais reativa e outra mais passiva.

Constituído por cinco versos polimétricos, o texto poético demonstra um crescendo silábico, percetível na sua realização gráfica: os primeiros três versos são pentassílabos, o quarto hexassílabo e o último um decassílabo. A rima é imperfeita e acontece entre o 1º e o 5º versos e entre o 2º, 3º e o 4º versos, constituindo uma rima interpolada. Fonicamente predominam as vogais fechadas e os sons nasalados obtidos pela abundância de ditongos, encontrando-se as duas únicas vogais abertas no último verso, em *inqui**e**tas* e *toc**a**r*. Os ditongos estão presentes em todos os versos: ***Côn**cavas* (1º verso), *Longas* (2º verso), *abandono* (3º verso), *Consumidas* (4º verso), *espanto* (5º verso), *Inquietas* (6º verso), *prender* (6º verso). Outras presenças fónicas são realçadas ao longo do poema: *de* que constitui sempre a segunda palavra de cada verso, e *as*, sílaba final da 1ª palavra de cada verso. Neste ambiente sonoro encontram-se algumas concordâncias: o ditongo *on* aparece no 1º, 2º e 4º versos, sempre na 1ª sílaba da 1ª palavra; *an* aparece no 3º e 4º versos, na 2ª sílaba da última palavra, e *de* constitui sempre a 2ª palavra de todos os versos. Encontra-se patente no poema um sinédoque[62], uma vez que uma parte do corpo humano é tomada pelo todo; as mãos são evocadas para definir o sujeito lírico.

O compositor manipula a métrica do texto, colocando-a ao serviço da sua ideia musical, não existindo qualquer relação entre a contagem silábica e o número de compassos utilizados para cada verso. O 1º verso distende-se até ao c. 12, o 2º verso até ao 1º tempo do c. 19, o 3º verso até ao c. 30, o 4º verso até ao c. 41 e o 5º verso até ao c. 49.

[62] Sinédoque - um tropo, fundado na relação de compreensão, em que se emprega o nome do todo pela parte ou da parte pelo todo, do plural pelo singular, ou do singular pelo plural, (…). (Costa e Melo, 1534)

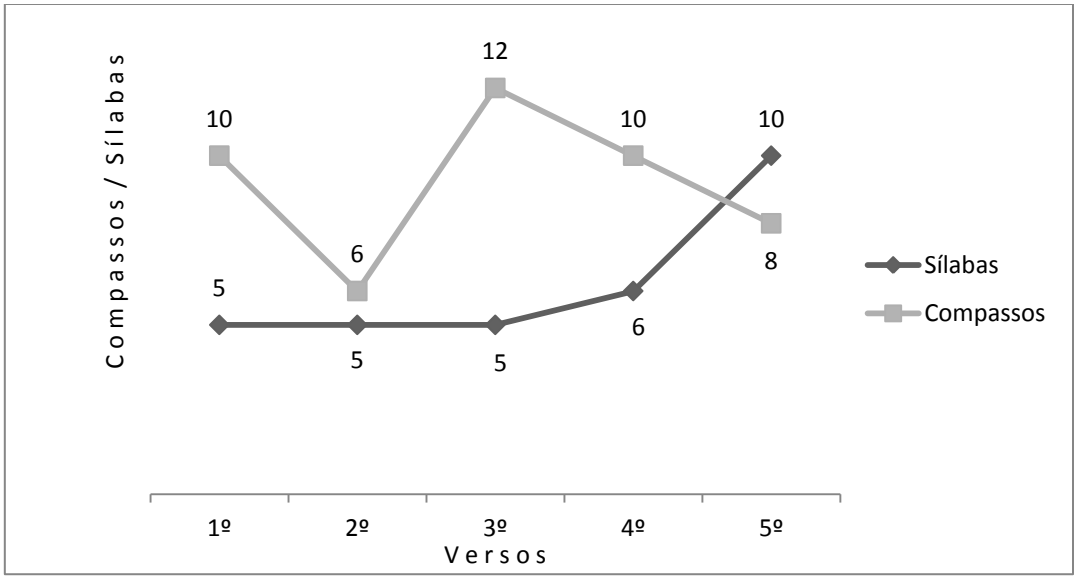


Figura nº 14: comparação entre o número de sílabas e o número de compassos

A análise da Figura nº 14 confirma precisamente a ausência de uma relação direta entre o número de compassos e a contagem silábica de cada verso. Assim, nos três primeiros versos para uma igual extensão pentassilábica são construídas frases musicais entre seis e doze compassos. Entre o 3º e 5º versos existe um crescendo silábico que corresponde na frase musical a um decrescendo de número de compassos; ao verso mais extenso (o 5º) corresponde uma frase musical de tamanho intermédio (oito compassos). Esta falta de relação de proporção nos dois primeiros versos e a proporcionalidade inversa nos três versos seguintes tem repercussões em vários aspetos da linguagem criada por Madureira, nomeadamente no ritmo, na textura e na agógica; neste enquadramento, são vários os recursos explorados. Madureira dispõe a canção segundo a organização do texto lírico, exceto no 3º verso que é repetido por células correspondentes a um crescendo silábico:

Frescas de a

Frescas de aban

Frescas de abando

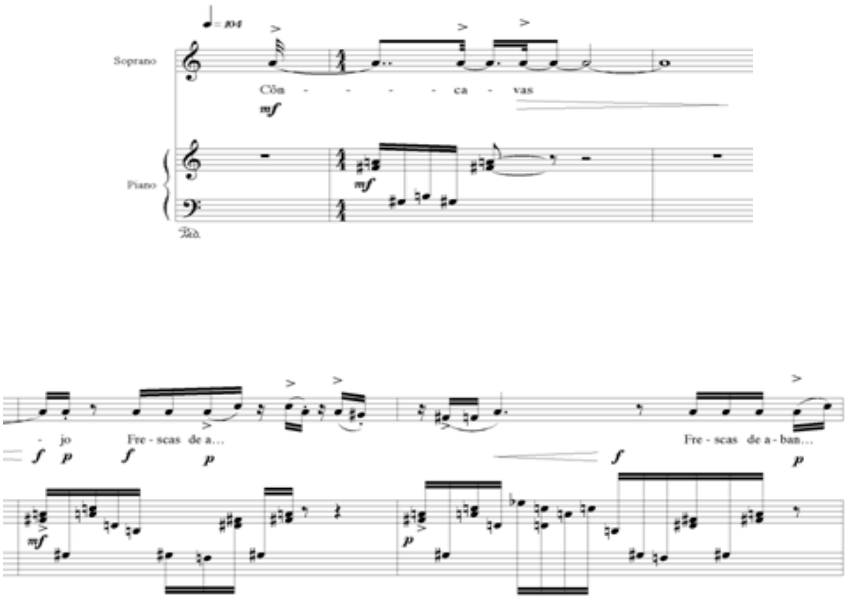
Frescas de abandono

Exemplo nº 58: repetição silábica

Encontra-se assim uma ideia de interligação, pois embora o crescendo silábico de todo o poema seja esbatido no decorrer da canção, o compositor desloca a ideia matriz de construção em crescendo para o 3º verso. Outra estratégia de diversificação da elaboração da frase musical constitui-se na distensão de determinadas sílabas que terá vários contornos: nuns casos as sílabas permanecem estáticas na mesma nota prolongada; noutros serão prolongadas dentro de um desenho intervalar e recorte rítmico com pausas; noutros ainda é utilizado um compromisso entre estas duas abordagens. As sílabas prolongadas numa mesma nota situam-se no 1º e 5º versos, em *vas* (c. 2) com duração de seis tempos e meio, mais uma fusa, *ter* (c. 7) com dez tempos e uma fusa, *car* (c. 44) com sete tempos e meio e *der* (c. 49) com quatro tempos acrescidos de uma suspensão. No 2º e 3º versos encontram-se as sílabas prolongadas dentro de um desenho intervalar e recorte de pausas: *se* (c. 17), *a* (c. 19), *ban* (c. 20) e *do* (c. 22). O 3º verso é integralmente exposto num recurso que está ligado aos dois anteriores: notas ritmicamente curtas, em que a maior duração rítmica é obtida através das pausas. No 4º e 5º versos muda novamente a escrita musical para valores prolongados, sendo abandonada a ideia pontilhística anterior, num retorno à ideia inicial. O 2º verso apresenta uma mistura dos dois primeiros recursos descritos, na sílaba *Lon* (c. 13), primeiro desenhada intervalarmente e depois prolongada na mesma nota. As duas vertentes assumidas no tratamento silábico, por um lado o prolongamento e por outro a ideia pontilhística com repetição de sílabas, expõem-se como musicalmente antagónicas, mas indicadoras do mesmo objetivo. Esta relação da música com o texto suscita um questionamento sobre quais são os parâmetros do compositor, entrando no plano do texto como entidade constituinte da emissão sonora, em que não é determinante o seu significado semântico. Assim sendo, a dialética entre o texto como entidade sonora e o texto como elemento portador de significado semântico constitui-se como uma escolha estética nesta canção.

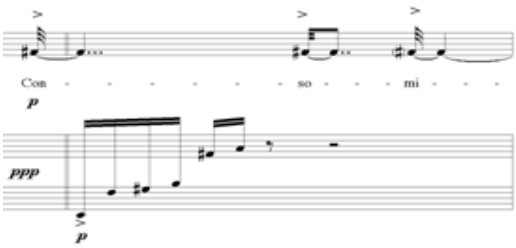
A opção textural de *Mãos* constrói a confirmação de um movimento de crescendo e decrescendo do enfase emocional, condicionando as escolhas melódicas e rítmicas de toda a canção. Assim sendo, nos dois primeiros versos encontra-se uma menor densidade textural, com o piano a expor um pequeno apontamento harmónico numa disposição rítmica de 4 semicolcheias que repousam numa colcheia prolongada. Neste caso, uma maior relevância assiste a parte cantada num registo de recitativo. A partir do c. 17, ainda representante do 2º verso, a textura começa a adensar, através do desenvolvimento da primeira ideia rítmica do piano (c. 2), revelado no aumento das

células de semicolcheias e da justaposição entre os dois intervenientes. A linha vocal apresenta células curtas, baseadas em ritmos de semicolcheia a progredirem ao longo do 3º verso.



Exemplo nº 59: início do 1º e do 3º verso

A finalização do 3º verso torna-se claramente menos densa, através do alongamento das pausas no canto que encaminha para uma entrada no 4º verso bastante pausada, e mais desvanecida no 5º verso. Esta distensão processa-se através da manipulação rítmica, e na estabilização em sons fixos na parte do canto.

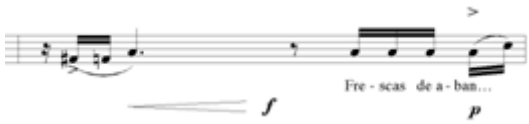


Exemplo nº 60: início do 4º verso

A ideia de adensamento da textura, a partir do c. 17, gera uma diminuição dos períodos de pausas, tratada de forma diferente nos dois intervenientes: na linha vocal são reduzidos logo na exposição do 2º verso, enquanto na parte de piano esta diminuição ocorrerá de uma forma gradual. Após a primeira célula harmónica do piano encontra-se dois tempos e meio mais quatro compassos de pausa. A 2ª célula (c. 7), é precedida de cinco compassos mais dois tempos e meio de pausas. A partir do c. 17, na 2ª metade do 2º verso, existe uma célula um pouco mais longa, com sete semicolcheias e um período de pausa de um c. mais dois tempos e uma semicolcheia. Segue-se no c. 19 uma pausa de um tempo e meio, depois nos cc. 20 e 21 uma pausa de um tempo e meio, e sucedem-se três pausas de semicolcheia nos cc. 22 e 23. Quando o 3º verso é cantado na totalidade, a partir do c. 25, a textura começa a diluir, primeiro com um valor longo no piano, depois com uma diminuição do número de semicolcheias por grupo, passando a tercinas de colcheia, com pausas de semínima (cc. 27 e 28) que volta a semicolcheia no compasso seguinte, e com uma diminuição bastante notória do número de notas no canto. O 4º e 5º versos têm uma textura menos densa e mais clara em termos de texto musical, recorrendo o compositor a longos períodos de pausas na parte de piano, coadjuvados por ritmos de colcheia, tercina, semínima e mínima. Os longos períodos de pausas existentes nos períodos mais tranquilos desta canção (cc. 4 a 5, 10 a 12, 39 a 41) são usados como respiração expressiva e, embora coincidentes nos compassos assinalados, começam de um modo geral mais cedo no piano, deixando o recitativo do canto soar prolongadamente. A partir do c. 43 esta respiração é alternada entre cantor e pianista. Na parte central (cc. 17 a 30), a pausa assume uma função diferente: embora no piano seja feita como pausa de respiração, no canto é um fator de criação de energia detentora de alguma ansiedade transmitida pelo seu posicionamento rítmico. A pausa torna-se o elemento basilar do lançamento dos motivos intervalares da parte de canto que se encontram deslocados dos pontos fortes de cada tempo e de cada compasso.

Existe nesta canção uma estratégia rítmica geradora de algum antagonismo entre o ambiente da linha vocal e o apontamento harmónico do piano: no 1º verso são utilizados valores longos, mas a articulação do texto é feita por fusas sempre colocadas na última parte do tempo, a parte mais fraca. Este processo é mais notório em duas anacruza, nos cc. 1 e 6, colocando o canto perante uma curtíssima antecipação do piano. Este ritmo projeta sugestão de um ligeiro desencontro entre a linha vocal e a linha instrumental. O 2º verso será bastante diverso na questão rítmica e divide-se claramente em duas partes: inicialmente a tercina de colcheia é usada para a 1ª sílaba,

prolongando-se num valor muito longo (dez tempos e uma colcheia), para seguidamente a 2ª sílaba de *Longas* ser articulada de uma forma contrastante, numa colcheia pontuada seguida de pausas. Esta colcheia curta anuncia o ritmo que se segue: sequências de semicolcheias alternadas com pausas, distribuídas sem ter em conta o compasso predominante, 4/4, tornando-se este uma mera referência visual:

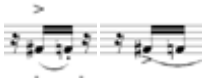


Exemplo nº 61: sequências de semicolcheias

Na parte de piano é mantida uma relação com o compasso existente, mas no seu entrosamento com o canto esta orientação métrica torna-se impossível de discernir auditivamente, sendo a articulação silábica a matriz orientadora. No c. 25, o ritmo voltará ao alinhamento do compasso, numa organização métrica graficamente mais explícita, com articulação do piano sempre em partes fortes do tempo. A sequência das células harmónicas demonstra uma orientação de desaceleração rítmica, denotada logo no c. 26, por um repouso numa colcheia seguida de uma pausa de semínima, e no c. 27, onde a movimentação se dá por tercinas de colcheia. Prossegue na generalidade a tendência para a distensão rítmica, com uma sequência de semicolcheias (c. 31), colcheias (c. 35), tercinas de colcheia (c. 37), tercinas de semínima (c. 42), semínima (c. 43), e mínima (cc. 44 e 45). Madureira retoma no 4º verso o recurso à anacruza e à antecipação da articulação do texto na última fusa de cada tempo utilizada na declamação inicial. No 5º verso a ideia de antecipação mantém-se, mas numa colcheia, e somente na palavra *Inquietas,* sendo o resto do texto articulado sem antecipação e com um desacelerando conseguido pelo estabelecimento de valores rítmicos cada vez mais longos. O piano acolhe esta estratégia e articula os gestos harmónicos alternadamente com a linha vocal.

As acentuações indicadas pelo compositor confirmam as opções rítmicas, que muitas vezes contrariam a acentuação métrica natural do desenrolar do compasso. Na linha vocal entre os cc. 1 e 7 existe uma confirmação de antecipação da articulação do texto patente nas acentuações. A partir do c. 17 estas acentuações coadjuvam a diluição do compasso como elemento organizador da métrica, passando a imperar a articulação silábica, assim como a acentuação expressiva

escolhida pelo compositor. Como se denota no Exemplo nº 62, o 2º tempo do c. 17 e o 1º tempo do c. 20 contêm uma acentuação na parte do tempo equivalente à 2ª semicolcheia, assim como a célula rítmica é disposta de forma a iniciar na parte fraca do tempo:



Exemplo nº 62: acentuação na 2ª semicolcheia

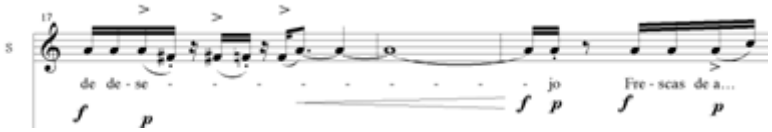
Esta ideia de dessincronização da cinética associável a acontecimentos pertencentes ao reportório erudito da música ocidental pode ser observada na análise realizada por Lopes e que se debruça sobre a *Valsa em dó # menor,* opus 64 nº 2 de Chopin. Nesta análise um dos aspetos evidenciado reside na interação cinética entre a mão direita e a mão esquerda do piano e que no caso de Madureira acontece entre a linha vocal e a parte de piano. Lopes (2008: 84) descreve este cruzamento cinético na secção C da referida valsa:

> Yet, as early as the end of the first measure of the C section, a new rhythmic quality starts to emerge: although the right hand in measure 66 accentuates the first beat, the tied long pulse in the left hand at [65:3] releases a highly kinetic momentum. The slower tempo of the C section seems to allow an awareness of independent kinetic action on the part of each hand: in this way, the kinesis released in the left hand at [65:3] does not resolve with the right hand half note in measure 66, but is carried through to [66:2]. Because this is a weaker beat than the uncharged first beat, the accentuation that it receives creates a stepwise motion which, passing through the third beat, resolves at [67:1].Meanwhile in measure 66, the right hand supports the meter stratum by accentuating the first beat, and itself releases a similar kinetic momentum on the third beat, resolving it at [68:1]. In measure 67, however, it is the left hand that starts another example of this highly kinetic momentum: there is in this way a rhythmic counterpoint between the hands, which is terminated in measure 68, where both hands come together, resolving the overall kinetic momentum in synchrony at [69:1]. It is interesting to notice, though, that the overall expanded and far-reaching motion implied by the rhythmic constructs of these measures is at some level in conformity with the expansion of the harmonic motion in this phrase - in which a chord every two measures substitutes for one chord per measure in the previous section.

As indicações de staccato da canção *Mãos* também colaboram nesta ideia musical: a seguir ao acento da 2ª semicolcheia do 2º tempo do c. 17 é colocada uma semicolcheia com staccato (Exemplo nº 62), assim como no c. 18, no 3º tempo, a 2ª semicolcheia é acentuada e a 3ª

semicolcheia contém um staccato. Inverte-se assim uma ideia de articulação usualmente determinada com o acento na parte forte da célula rítmica e o staccato na parte fraca. Como no ritmo, a organização da articulação disposta numa configuração mais habitual irá ser reposta no c. 25, em que tanto os acentos como os staccatos serão colocados consoante a acentuação natural dos tempos de um compasso 4/4. Na reposição da ideia de antecipação rítmica por parte do canto no 4º verso, o acento também está presente a confirmar; desta vez o piano realiza um acento em cada gesto harmónico (cc. 31, 35 e 37) evidenciando notas do campo harmónico pertencentes a um registo muito grave, que ainda não tinham sido expostas.

A dinâmica desta canção, principalmente na linha vocal, deve ser rigorosamente observada, podendo constituir uma ferramenta basilar na obtenção do fraseio pretendido pelos intérpretes interligado com as respetivas inflexões do texto literário. Logo na primeira palavra, *Côncavas*, encontra-se assinalado um diminuendo de um *mf* para*, pp*, assim como em *Longas* um *pp*, um crescendo e *ppp*. No c. 17, depois de assinalado *f*, é pedido um *p* na 2ª sílaba da palavra *desejo*, seguido de um crescendo para forte no final da palavra. Nos cc. 18 e 19 a palavra *Frescas* é sublinhada duas vezes através de um *f* que de seguida recolhe para *p*. Nos cc. 23 e 24 a sílaba *do*, pertencente à palavra *aban**do**no*, encontra-se em evidência e está assinalada com um crescendo entre *p*, *mf* e *f*. No momento em que todo o 3º verso é cantado, a dinâmica recolhe a *p* e *pp*. O 4º e 5º versos são cantados numa dinâmica mais linear: *p* e depois *pp*.

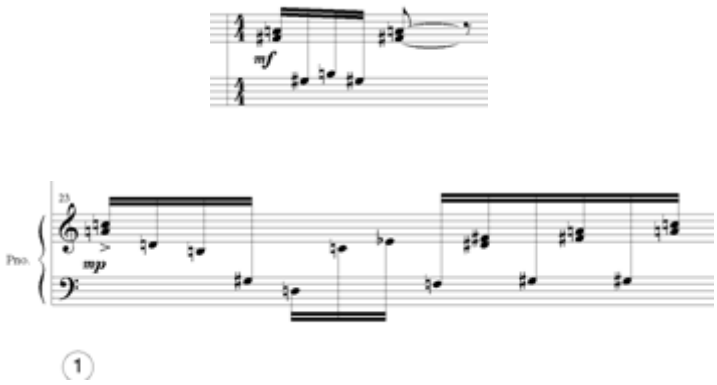


Exemplo nº 63: dinâmica pormenorizada dos cc. 17 a 19

Inicialmente a dinâmica do piano é similar à da linha vocal, mas posteriormente contém alguns antagonismos claramente expressos: depreende-se que nos cc. 21 e 22 a dinâmica para o canto é *p* (indicada no último tempo do c. anterior), enquanto que no piano está assinalado *f* e *mf*, respetivamente. Dentro deste alinhamento, nos cc. 23 e 24 a um *p* do canto corresponde *mp* no piano, a um *mf* do canto, *p* no piano e por fim é assinalada uma similitude de *f* para ambos os intervenientes. Esta tendência para algum desfasamento geral pode advir do facto de o canto se encontrar num registo muito agudo, resultando auditivamente num timbre brilhante, principalmente nos cc. 21 e 22, o que necessita de algum cuidado por parte do pianista no sentido

da obtenção do equilíbrio sonoro. Segue-se um processo oposto no 4º verso, onde o piano tem assinalado *p*, *pp* e *ppp*, à medida que se vai deslocando para um registo cada vez mais grave, mostrando uma precaução de não se sobrepor ao canto. Estas precauções tomadas na dinâmica do piano explicam o facto de o pedal estar assinalado muito vagamente, sendo assim pedida tacitamente ao pianista a presença da ressonância, mas cuidadosamente colocada consoante as condições da sala, do piano e inclusivamente das características vocais do cantor. Nestes momentos referidos é demonstrado o elevado grau de meticulosidade com que Madureira encara as questões da emissão e percetibilidade do texto.

A parte de piano é gerada a partir de um pequeno motivo com função harmónica, desenvolvida numa progressão em que o âmbito sonoro se expande em conjunto com a agregação de novos elementos. Este campo harmónico vai sendo construído por pequenos gestos repetidos e aumentados em que nas primeiras sete vezes é retomado o seu início, começando e terminando sempre com fá # - lá executados verticalmente (c. 2 a 1º tempo do c. 22), e cujo desenho é essencialmente baseado no entrosamento de 3ªs menores. A partir do 2º tempo do c. 22 vários são os pontos de partida e de chegada: sol # (última nota do c. 22) e lá – dó (1ªs notas do c. 23). O gesto seguinte (2ª metade do 4º tempo do c. 23) inicia com um ré e termina em lá - dó, num momento de respiração expressiva, confirmado pelo repousar num som prolongado em colcheia com ponto ligada a uma semibreve (4º tempo do c. 24). A tessitura entre a nota mais grave e a mais aguda de cada motivo intervalar vai distendendo, partindo de um intervalo de 9ª entre a sua nota mais grave e a mais aguda (c. 2), até um intervalo de 14ª (c. 23).



Exemplo nº 64: âmbito intervalar dos motivos do c.1 e c.23

O momento seguinte vai decompor a tensão gerada pela agitação anterior, tomando o gesto harmónico uma configuração mais estável, facto denotado ritmicamente (no início do c. 26, no 2º tempo do c. 27 e no 4º tempo do c. 28), e na manutenção do ponto de partida de cada gesto, a nota si, terminando duas vezes em lá - dó e a última desembocando num tremolo que define o final deste momento de clímax. A partir do c. 31, onde se inicia uma secção mais calma, o piano mantém a sua função harmónica, em gestos sempre ascendentes com um ponto de partida num registo bastante mais grave. No c. 42 é retomado o registo médio em que foi iniciada a canção; porém, o desenho no sentido do registo grave para o agudo iniciado no c. 31 é mantido. O último gesto harmónico (c. 49) contém exatamente as mesmas notas do primeiro (c. 2). Esta estratégia de revelação harmónica conduz à construção de um clímax seguido de um recolhimento: o compositor constrói um desenvolvimento, inicialmente baseado numa estratégia de acrescento das notas, e depois começando cada célula num novo ponto de partida. Esta construção demarca a escolha composicional de *Mãos*, ao reforçar todo o caminho do enfoque emocional para o 3º verso, como já foi referido anteriormente.

A linha vocal é baseada no mesmo campo harmónico do piano, mas realizada numa ideia de contorno melódico, centralizada nas notas lá, dó, fá # (com passagens por fá) e sol agudo, formando assim um acorde auditivamente muito presente que, como no piano, é revelado gradualmente. A 1ª frase, correspondente ao 1º verso, é cantada somente num lá (cc. 1 a 12), num registo de recitativo, seguindo-se no 2º verso as notas fá # e fá. A nota dó aparece no início do 3º verso (2º tempo do c. 19), e ao longo das referidas repetições do 3º verso aparece a nota mais longa desta canção, o sol (3º tempo do c. 22). Este sol pertence à 3ª sílaba da palavra *aban**do**no*, que terá um enorme realce, através do brilho do registo agudo e da sua repetição (cc. 23 e 24). O 4º verso é cantado num retorno ao gesto de recitativo, no fá # que desliza para um fá natural na última sílaba do verso (última fusa do c. 36). A nota inicial, o lá, é relembrada no último verso, estabelecendo por conseguinte uma relação cíclica entre o 1º e 5º compassos.

Para além da função de estabelecimento do tecido harmónico, o pianista tem um papel de participação na construção do discurso linguístico de *Mãos*: se nos dois primeiros versos reforça o clima pausado e estável da linha do canto, no 3º verso constrói o seu próprio discurso, que encontra alguns pontos de confluência com a voz. Madureira irá optar por uma disposição desarticulada entre os dois intervenientes (cc. 17 a 24), onde o piano apresenta uma sucessão de

7, 10, 14, 13, 13, 13, 10 semicolcheias, construindo uma organização ritmicamente desvinculada da barra de compasso e sempre desfasado da linha vocal. Canto e piano enquadram-se no mesmo ambiente harmónico mas, enquanto o canto se desloca essencialmente para o registo agudo, o piano vai para o registo grave, numa perspetiva conjunta de compensação e construção de um ponto culminante. Apesar da semelhança de enquadramento dos motivos desenvolvidos pelo piano e pelo canto, sempre baseados em materiais idênticos, os dois intervenientes estão sempre desfasados: esta passagem sugestiona interpretativamente a emissão de duas mensagens diferentes. A interligação entre canto e piano é retomada a partir do c. 25, em que o discurso volta a estar organizado verticalmente entre os dois participantes.

Ao refletir no sentido de obter uma interpretação eficaz desta canção, o pianista necessita de ter em conta várias questões que se demonstraram serem antagónicas entre o texto lírico e o texto criado por Madureira. O poema é desenvolvido num crescendo silábico, enquanto a canção se forma num movimento de crescendo até ao 3º verso, diminuindo até finalizar. Este movimento de crescendo para o 3º verso é corroborado com vários recursos, como a repetição do texto, a opção de adensamento textural, os tratamentos rítmico, harmónico e intervalar, assim como a movimentação simétrica dos dois intervenientes: o canto para o registo mais agudo e o piano para um registo mais grave. Assim, o texto de Sophia de Mello Breyner cria um enfoque emocional na inquietação do sujeito lírico, patente na adjetivação do último verso que o compositor vai transformar num enfoque revelado mais cedo no *abandono* patente na adjetivação do 3º verso: o texto poético contém o seu momento mais inquietante no final, enquanto o texto musical contém o seu momento mais inquietante a meio da canção. Também o tratamento fónico assinala possíveis divergências interpretativas, uma vez que a autora do poema opta por uma abertura vocálica no verso final, enquanto Madureira obtém um efeito paralelo no 3º verso, através da deslocação da linha do canto para o registo mais agudo, tímbricamente mais brilhante.

O poema está construído numa estruturação demonstradora de um princípio, meio e fim, enquanto a canção estabelece um efeito cíclico através do retorno ao ambiente de recitativo criado no início. Este ambiente inicial é retomado no 4º verso, sendo no entanto de ressalvar a movimentação harmónica do piano com recurso a sons do registo grave, evocadores de algum dramatismo contido. Este dramatismo do 4º verso é afirmado na linha vocal através do jogo intervalar entre fá # - fá, resultando num efeito muito expressivo. Também o ambiente

contemplativo dos dois primeiros versos é de certa forma traído pela ideia inicial de antecipação rítmica reforçada por uma acentuação e que se traduz num desencontro com o piano, geradora de alguma instabilidade, também esta contida. Verifica-se portanto que para além da bifurcação de significados duplicados entre texto lírico e texto musical, Madureira cria divergências de significado dentro do seu discurso composicional. Será de notar que também a poetisa estabelece momentos líricos interpretativamente dúbios na sua concordância semântica e que o 3º verso é exemplo a citar: o adjetivo *Frescas* sugere uma imagem energética não confirmada por *abandono*.

Quanto à construção do enfoque anímico do 3º verso, o intérprete poderá inferir que *abandono* constitui um nome masculino proveniente do verbo abandonar, que contém duas classificações e significados: como verbo transitivo está ligado à ideia de desamparar, largar, mas como verbo reflexivo tem uma ligação ao verbo entregar-se ou dar-se. Assim sendo, o jogo de encontro e desencontro entre piano e canto patentes neste verso em questão (essencialmente rítmico e intervalar), pode ser encarado como um jogo metafórico onde os dois intervenientes detêm papéis assumidamente protagonistas, neste plano de significados ambivalentes. Quanto ao movimento simétrico de deslocação do canto para o registo agudo e do piano para o registo grave, será este um reforço da constituição desta metáfora de encontros e desencontros expressos no texto lírico. Estes encontros e desencontros são explorados pela autora do poema desde o seu início: a caracterização do sujeito lírico através de uma adjetivação contraditória, que se pode exemplificar entre o 1º e 2º versos com *Côncavas* e *Longas* e nas orações relativas ao 2º e 4º versos: *Frescas de abandono* e *Consumidas de espanto*.

Ainda integrado neste jogo de ambivalências, há que inquirir sobre o papel do piano, aparentemente constituído como um elemento harmónico ou acompanhador, para posteriormente assumir um protagonismo e numa forma ciclicamente estabelecida voltar à sua função harmonizadora. Parece assim lançada uma ideia do compositor fundar a parte do piano como elemento exterior ao estado anímico do sujeito lírico, papel entregue ao cantor, para posteriormente o instrumento se tornar também um sujeito lírico participante, nomeadamente no decorrer do 3º verso, e voltar a sair da trama emocional, retomando um lugar de elemento exterior, liricamente mais passivo. Este papel inicial, aparentemente harmonizador, demonstra a sua função estruturante a partir do c. 17, momento em que revela também a sua essência de participante ativo. A construção do discurso do piano baseia-se no gesto harmónico inicial,

constituindo-se este gesto como elemento estruturante para todo o discurso lançado a partir do c. 17. Assim sendo, o papel deste gesto harmónico é bastante mais ativo em termos de jogo anímico do que se poderia depreender numa abordagem menos aprofundada.

A divisão que pode ser preconizada para *Mãos*, e a sua constituição como um elemento metaforicamente cíclico de posse e perda, vai sublinhar uma faceta deste texto poético: os dois primeiros versos estão ligados a um universo positivo das emoções, e os dois últimos ligados ao lado negativo das emoções. Este manusear de estados anímicos pertencentes a universos antagónicos remete novamente para a constituição da palavra *abandono* como um elemento pivô, pois esta é a chave de ligação entre o ambiente dos dois primeiros versos e os dois últimos: *Abandono* liga-se semanticamente a *ter* (1º verso), a *desejo* (2º verso), mas também a *espanto* (4º verso) e a *não prender* (5º verso).

Instrumentalmente é necessário partir de uma atitude rímica muito firme, com o intuito de assegurar uma função estruturante, principalmente entre os cc. 17 e 24, momento complexo em termos de resolução do conjunto, em que o ritmo não pode sofrer qualquer hesitação. Nesta passagem, o pianista é também um interveniente com protagonismo, o que não acontece nos três primeiros gestos harmónicos. Neste momento de grande definição rítmica, estando os desenhos divididos pelas duas mãos, é necessário manter uma ideia de unificação destes mesmos, dando-lhe sempre continuidade e evitando acentos nas transições entre mãos, uma vez que o compositor é bastante explícito ao assinalar os acentos desejados. Um outro pensamento surge quando a parte instrumental detém uma escrita de criação de um ambiente harmónico, mais calmo, com uma base tímbrica diferenciada, uma vez que cada gesto será diferente a partir do c. 31 (com uma transição anterior). Esta secção da canção baseia-se numa atitude de ilustração sonora, relevando para segundo plano a questão da sustentação rítmica, tão premente até ao momento. Na realização conjunta o pianista tem de recorrer a uma resposta de reação rápida nos dois primeiros gestos harmónicos assim como a partir do c. 34; no entanto, a partir deste momento existe um desacelerando ritmicamente expresso a ser interiorizado pelo pianista para que a mencionada resposta seja feita numa empatia com a linha vocal.

3.3.2. Questões de interpretação

Ao refletir sobre as opções interpretativas de uma obra musical, é necessário ter em consideração a perspetiva da atual análise para a interpretação onde é constantemente assinalada a diferença entre a partitura e o seu resultado auditivo, como é comprovável nesta afirmação de Lester (2005: 199):

> Whatever difficulties obtain in defining a "piece of music", it is commonly accepted, I believe, that musical scores are not so much the piece itself as a map of the piece or a recipe for producing it. However different the metaphors map and recipe might be, they both suggest that a musical work exists beyond its score. Performances are one sort of realization of a piece (in most cases the sort intended by the composer), and are at once richer and more limited than scores. They are richer in that performances add features never fully notated in any score – myriad nuances of articulation, timbre, dynamics, vibrato, pitch, duration and so forth. Yet each nuance limits the piece by excluding other options for that element. In this sense, a performance is necessarily only a single option for that piece, delineating some aspects while excluding others – just like a single analysis.

Pensando na obtenção de uma interpretação para esta obra, torna-se lícito seguir os caminhos semióticos das constituições de imagens provenientes do texto lírico, associado ao texto musical, cabendo ao pianista em conjunto com o cantor seguir este mapa e estabelecer as suas próprias coordenadas. Estas opções passam pela análise das ambiguidades lançadas na interação entre o texto poético e o texto musical. Dentro de toda esta ambiguidade, é necessário ter em conta que uma análise é uma visão interpretativa, como Lester especifica (2005: 211):

> Making choices among various possibilities is an important part of any sort of interpretation, both in analysis and in performance. But in contrast to the way in which analytical decisions are often regarded, performance decisions suggest that many (though certainly not all) possible choices are not so much "right" or "wrong" as simply different, leading to varying perspectives.

Madureira deixa à iniciativa do intérprete a sequenciação das quatro canções, facto que faz relembrar o conceito de obra aberta[63] desenvolvido por Umberto Eco e que surge como

[63] Conceito iniciado por Humberto Eco e, segundo Dortier (2006: 147): Em Obra Aberta (1962), o semiólogo defende assim que as obras não são objectos fechados e finitos, dotados de uma significação definida de uma vez por todas, que o leitor se deveria contentar em receber. A obra está ´aberta` e presta-se a uma infinidade de interpretações.

consequência do indeterminismo fluentemente explorado na criação artística dos primórdios da década de 60. Segundo Carvalho Lopes (2010: 4):

> O trabalho de Eco respondia às transformações que então ocorriam no universo da arte. Exemplo disto pode ser encontrado em obras de compositores pós-webernianos, como Karleinz Stockhausen, Luciano Berio e Henri Pousseur. Alguns dos trabalhos destes compositores não possuem uma mensagem pré-determinada, propondo que o intérprete faça escolhas em sua execução que funcionem "completando" a obra ao mesmo tempo que o público a frui. Em exemplos como estes o filósofo italiano percebe uma abertura formal, que faz parte da própria obra. A abertura para a convivência de vários significados em um significante seria um valor comum na construção artística, apesar de que somente na arte contemporânea ela tomou parte de um programa poético: os artistas não se colocam como vítimas da possibilidade de interpretações múltiplas, mas sim, passam a utilizar a possibilidade de abertura como caminho de construção artística por meio da criação de obras que pudessem oferecer o máximo de possibilidades de fruição.

No sentido da abertura formal este ciclo de canções encaixa no conceito referido, assim como no manifesto lançamento de mensagens detentoras de diversos caminhos semióticos, num aproveitamento das ambiguidades linguísticas, traçando outras ambiguidades que se prendem com a realização musical numa perspetiva metalinguística. Esta escolha estética encontra-se em diversas facetas da obra do compositor, como ele evidencia numa entrevista concedida ao CIMP (Azguime: 2004d):

> O próprio texto, para mim, é sempre completamente dúplice. Eu agora estou a fazer música sobre uma série de poemas de Rui Belo, uma colecção que se chama Boca Billingue. Bocca Bilingue é uma condição essencial da linguagem; quando dizemos uma coisa, dizemos imediatamente com determinado tom e de uma determinada forma. E essa forma até pode trair o significado daquilo que nós aparentemente estamos a tentar dizer. E a partir daí cria-se um labirinto de significações que o texto tem; porque o texto é música. E isso tem muito a ver com a poesia concreta e também com a música concreta… o perceber esse lado muito dúplice da música. Em relação aos aspectos fonéticos, por exemplo: uma pessoa pode pegar num aspecto fonético mas ele imediatamente vai ter significado. Vai ser portador de sentido.

Neste contexto de assunção da possibilidade da multiplicação de significados, foi necessária uma reflexão sobre a função do piano em *Quatro Canções*. Foram identificados nesta análise os momentos em que o pianista apoia o cantor, tece comentários e quando assume um papel de protagonista. Para a canção sobre Níobe foi perspetivado um enquadramento bipartido entre a

função de elemento observador e elemento interveniente, onde o pianista optou por uma noção aproximativa do estilo recitativo. No caso de *Felicidade*, concluiu-se pela a existência da sobreposição de dois níveis de mensagem em que a parte instrumental comenta o discurso principal, recorrendo por vezes à ironia que foi assinalada pela presença das appoggiaturas. A canção *Pudesse eu* foi instrumentalmente executada tendo em conta um resultado sonoro associado a uma imagem de um pano de fundo expresso nos tremolos e de pontuação do discurso aliada ao comentário que se interliga com os arpejos identificados. A última canção deste ciclo, *Mãos*, foi construída interpretativamente no sentido do estabelecimento de um tecido harmónico acrescido da participação na emissão do discurso, com principal ênfase no 3º verso, onde o piano assumiu um papel de protagonista em conjunto com a linha vocal, em que os dois intervenientes articulam o seu gesto musical desfasadamente.

O resultado interpretativo da obra fundamenta-se numa interação entre a linguagem literária, a linguagem concebida por Madureira e a perspetiva dos dois intérpretes, lançados na exploração e decifração de uma amplitude generosa de múltiplos significados. Também aqui está patente a ligação ao conceito de obra aberta, encarado por Eco como tendo duas possibilidades de perspetivação: por um lado a obra determinadora de diversos caminhos possíveis, pelo instalar de um discurso entrópico; e por outro o cruzamento de mensagens contraditórias perante o código estabelecido. Em qualquer das hipóteses, o intérprete surge como um construtor do objeto artístico. No caso do recital apresentado a escolha da ordem das peças foi: *Felicidade*, *Pudesse eu*, *Mãos* e *Níobe Transformada em Fonte*. As quatro canções foram encaradas pelo duo como quatro imagens representativas das várias vertentes da condição humana, sem ligação narrativa entre si e que viabilize uma perspetiva da criação de quatro quadros de ambientes sonoros; a obra foi assim encarada como contentora de uma perspetiva cénica da sobreposição de quatro atitudes diferenciadas. Encontrou-se por conseguinte uma sequenciação de ligações que seguiu a seguinte ordem: a Natureza, a descrição anímica, a relação fisiológica e a mitologia com um vetor comum da apresentação de estados anímicos humanizados. Neste âmbito é bastante vinculativa a ligação ao conceito de obra aberta, pois os músicos participam na construção do seu guião, mas mantêm uma forte ligação ao texto musical e poético. Musicalmente estes quatro quadros integram-se, e ao serem totalmente diferentes, complementam-se.

Numa perspetiva da realização pianística, estas quatro canções apresentam uma característica comum que permite ao pianista encará-las como estudos de ressonância, em que a escolha do pedal se torna essencial. Estas ressonâncias são obtidas através da manutenção do pedal durante períodos bastante longos, sendo necessário um cuidado auditivo especial no sentido de não saturar a permanência do som. Este será um ponto de equilíbrio muito sensível, situado entre a manutenção e a saturação das sonoridades. Perante uma escrita tão cristalina o bom senso auditivo ajudará a atingir a imagem sonora pretendida, com recurso ao pedal e ao meio pedal. Outra característica primordial deste ciclo prende-se com a gestão rítmica muito rigorosa atribuída ao pianista, uma vez que as oscilações pretendidas se encontram meticulosamente escritas e plenamente ligadas aos efeitos expressivos pretendidos. Por outro lado, o conhecimento do texto poético e a sua manipulação por parte do intérprete é um elemento fundamental na definição do papel desempenhado pelo piano, partilhado entre a ilustração e a função de personagem. A premência da troca de ideias interpretativas com o cantor é evidente, de onde se destaca a noção dos gestos estruturantes partilhados entre o canto e o piano, com o objetivo de uma fluência natural, apesar da imensa dificuldade de junção que estas peças apresentam no decorrer do processo da sua montagem.

Apesar da ligação muito exposta da metáfora com características linguísticas, patente na linguagem poética que o intérprete pode utilizar na construção da sua imagem interpretativa deste conjunto de canções, é relevante para a construção performativa da obra em questão uma consciência de que o pensamento metafórico se constrói não só a este nível, neste caso patente nos poemas utilizados, mas que existe a outros níveis de manuseamento do pensamento e da criatividade, nomeadamente a um nível menos expresso, mais intuitivo. A presença da metáfora na imagem, como por exemplo utilizada na pintura pode ser um veículo de consubstanciação deste pensamento. Kennedy (2008: 458), num estudo de interligação entre a metáfora e a arte, argumenta:

> In short, pictures use perception that is intuitive, and untaught, and words are coinage whose denomination is anything we agree on. (…) Words have types, such as ´names`, with no equivalent in pictures. Pictures do not have verbs or nouns. They do not have verb ´to be`. They do not have sentence structure. Hence, they cannot make claims. (…) Hence, they are only metaphors in a sense of metaphor that needs to be firmly hedged here.

> Further still, pictures do not have logical quantifiers. All, some, none, and definite and indefinite articles are missing. (…) Hence, they do not offer properties needed for concepts. (…)
> A lack of verbs, sentence structure, and defining properties of concepts and arguments means pictures can stimulate thought, but they are not capable of being the actual engines of thought. Imageless thought is what is vital for arriving at conclusions. There is no concrete experience of any image or object whatsoever that specifies any of the necessities of a logical operation.

O autor conclui sobre a abundância da metáfora na arte, tendo sido constatado nesta análise de *Quatro Canções* precisamente um vasto recurso e uma diversidade de níveis metafóricos, a explorar pelo intérprete. Esta é uma oportunidade para os executantes vivenciarem o recurso de dois níveis metafóricos envolventes na sua prática performativa: por um lado uma metáfora mais concreta, em termos percetuais mais objetiva, ligada à linguística numa relação simbiótica com a música, através do texto poético; por outro lado, uma metáfora mais ligada ao aspeto intuitivo da música, perceptualmente mais subjetiva, que se prende com a realização do texto musical em si, num trabalho de conjunto vivenciado pelo cantor e pelo pianista.

Conclusão

Este trabalho pretendeu contribuir para o enriquecimento da atividade performativa camerística dentro de um âmbito da produção portuguesa contemporânea. Baseando-se na constatação da diversidade estilística existente nas práticas composicionais da atualidade, considerou-se premente o estudo da criação musical. O capítulo 1 desta dissertação foi dedicado ao florescimento da profusão estilística, tendo sido considerado fundamental recuar até ao período em que o serialismo e o aleatorismo dominaram o meio composicional. A produção musical da atualidade foi identificada como integrada nos ideais pós-modernistas; o conceito de pós-modernismo foi consequentemente estudado perspetivando os seus diversos prismas e identificações. Musicalmente assinalou-se que o passado se encontra espelhado na atualidade, confrontado com os ideais e costumes do tempo presente; como consequência da cultura global e sem limitações no espaço e no tempo, foi identificada a mudança profusa da orientação estilística dos compositores, cuja consequência mais direta se interliga com a redefinição do estilo, embrenhada no multiculturalismo e no ecletismo. Este estilo é assim por vezes encarado como uma forma temporária de escolher e combinar elementos heterogéneos.

Seguidamente foi identificada a necessidade de analisar o panorama da produção musical portuguesa, assinalando as suas linhas condutoras. Para esse efeito tornou-se necessário delinear uma resenha dos acontecimentos políticos, sociais e artísticos nacionais, remontando aos períodos históricos fundamentais ao estabelecimento de um traçado caraterizante da segunda metade do século XX. Foi assinalada uma tendência de recuperação da criação artística comparativamente a todo o mundo ocidental, e consequentemente a existência da pluralidade como uma presença primordial na composição contemporânea. Esta pluralidade conduziu os criadores a uma postura de alheamento para com as práticas vigentes no passado que se espelhava no hábito de os integrar numa determinada corrente estética. Devido à diversidade de posturas estéticas e estilísticas dos compositores da atualidade, foi determinado o objeto de estudo deste trabalho num enquadramento dos compositores primordialmente ligados ao desenvolvimento das linguagens dos instrumentos acústicos, com um posicionamento estilístico com maior ligação ao passado da produção erudita ocidental. Os compositores determinados como objeto de estudo foram selecionados dentro de critérios adicionais como a obra produzida para música de câmara

com piano, assim como o reconhecimento que se encontra da sua obra espelhado na publicação, na edição fonográfica e na sua apresentação pública.

No capítulo 3 desta dissertação foram identificados os parâmetros de escolha das obras a analisar, interligados com as caraterísticas estilísticas de cada compositor e a sua ligação à linguagem poética. Esta linguagem poética apresenta-se dentro de enquadramentos diversificados detentores de um vetor comum: a presença continuada do pensamento metafórico. Tratando-se de um trabalho que privilegia a análise para a interpretação, determinou-se a construção de um texto analítico baseado num fator primordial: a perceção do intérprete. Esta perceção interpretativa foi considerada a plataforma de construção de um significado próprio, ou seja, uma possível leitura da realidade. Consequentemente a linha de pensamento analítico partiu do significado construído a partir do entendimento pessoal de uma determinada obra e facilitado pela decomposição em elementos menos complexos, um conceito baseado na visão de Dortier. Pressupôs-se assim a construção de uma mensagem de cunho pessoal no ato interpretativo baseado num reconhecimento da linguagem utilizada, ou seja, preconizou-se o esclarecimento da semântica utilizada pelo criador da obra para proporcionar ao intérprete a constituição do seu guião interpretativo. Foi constatado que os acontecimentos gerados nas necessidades de uma atividade performativa nas suas diversas vertentes, tornam visível a necessidade de criação de pontes linguísticas entre os seus intérpretes e os seus criadores. O conceito de interpretação foi por conseguinte encarado como inclusivo do compositor, facto confirmado pelas características da diferenciação das linguagens adotadas na atividade criativa da atualidade, o que gera um vasto leque de exigências para a interpretação da música deste século (Philip, 2001: 379):

> The end of the century saw contrasted approaches to performance co-existing side by side. In new music, late 20th-century composers ranged from those who wished to exert strict control over every detail of performance to those who wished to control almost nothing(…), or for whom conventional concepts of performance had ceased to be meaningful.

A comunicação estabelecida com cada compositor no sentido da construção da análise e da interpretação revelou-se bastante positiva e enriquecedora da constituição da narrativa para cada obra. Para um intérprete, a possibilidade de enquadramento da pluralidade da semiótica musical gerada por cada compositor é facilitada pela deteção do alinhamento estético-estilístico determinado para a produção de cada obra; neste caso, o trabalho em conjunto com o compositor

iluminou o caminho de construção performativa percorrido durante a concretização deste projeto. Deste facto se pode inferir que não é por acaso que todos os compositores comunicam as suas opções estético-estilísticas nas notas de programa de cada peça composta (anexos III, VII e IX), verificando-se que estas mesmas, embora escritas para incluir no momento da apresentação pública, constituíram uma ferramenta de trabalho primordial para a análise e para a interpretação. A análise realizada ancorou-se por conseguinte numa contextualização que interligou a construção da interpretação com o discurso estilístico do compositor, residente na identificação dos materiais musicais ligados à génese de cada obra.

Os aspetos matriciais do estilo de cada compositor foram integrados na análise, tendo sido por conseguinte identificada em *Espelho da Alma* a valorização que Carrapatoso confere à harmonização da melodia popular portuguesa, elemento que traça uma ligação profunda com Lopes-Graça. A análise efetuada veiculou a conclusão expressa no subcapítulo 3.1.2.: os compromissos estéticos de Carrapatoso conduzem a um entrosamento linguístico entre a defesa do património cultural português, a aprendizagem com os mestres representativos do passado erudito da música ocidental e a personalidade criativa do compositor. Analiticamente *Um sino contra o tempo* permitiu demonstrar a afirmada ligação de Marecos ao texto literário, nomeadamente a textos produzidos por autores pertencentes à sua geração, referida no subcapítulo 2.4. Evidenciou-se ainda nesta análise o pensamento estético do compositor assente na interação entre estruturas intervalares e o espectralismo, assim como o seu enraizamento criativo com a estruturação, elementos confirmados pelo título da sua tese assim como no esquema formal cedido pelo próprio. A preocupação com o enriquecimento tímbrico foi também constatada, revelando-se uma tendência composicional para a exploração dos efeitos sonoros. A abordagem instrumental específica da linguagem de Marecos foi interligada à problemática do cruzamento entre a tradição erudita ocidentalizada e a necessidade de introduzir recursos inovadores no seu discurso, nomeadamente na dualidade estabelecida entre som e efeito sonoro. Madureira foi identificado no subcapítulo 2.4. como um compositor muito ligado à literatura, mantendo sempre presente uma constante criativa de ligação à expressão verbal, mesmo quando aborda a música instrumental. A sua ideia de música como metalinguagem inserida num todo cultural foi identificada no subcapítulo 3.3.1., tendo sido analisada a abordagem do texto como um contentor de significados dúplices espelhados na sua linguagem musical. Foi assim assinalado todo um percurso semiótico de conjugação de significados sobrepostos que interagem entre o

texto literário, o texto pianístico e o texto vocal, confluindo para uma unidade estético-estilística patente na sua linguagem pessoal. Dentro de uma caracterização semiótica de metalinguagem foi ainda identificada uma interação estrutural entre a obra *Quatro Canções* e o conceito de obra aberta de Umberto Eco.

Conclui-se então que o recurso criativo de um vasto património semântico, gerado na aceitação do passado musical, na integração da multiculturalidade, e na criação do seu próprio universo estético-estilístico, pode ser perspetivado pelo intérprete como uma vantagem na construção da sua visão pessoal da obra, numa abordagem de constituição das suas próprias interligações semânticas. Este fator de diversidade foi considerado como determinante e causador de um padrão de complexidade sentido pelo intérprete ao abordar o reportório contemporâneo. No entanto esta complexidade torna-se um elemento valorizador da diversidade das possibilidades interpretativas, quando ultrapassadas as dificuldades muitas vezes caracterizadas pela sobreposição de linguagens provenientes de várias influências estéticas. Exemplificativamente constatou-se numa primeira abordagem da canção *Felicidade* de Madureira a prevalência de uma sensação de imensa complexidade, acrescida pela conceção rítmica e pelos planos sonoros estabelecidos num âmbito intervalar bastante alargado, obrigando o pianista a realizar deslocações das mãos bastante desconfortáveis. O reconhecimento dos dois campos harmónicos basilares desta canção permitiu a assimilação da linguagem utilizada e contribuiu para desvanecer as dificuldades sentidas. Por outro lado, o estudo da estruturação da obra *Um Sino contra o tempo*, assim como da sua fundamentação estilística numa base de interação entre espectralismo e intervalicismo analiticamente estudados, tornaram-se um elemento organizativo do processo da racionalização do discurso musical, tendo sido assim encontrada uma tranquilidade mental favorecedora da construção da linguagem pianística. Esta tranquilidade mental atingida pelo pianista permitiu o favorecimento do funcionamento de todo o ensemble. A atitude de abertura promovida entre o intérprete e o compositor tornou-se uma ferramenta de trabalho e um processo criativo, tanto na de montagem da obra, como no aspeto do entrosamento do grupo. A análise da diversidade estilística vigente, coadjuvada pelos compositores, e a análise para a interpretação, enquadrada num âmbito mais entregue à autonomia do intérprete, promoveram a criatividade interpretativa, nomeadamente através da caracterização de cada obra e da sua expressividade específica.

Nesta análise constituída sob o prisma da perceção do pianista perante as obras em questão, foram incluídos elementos de resolução técnica e instrumental em partes consideradas detentoras de especificidades pianísticas primordiais para prosseguimento da tarefa de encontrar um caminho interpretativo. Menciona-se, a título exemplificativo, a escolha digital dos ostinatos de *Pícaro* e as sucessões de 5ªs em *Pírrico*, as dedilhações adotadas nas parte rápidas de *Um sino*, ou ainda as soluções encontradas para a equalização do discurso distribuído pelas duas mãos, requerido auditivamente como um só, em *Mãos*. O uso do pedal foi um elemento analisado e considerado aspeto aglutinante para as três obras, numa perspetiva de enriquecimento dos aspetos estilísticos associados à ressonância. Logo em *Eterno* este recurso foi considerado como primordial para a ligação ao som inicial e à ambiência do estribilho, fulcrais para a génese do ambiente pretendido para todo o grupo. De uma forma geral, em *Espelho da Alma*, nas peças de expressividade densa, foi assinalado o uso do pedal como elemento coadjuvante dessa expressividade e da ressonância pianística. Esta manutenção da ressonância identifica-se na sustentação de valores longos, como por exemplo nas notas iniciais de *Pícaro*. A propósito da utilização do pedal como elemento gerador de expressividade interligada com a ambiência sonora, foram analisadas algumas pontes com o uso pianístico do pedal em Debussy. Na obra *Um sino contra o tempo* foi detetada uma função estruturante de manutenção da ressonância auditivamente equilibrada que se reformula entre cada subsecção; a ressonância foi ainda estudada como um elemento enriquecedor na formação do timbre da melodia do sino. Na obra de Madureira o pedal foi novamente associado ao enquadramento dos ambientes poéticos pretendidos e novamente abordado dentro de uma manipulação de um equilíbrio da ressonância sem atingir pontos de saturação sonora.

O papel do pianista na gestão e interação com os grupos foi determinado através do processamento da análise, tendo sido identificados papéis diversos que se revêm na interação social de cada grupo, papéis estes estabelecidos durante a constituição da narrativa interpretativa. Neste âmbito foi consubstanciada a afirmação de Cook, expressa no início do capítulo 3 deste trabalho, sobre a criação de uma imagem performativa unificadora do ensemble; Cook defende que a música de conjunto é uma ação de construir e manter uma comunidade. Concluiu-se que no decorrer de cada obra o pianista assume papéis tão diferenciados como por exemplo o garante da sustentação do grupo, nas partes rápidas de *Um sino contra o tempo*, ou na passacaglia de *Sedoso*. Este mesmo pianista torna-se protagonista em *Mãos* ou em *Saudoso*; comenta e acompanha em

Pudesse eu; e acompanha de uma forma participativa da trama emocional em *Níobe transformada em fonte.* Ainda dentro desta assunção de papéis a distribuir foi analisada a interligação dos aspetos da linguagem de Carrapatoso gerados no seu envolvimento com a linguagem coral e aplicada aos elementos do quarteto, onde o piano por vezes canta a voz principal e outras vezes contém um papel vocal de vozes intermédias, funcionando também como um elemento que preenche a textura. Dentro desta diversidade de papéis o envolvimento com a escolha textural de cada obra foi considerado fundamental: pode-se destacar o entrosamento com as texturas verticais e horizontais detetadas na linguagem de Carrapatoso, por exemplo em *Eterno*, ou o manuseamento da textura da melodia do sino de Marecos, com as respetivas implicações interpretativas que se revêm nas soluções encontradas para o ensemble. Outras evidências foram estudadas como no caso do efeito sonoro patente na obra *Um sino contra o tempo* e do seu impacto no tratamento pianístico, nomeadamente nas questões da ressalva do equilíbrio sonoro. Dentro da abrangência do som do piano ou, num âmbito mais lato, da sonoridade do ensemble, este equilíbrio foi obtido através da análise da dinâmica assinalada e da imagem poética ligada à imagem interpretativa. O ritmo foi considerado um elemento centralizador da execução instrumental específica e da interação do grupo; pode-se exemplificar com a abordagem rítmica de *Mãos*, dependente de uma atitude rítmica muito segura e de um prosseguimento da sua imagem poética da dualidade expressa para que o resultado interpretativo seja atingido; outro exemplo a citar reside na sustentação rítmica solicitada ao pianista em *Pírrico*, que assenta na imagem do ritmo da giga e da dança guerreira. Em *Um sino contra o tempo*, onde o fator rítmico se relaciona com a imagem do coração constituído interpretativamente numa analogia com a manutenção da vida, abordou-se o ritmo como centralizante da conceção pianística e do ensemble: o piano garante uma movimentação constante de semicolcheias, sustentadora de todo o decorrer do gesto musical dos outros instrumentos.

Nas três obras analisadas foi assinalada a existência de um pressuposto criativo interligado com a imagem poética; a imagem poética integra por conseguinte a construção da linguagem de cada compositor e influencia a sua personalidade artística. *Espelho da Alma* tem como ponto de partida um imaginário coletivo, baseado em textos provenientes da cultura popular, assim como uma estruturação de conteúdo metafórico denunciado no seu título. *Um sino contra o tempo* parte de uma frase poética, que lhe confere a estrutura e o pressuposto composicional, desde a escolha rítmica à escolha das relações intervalares e espectrais, assim como todos os elementos que

determinam a organização do discurso; a partir da dualidade entre o coração e o sino são construídas relações de dualidade expressas no subcapítulo 3.2.. O ciclo *Quatro Canções* estabelece os seus pilares no texto poético, numa perspetiva pós-estruturalista da mensagem, que constrói e desconstrói o seu próprio ideário numa relação dissonante e consonante com o texto original, resultando numa diversidade de significados dúplices. São assim três obras consubstanciadas num vetor comum: a metáfora. Foi então considerado lícito partir para um estudo interpretativo e analítico do impacto do pensamento metafórico na atividade performativa. Nesta dissertação o entendimento de pensamento metafórico baseou-se na conceção de Lakoff e Johnson expressa no capítulo 3; segundo estes autores este pensamento integra a vivência física e os conceitos abstratos. A metáfora foi perspetivada como um elemento nuclear na determinação da realidade do indivíduo, neste caso o intérprete.

No início do capítulo 3 foi ainda evidenciada a argumentação de Cook: o autor alerta para a primazia da mensagem retida pelo intérprete e da imagem construída a partir da leitura e contextualização da obra para a abordagem interpretativa. A decifração do código propriamente dito é por conseguinte pouco determinante para a construção da interpretação. A abordagem analítica por parte do intérprete requer o estabelecimento das linhas condutoras da sua atitude, tal como é demonstrado por Rothstein (2005: 237). O autor recorre a uma metáfora, estabelecendo uma associação ao trabalho realizado na montagem de uma peça teatral:

> Enacting a play is not the same thing as diagramming its plot or analyzing its characters in lecture, but the actors who are to perform the play need to understand both plot and character if they are to do the play justice. In the same way, performing a musical work and analyzing it are activities of very different kinds, but the performer needs to understand both the work's 'characters' and its 'plot' if the performance to be a compelling one. The performer's aim in undertaking an analysis is not only to understand the work for its own sake – performance is not so disinterested an activity as that – but to discover, or create a musical narrative.

Conclui-se então que a análise contribui para a criação da ideia interpretativa através da construção metafórica, afirmando-se como elemento valorizador da abordagem instrumental, do conhecimento e do estudo da obra. O intérprete necessita de consciencializar o pressuposto do enquadramento do pensamento metafórico implícito à génese da obra, constituindo-se assim uma sequenciação com três níveis:

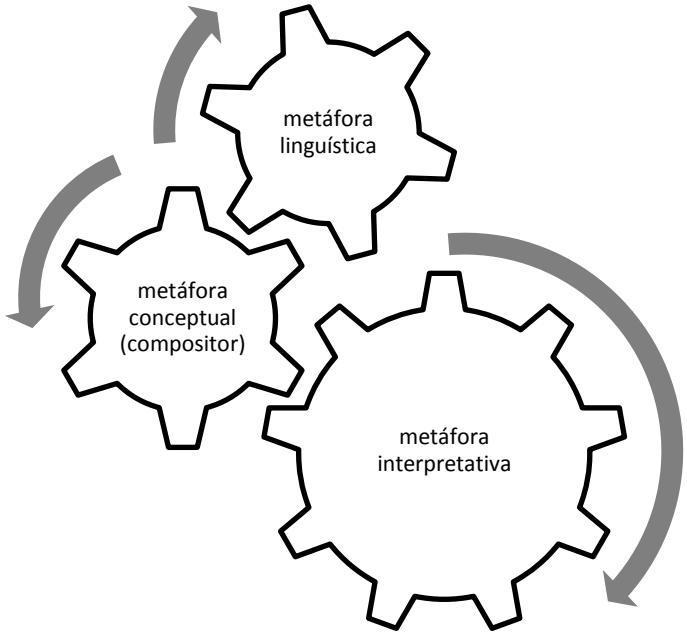


Figura nº 15: elaboração metafórica

Concretizando analiticamente, na obra *Quatro Canções* constatou-se ter sido fundamental para uma aproximação performativa a análise do texto literário, a análise da construção efetuada pelo compositor, bem como a perspetiva do intérprete, numa profusão metafórica geradora dos processos imaginativos conducentes ao estabelecimento da atmosfera musical de cada canção. Este processo analítico de entrecruzamento dos seus diversos significados tomou uma dimensão ainda mais concludente pelo facto de os intérpretes serem convidados a construir a sua própria narrativa, escolhendo a ordem de execução das canções, pensamento ligado à postulação do intérprete como uma entidade autónoma que cria os seus próprios significados.

A ideia metafórica da performance pode assumir o pressuposto composicional, não como elemento gerador de constrangimentos na criatividade do intérprete, mas como elemento libertador do ato criativo da performance. Na seguinte citação enquadra-se a possibilidade de vários significados para uma dada forma arquitetural a ser interpretada. Kennedy (2010: 456) analisa os procedimentos simbólicos em vários edifícios de relevância arquitetural:

> Public buildings are now rather spare. Any principle on view is via architecture, and implicit. Judious shape, texture, material, lighting, and function take place of solid maidens and explicit ideals. The result is considerable debate on the meaning of a building, if any. The affordances of a public space for assembly may be quite evident or hidden. A V-shaped roof may be taken to indicate flight, as if the V stood for wings.

> The flight in turn can stand for ambition, progress, or optimism. Linz Cathedral, Austria, has unique postwar stained glass windows with the forms and colors of modern scientific and technical imagery. This act of imagination deserves applause. The metaphor may be ´value accepts knowledge`. Westminster Abbey is filling its niches with celebrated figures such as Nelson Mandela. They are not ciphers. They are known as expressive people because of close-up, informal new pictures in our living rooms. Perhaps as informality grew, formal imagery standing for values as shrunk.

Assim como nestas descrições arquiteturais se conjetura sobre a forma escolhida e o seu significado, o intérprete de uma obra musical também pode elaborar o seu plano interpretativo através do conhecimento de uma determinada estruturação. A título de exemplo, na obra *Um sino contra o tempo* encontraram-se várias relações estruturantes com fundações instituídas enraizadas na relação metafórica: todas as dicotomias analisadas se tornaram de grande relevância para a abordagem interpretativa. Tomando assim como ponto de partida as ideias metafóricas criadas pelo compositor, o intérprete encontra uma base para construir o seu próprio edifício performativo.

A influência do habitat cultural do compositor e dos intérpretes de uma obra condicionam a abordagem da mesma, e desta conjugação depende diretamente o pensamento metafórico. Um dos exemplos a ser citado reside na imagem de dualidade que pode ser sugerida entre o sino e o coração. Na civilização ocidental o sino determina um ritual de chamamento para a reunião litúrgica, estando então implícita uma analogia com a vida espiritual. No caso do coração pode inferir-se uma analogia com os aspetos da sustentação da vida no seu aspeto mais orgânico. O entrosamento da história de Dom Pedro e Dona Inês, citado em *Espelho da Alma*, é outro caso passível de ser encarado como uma metáfora integrada num determinado ambiente cultural, uma vez que se interliga com o ideário histórico português. Neste caso, um intérprete proveniente de um país distanciado geograficamente e historicamente de Portugal, como por exemplo a Finlândia, não vai concretizar um reconhecimento instantâneo das analogias criadas entre *Sedoso* e *Saudoso*. Estas analogias foram identificadas nas análises realizadas e assinaladas como elementos promotores da expressividade dos intérpretes, o que se espelhou no enriquecimento do resultado performativo. Constatou-se por conseguinte que a analogia desenvolveu a capacidade imaginativa; a interpretação deixou de ser uma transmissão de um determinado código através do instrumento, tendo tido repercussões na tradução sonora da obra a abordar.

Será de reter porém que não se pode relegar para segundo plano a constatação de que a atividade performativa envolve uma interação corporal com o instrumento, uma linguagem também corporal ligada à comunicação com o grupo e com o tipo de som que se pretende obter. Yu (2010: 259) afirma:

> In sum, metaphor emerges from the interaction between body and culture. While metaphorical mappings are largely grounded in bodily experience, the choice of one from many possible option in the large pool of bodily experiences depends largely on cultural understanding and interpretation. When cultures have common understanding and make the same interpretation, constrained by common bodily experiences, they are likely to share conceptual metaphors, and vice versa. Also, primary metaphors, derived directly from embodied experience, are more likely to be widespread or even universal, whereas complex metaphors, composed of more basic metaphoric and metonymic mappings and cultural beliefs and assumptions, are more likely to be culture-specific.

Conclui-se que a análise para a interpretação das obras abordadas neste estudo se concretizou através de dois vetores principais: o enquadramento da linguagem do compositor utilizada na obra e a atitude analítica do intérprete. A linguagem do compositor foi associada aos seus pressupostos estéticos estilísticos preconizados no momento composicional. A atitude analítica do intérprete englobou a integração das várias contextualizações da obra, desde a questão cultural até ao texto literário que as sustentou criativamente e que se interliga com os processos metafóricos. Estes processos metafóricos provenientes da linguagem literária desenvolvem a convergência do pensamento metafórico gerador e do pensamento metafórico performativo. A análise para a interpretação foi encarada como um processo aberto e passível de várias objetivações, uma vez que depende da perspetiva do intérprete, constituindo-se esta análise como uma reflexão e uma construção de um guião pessoal. Os pressupostos composicionais foram encarados como integrantes da imagem criativa do intérprete, assim como o ponto de construção das obras baseado nas assunções estilísticas e na imagem metafórica foram elementos de interação e geradores da criação da própria metáfora interpretativa.

Numa perspetiva de futuras abordagens do impacto do pensamento metafórico na criatividade do intérprete visualiza-se a premência de um estudo aprofundado deste tema dentro de uma interação com os estudos científicos sobre o cérebro e sobre a mente. Um trilho de investigação fica por conseguinte aberto a trabalhos futuros na área da interpretação como um processo criativo ligado ao pensamento metafórico. Neste caso será bastante interessante aprofundar a questão do desenvolvimento da imaginação e da cognição relacionadas com a música no âmbito

da criação e da interpretação, prevalecendo uma linha analítica de ligação entre a teorização musical e a sua aplicação prática.

Bibliografia

Adorno, T. W. (2002). On the problem of musical analysis. In R. Leppert (Ed.), *Essays on music*. (pp. 162-179). EUA: University of California Press.

Agawu, K. (2003). The narrative impulse in the second *Nachtmusik* from Mahler´s Seventh Symphony. In C. Ayrey & M. Everist (Ed.), *Analytical strategies and musical interpretation.* (pp. 226- 241). UK: Cambridge University Press.

Alves, V. M. (2010). Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 1191-1194). Porto: Temas e Debates, Círculo de Leitores.

Amaral, P. & London Sinfonieta (2007). *Works for ensemble,* Calouste Gulbenkian Foundation. CD CGFCD 1001

Amaral, P. (2010). Nunes, Emanuel. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 915-920). Porto: Temas e Debates, Círculo de Leitores.

Anderson, J. (2001). Spectral music. In S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians*. (2nd ed.). (vol. 24, pp. 166-167). New York Macmillian Publishers Limited.

Artiaga, M. J. & Silva M. D. (2010). Música erudita. In S. Castelo-Branco (Ed.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 854-870). Porto: Temas e Debates, Círculo de Leitores.

Ayrey, C. (2006). Debussy's significant connections: metaphor and metonymy in analytical method. In A. Pople (Ed.), *Theory analysis and meaning in music*. (pp. 127-151). USA: Cambridge University Press.

Azevedo, S. (1998). *A invenção dos sons*. Lisboa: Editorial Caminho, SA.

Azevedo, S. (2009). *On the overgrown path ou os caminhos (frondosos?) da música portuguesa, 1998 - 2004.* Artigos Meloteca. Acedido em Fev. 5, 2010, disponível em http://www.meloteca.com/pdfartigos/sergio-azevedo_on-the-overgrown-path.pdf

Azevedo, S. (2010). Azevedo, Vasco Miguel Mendonça Pearce de. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (p. 90). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Azguime, M. (2004a). *Entrevista a Carlos Bechegas*. Acedido em Set. 4, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=177&lang=PT

Azguime, M. (2004b). *Entrevista a Alexandre Delgado.* Acedido em Set. 4, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=123&lang=PT

Azguime, M. (2004c). *Entrevista a Tomás Henriques.* Acedido em Set. 4, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=121&lang=PT

Azguime, M. (2004d). *Entrevista a João Madureira*. Acedido em Ago. 26, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=3525

Azguime, M. (2004e). *Entrevista a Ivan Moody*. Acedido em Set. 4, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=104&lang=PT

Azguime, M. (2004f). *Entrevista a João Pedro Oliveira*. Acedido em set. 4, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=133&lang=PT

Azguime, M. (2004e). *Entrevista a João Rafael*. Acedido em Set. 4, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=134&lang=PT

Azguime, M. (2004f). *Entrevista a Pedro Rocha*. Acedido em Set. 4, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=135&lang=PT

Azguime, M. (2005a). *Entrevista a Carlos Caires*. Acedido em Set. 5, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=230&lang=PT

Azguime, M. (2005b). *Entrevista a Carlos Fernandes.* Acedido em Set. 5, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=137&lang=PT

Azguime, M. (2005c). *Entrevista a Virgílio de Melo*. Acedido em Set. 5, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=120&lang=PT

Azguime, M. (2005d). *Entrevista a Vasco Pearce de Azevedo.* Acedido em Set. 4, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=146&lang=PT

Azguime, M. (2005e). *Entrevista a Evgueni Zoudilkine*. Acedido em Set. 5, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=124&lang=PT

Barreto, J. L. (1995). *Nova muzica viva.* Mem – Martins: Fábrica de Letras.

Barreto, J. L. (1997).*Musa lusa.* Lisboa: Hugin Editores.

Barreto, J. L. (2009). Filipe Pires. *Artigos Meloteca*. Acedido em Ago. 23, 2013, disponível em http://www.meloteca.com/pdfartigos/jorge-lima-barreto_filipe-pires.pdf

Bastos, P. (2010). Sociedade de Concertos de Lisboa. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (p. 1229). Porto: Temas e Debates, Círculo de Leitores.

Bellman, J. (1998). *The exotic in western music*. Boston: North-eastern University Press.

Blackburn, S. (1997). *Dicionário de filosofia*. Lisboa: Gradiva.

Bochmann, C. (2006). O ritmo como factor determinante na definição de linguagens musicais do século XX. *Revista Modus*, 6, 185-196.

Bochmann, C. & Curvelo, A. (2010). Vargas da Silva, António Manuel Faria Pinho. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 1310-1311). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Borba, T. &. Lopes-Graça, F. (1996). *Dicionário de música*. (2ª edição). Porto: Mário Figueirinhas Editor.

Bowman, W. D. (1998). *Philosophical perspectives on music*. New York: Oxford University Press.

Branco, J. F. & Rocha, J. E. (2005). *História da música portuguesa*. (3ª edição) Mem-Martins: Publicações Europa – América.

Branco, J. F. (2010). Giacometti, Michel Marie. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 564-566). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Burkholder, J. P. (2001a). Borrowing. In S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians.* (2nd ed.). (vol. 4, pp. 5-41). New York: Macmillian Publishers Limited.

Burkholder, J. P. (2001b). Collage. In S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians.* (2nd ed.). (vol. 6, pp.110-111). New York: Macmillian Publishers Limited.

Burkholder, J. P. (2001c). Quotation. In S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians*. (2nd ed.). (vol. 20, pp. 689-691). New York: Macmillian Publishers Limited.

Borregana, A. A. (2004). *Gramática da língua portuguesa*. Espanha: Mediasat Group.

Cage, J. (1990). An autobiographical statement. In A. L. V. Silva (Ed.), *Cine qua non magazine*, 6, 12-13 (i-xiv). Centro de Estudos de Linguística da Universidade de Lisboa.

Calado, J. (2009). Outro Fim. In *Actual, Expresso*. Acedido em Abr. 20, 2010, disponível em http://www.antoniopinhovargas.com/critica.php#222

Cambotas, M. C., Meireles, F. & Pinto, A. L. (2001). *História da arte ocidental e portuguesa, das origens ao final do século XX*. Porto: Porto Editora.

Cardoso, J. M. P. (2010a). História breve da música ocidental. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Cardoso, J. M. P. (2010b). Música Religiosa Erudita. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 884-886). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Carrapatoso, E. (1999). (notas de CD). In Coro de Câmara de Lisboa, *Música coral portuguesa do século XX.* Numérica. CD NUM 1083

Carrapatoso, E. (2007). *Requiem à memória de Passos Manuel*. Numérica. CD NUM 1155

Carrapatoso, E. (2009) (notas de CD). *Compositores portugueses XX-XXI.* Numérica. CD NUM 1188

Carvalho, M. V. (2007). *A tragédia da escuta, Luidgi Nono e a música do século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Carvalho, M. V. (2010). Lopes-Graça, Fernando. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 707-722). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Cascudo, T. (2002). Procuro dar uma nova luz à tradição. In *O Público.* Acedido em Ago. 27, 2013, disponível em http://www.joaomadureira.com/pt/frames.htm

Cascudo, T. (2003a). *Entrevista a António Chagas Rosa.* Acedido em Ago. 26, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=3492

Cascudo, T. (2003b). *Entrevista a Carlos Marecos*. Acedido em Ago. 28, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=213&lang=PT

Cascudo, T. (2003c). *Entrevista a António Pinho Vargas.* Acedido em Ago. 28, 2013, disponível em

http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=198&lang=PT

Cascudo, T. (2003d). *Entrevista a Vitor Rua*. Acedido em Set. 4, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=167&lang=PT

Cascudo, T. (2003e). *Entrevista a Luís Tinoco*. Acedido em Ago. 28, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=160&lang=PT

Cascudo, T. (2003). Oliveira, João Pedro. A/Z, Compositores portugueses in suplemento mil folhas, *O Público*, p. 21.

Cascudo, T. (2003). Rafael, João. A/Z, Compositores portugueses in suplemento mil folhas, *O Público*, p. 26.

Cascudo, T. (2004a). Soveral, Isabel. A/Z, Compositores portugueses in suplemento mil folhas, *O Público*, p. 29.

Cascudo, T. (2004b). Tinoco, Luís. A/Z, Compositores portugueses in suplemento mil folhas, *O Público*, p. 29.

Cascudo, T. (2004c). Vargas, António Pinho. A/Z, Compositores portugueses in suplemento mil folhas, *O Público*, p. 23.

Cascudo, T. (2004d). Viana, César. A/Z, Compositores portugueses in suplemento mil folhas, *O Público*. Lisboa. p. 21.

Cascudo, T. (2004e). Zoudilkine, Evgueni. A/Z, Compositores portugueses in suplemento mil folhas, *O Público*, p. 20.

Cascudo, T. (2010a). Azevedo, António Sérgio Arede Torrado Marques. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (p. 90). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Cascudo, T. (2010b). Delgado Chaves Rosa, Alexandre. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 370-371). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Cascudo, T. (2010c). Dias, Amílcar Vasques. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 373-374). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Cascudo, T. (2010d). Dias de Macedo, António de Sousa. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 374-375). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Castanet, P. A. (1993). 1968: Cultural and social surveys of its influences on French music. *Contemporary music review*, 8 (1st part), 19-44.

Castro, P. F. & Nery, R. V. (1991). *História da Música (sínteses da cultura portuguesa)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Castro, L. P. (2003). *Entrevista a Pedro Amaral*. Acedido em Set. 4, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=38&lang=PT

Castro, L. P. (2004). *Entrevista* a *Isabel Soveral.* Acedido em Set. 4, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=161&lang=PT

Cid, M. S. (2010). Sociedade Sonata. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 1231-1232). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Clark, E. (2008). Understanding the psychology of performance. In J. Rink (Ed.), *Musical performance: a guide to understanding.* (6th ed.). (pp. 59-74). UK: Cambridge University Press.

Compositores portugueses XX-XXI. (2009), Numérica. CD NUM 1188

Cone, E. T. (1968). *Musical form and musical performance*. New York: W. W. Norton and Company.

Cone, E. T. (2005). The pianist as critic. In J. Rink (Ed.), *The practice of performance, studies in musical interpretation*. (pp. 241-253). UK: Cambridge University Press.

Connor, S. (Ed.), (2004). *The cambridge companion to postmodernism*. UK: Cambridge University Press.

Cook, N. (1992). *A guide to musical analysis*. UK: W. W. Norton & Company.

Cook, N. (1990). *Music, imagination, and culture*. Oxford: Oxford University Press.

Cook, N. (2007). *Music, performance, meaning: selected essays.* USA: Ashgate Publishing Company.

Cook, N. (2009). Changing the musical object: approaches to performance analysis. In Z. Blazekovic (Ed.), *Music's intellectual history*. (pp. 775-790). New York: Rilm.

Correia, M. (2004). Entrevista a Sérgio Azevedo. Acedido em Ago. 26, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=158&lang=PT

Côrte-Real, N. (2011). *Entrevista com Nuno Côrte-Real*. Acedido em Ago. 26, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=208&lang=PT

Costa, J. A. & Melo, A. S. (1998). *Dicionário da língua portuguesa*. (6ª edição). Porto: Porto Editora.

Coutinho, J. P. & Sousa, J. B. (2000). *Encontro: música portuguesa per a flauta i piano*. La Mà de Guido. Cd LMG 2042

Cuddon, J. A. (1992). *A dictionary of literary terms*. UK: Blackwell Publishers.

Cunha, C. Cintra, L. F. L. (1999). *Nova gramática do português contemporâneo*. (15ª edição) Lisboa: Edições João Sá da Costa, Lda.

Diciopédia (2008a). *Adesão de Portugal à CEE*. DVD-ROM. Porto: Porto Editora.

Diciopédia (2008b). *Crescimento, expansão e mundialização*. DVD-ROM. Porto: Porto Editora.

Diciopédia (2008c). *Cultura, arte e ensino no Estado Novo*. DVD-ROM. Porto: Porto Editora.

Diciopédia (2008d). *Cultura e ensino no Portugal democrático*. DVD-ROM. Porto: Porto Editora.

Diciopédia (2008e). *Isolacionismo do Estado Novo*. DVD-ROM. Porto: Porto Editora.

Diciopédia (2008f). *Sociedade democrática em Portugal*. DVD-ROM. Porto: Porto Editora.

Diciopédia (2008g). *Sociedade do Estado Novo*. DVD-ROM. Porto: Porto Editora.

Diciopédia (2008h). *Vinte e cinco de Abril*. DVD-ROM. Porto: Porto Editora.

Dortier, J. F. (2006). *Dicionário das ciências humanas*. Lisboa: Climepsi editores.

Dunsby, J. (1992). Music analysis: commentaries. In Howell, T., Orton, R., Paynter, J. & Seymor, P. (Eds.), *Companion to contemporary musical thought.* (vol. 2, pp. 634-649). UK: Routledge.

Dunsby, J. (2006). Criteria of correctness in music theory and analysis. In A. Pople (Ed.), *Theory analysis and meaning in music*. (pp. 77-85).USA: Cambridge University Press.

Emmerson, S. & Smalley, D. (2001). Electro-acoustic music. In S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians.* (2nd ed.). (vol. 8, pp. 59-67). New York: Macmillian Publishers Limited.

Félix, P. (2010). Música Improvisada. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 870-871). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Fernandes, C. (2010). Festival de Música da Costa do Estoril. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (p. 497). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Ferreira, M. P. (2010). Juventude Musical Portuguesa. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 666-668). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Festival Internacional de Música da Póvoa do Varzim. (2003). Numérica. CD NUM 1108

Fink, R. (2004). (Post-) minimalisms 1970-2000: the search for a new mainstream. In N. Cook & A. Pople (Eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. (pp. 539-556). UK: Cambridge University Press.

Fox, C. (2001). Neue Einfachheit. In S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians.* (2nd ed.). (vol. 17, p. 781). New York: Macmillian Publishers Limited.

Fox, C. (2001b). New Complexity. In S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians.* (2nd ed.). (vol. 17, pp. 802-803). New York: Macmillian Publishers Limited.

Fuller, D. (2001). Suite. In S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians.* (2nd ed.). (vol. 24, pp. 665-683). New York: Macmillian Publishers Limited.

Galvão, Joaquim & Rosa, João Luís (2001). *Música portuguesa para flauta e piano.* Musicália. CD M.01.02.005

Gloag, K. (2012). *Postmodernism in music*. UK: Cambridge University Press.

Goodmann, E. (2008). Ensemble performance. In J. Rink (Ed.), *Musical performance: a guide to understanding.* (6th ed.). (pp. 153- 167). UK: Cambridge University Press.

Griffiths, P. (2001a). Aleatory. In S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians.* (2nd ed.). (vol. 1, pp. 341-346). New York: Macmillian Publishers Limited.

Griffiths, P. (2001b). Serialism. In S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians.* (2nd ed.). (vol. 23, pp. 116-123). New York: Macmillian Publishers Limited.

Griffiths, P. (2010). *Modern music and after*. (3rd ed.). USA: Oxford University Press.

Grimal, P. (2009).*Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. (5ª edição). Lisboa: Difel .

Grisey, G. (2000). Did you say spectral? *Contemporary Music Review*, 19 (part 3), 1-3.

Guedes, J. M. (Ed.). (2004). Pós – Modernismo. *A Enciclopédia*. (pp. 6878-6879). Madrid: Editorial Verbo.

Halbreich, H. (1987). Claude Debussy. In F. R. Tranchefort (Ed.), *La musique de piano et de clavecin* (pp. 288-324). France: Fayard

Hamm, C. (2001). Popular music. In S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians.* (2nd ed.). (vol. 20, pp. 145-146). New York: Macmillian Publishers Limited.

Harper, N. L. (2010). Rosa, António Manuel Chagas. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 1146-1147). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Harvey, J. (2000). Spectralism. *Contemporary Music Review*, 19 (part 3), 11-14.

Hausler, J. (2001). Donaueschingen. In S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians.* (2nd ed.). (vol. 7, p. 464). New York: Macmillian Publishers Limited.

Henriques, T. (2010a). Azguime, Miguel (Miguel Mascarenhas Pinheiro de Azevedo). In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 90-91). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Henriques, T. (2010b). Música electroacústica. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 852-853). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Henriques, T. (2010c). Salazar, Álvaro. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 1157-1158). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Hill, P. (2008). From score to sound. In J. Rink (Ed.), *Musical performance: a guide to understanding.* (6th ed.). (pp. 129-143). UK: Cambridge University Press.

Howat, R. (2005). What do we perform?. In J. Rink (Ed.), *The practice of performance, studies in musical interpretation*. (pp. 3-20). UK: Cambridge University Press.

Howell, T. (1992). Analysis and performance: the search for a middleground. In Howell, T., Orton, R., Paynter, J. & Seymor, P. (Eds.), *Companion to contemporary musical thought.* (vol. 2, pp. 692-714). UK: Routledge.

Jaffe, S. (1992). Conversation between SJ and SJ on the new tonality. *Contemporary Music Review*, 6, 27-38.

Katz, I. (2010). Schindler, Kurt. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 1190-1191). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Kennedy, J. M. (2008): Metaphor and art. In Gibbs Jr. & Raymond W. (Eds.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. (pp. 447-461). UK: Cambridge University Press.

Lakoff, G., & Johnson, M. (2003). *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press. Chicago.

Lendvai, E. (2009). *Béla Bartók: an analysis of his music*. UK: Kahn & Averill.

Lennon, J. A. (1992). The daedalian factor: tonality, atonality, or musicality?. *Contemporary Music Review*, 6, 23-26.

Lester, J. (2005). Performance and analysis: interaction and interpretation. In J. Rink (Ed.), *The practice of performance, studies in musical interpretation*. (pp. 197-216). UK: Cambridge University Press.

Levy, J. M. (2005). Beginning-ending ambiguity: consequences of performance choices. In J. Rink (Ed.), *The practice of performance, studies in musical interpretation*. (pp. 150-169). UK: Cambridge University Press.

Lima, C. (2004). Contributos para uma história da música em Portugal. *Revista da Educação Musical*, 118 e 119, 14-26.

Locke, R. P. (2001). Exoticism. In S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians.* (2nd ed.). (vol. 8, pp. 459-462). New York: Macmillian Publishers Limited.

Lopes, E. (2003). *Just in time*: *towards a theory of rhythm and metre*. Doctor of Philosophy Thesis. Southampton: Department of Music, University of Southampton.

Lopes, E. (2006). A métrica musical na percepção de movimento: o conceito gravitacional. *VIS – Revista do programa de pós graduação em arte da Universidade de Brasília,* 5 (n. 2), 32-41.

Lopes, E. (2008). Rhythm and meter compositional tools in a Chopin's Waltz. *Ad Parnassum Journal*, 6 (issue 11), 64-84.

Lopes-Graça, F. (1953). *A Canção Popular Portuguesa*. Lisboa: Europa-América.

Lopes, M. C. (2010). Umberto Eco: da "Obra Aberta" para os "Limites da Interpretação". *Redescrições: Revista on-line do GT de Pragmatismo e Filosofia Norte Americana*, 4. Acedido em Ag. 2, 2012, disponível em http://www.gtpragmatismo.com.br/redescricoes/redescricoes/04/5_lopes.pdf

Lopes, O. & Saraiva, A. J. (2005). *História da literatura portuguesa*. (17ª edição). Porto: Porto Editora.

Machado, J. P. (1981). *Grande dicionário da língua portuguesa - Sociedade de Língua Portuguesa*. Ponta Delgada: Amigos do Livro Editores.

Manning, P. (2001). *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*. In S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians.* (2nd ed.). (vol. 12, p. 398). New York: Macmillian Publishers Limited.

Marecos, C., Oliveira, J. P., Lopes, Â., Bachratá, P., Almeida, P., Penha, R., Carvalho, S. & Zoudilkine, E.. (2010). *Momentum*, Phone Edition. CD

Marecos, C. (2011). *Interacção entre estruturas intervalares e estruturas espectrais, na música instrumental/vocal.* Tese de Doutoramento. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Martingo, Â. (2011). *Contextos da modernidade, um inquérito a compositores portugueses*. Atelier de Composição.

Martins, J. E. (1982). *O som pianístico de Claude Debussy*. São Paulo: Novas Metas

Matheus, H. (2007). A composer's experience in negotiating traditions: the incorporation of popular music. Acedido em Jan. 10, 2010, disponível em www.oicm.ummontreal.ca/doc/col.../Mathews_OICM_2007

Mondson, D. E. & Westrup, J. (2001). *Recitative*. In S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians.* (2nd ed.). (vol. 21, pp. 1-3). New York: Macmillian Publishers Limited.

Moravec, P. (1992). *An Interview with David Del Tredici. Contemporary Music Review*, 6, 27-38.

Morgan, R. P. (1991). *Twentieth-century music: a history of musical style in modern Europe* and *America*. USA: WWW Norton & Company.

Murail, T. (2000). After-thoughts. *Contemporary Music Review*, 19 (part 3), 5-9.

Nery, R. V. (2010). Fundação Calouste Gulbenkian. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 535-548). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Nery, R. V. (2010). Políticas culturais. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 1017-1030). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Norris, C. (2001). Structuralism, post-structuralism. In S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians.* (2nd ed.). (vol. 24, pp. 611-614). New York: Macmillian Publishers Limited.

Novak, J. (2006). *Metalingual Mouth of Music: Vertigo of Signifiers after Poststructuralism.* Acedido em Ago. 27, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=4&what=2&show=4&grupo_id=6429

Paes, R. E. (2003). *Entrevista a Ernesto Rodrigues*. Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa. Acedido em Set. 4, 2013, disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=3577

Pasler, J. (2001). Postmodernism. In S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians.* (2nd ed.). (vol. 20, pp. 213-216). New York: Macmillian Publishers Limited.

Performa Ensemble. (2008). *Projecto crossover*, Numérica. CD NUM 1168

Philip, R. (2001). Performing practice, I, 8: Western: the twentieth century. In S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians.* (2nd ed.). (vol. 19, pp. 377-379) New York: Macmillian Publishers Limited.

Pinho Vargas, A. (2001). *Versos*, Strauss. CD ST 2299

Pinho Vargas, A. (2002). *Sobre música: ensaios, textos e entrevistas*. Porto: Edições Afrontamento.

Pinho Vargas, A. (2003). *Os Dias Levantados*, EMI Classics. CD 5 57727 2

Pinho Vargas, A. (2007). *Graffiti (just formes),* Numérica. CD NUM 1168

Pinho Vargas, A. (2008). *Cinco conferências*: *especulações críticas sobre a história da música do século XX*. Lisboa: Edição Culturgest.

Pinho Vargas, A. (2008b). *Racionalidades e composição*. Oficina do CES, 306, 1-12. Acedido em Jun. 27, 2011, disponível em http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/306.pdf

Pinho Vargas, A. (2010). *Música e poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu.* Tese de Doutoramento. Coimbra: Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

Pople, A. (2006). Systems and strategies: functions and limits of analysis. In A. Pople (Ed.), *Theory analysis and meaning in music*. (pp. 108-126). USA: Cambridge University Press.

Kennedy, J. M. (2010). Metaphor and Art. In R. W. Gibbs, Jr. (Ed.), *The Cambridge handbook of metaphor and thought.* (2nd ed.). (pp. 447-461). New York: Cambridge University Press.

Korsin, Kevin. (2010). Beyond privileged contexts: intertextuality, influence and dialogue. In Cook, N. & Everist, M. (Eds.), *Rethinking music*. (3rd ed.). (pp. 55-72). New York: Oxford University Press.

Ribeiro, A. P. (1998). A Cultura em Portugal no Final do Século: entre a abundância e a miséria. *Observatório das Actividades Culturais*, *OBS,* 3 (pp.4-6). Acedido em Jun. 16, 2012, disponível em http://www.oac.pt

Rink, J. (2008). Analysis and (or?) performance. In J. Rink (Ed.), *Musical performance: a guide to understanding.* (6th ed.). (pp. 35-58). UK: Cambridge University Press.

Rockwell, J. (2001). Once. In S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians.* (2nd ed.). (vol. 18, p. 408). New York: Macmillian Publishers Limited.

Rosen, C. (2002). *Piano notes*: the *hidden world of the pianist*. USA: Penguin Books.

Rothstein, W. (2005). Analysis and the act of performance. In J. Rink (Ed.), *The practice of performance, studies in musical interpretation*. (pp. 2017-240). UK: Cambridge University Press.

Sá, V. (2010). Carrapatoso, Eurico Lopes Monteiro Morais. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (p. 251). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Samson, J. (2010). Analysis in context. In Cook, N. & Everist, M. (Eds.), *Rethinking music*. (3rd ed.). (pp. 35-54). New York: Oxford University Press.

Sédès, A. (1997). Génerations spectrales… devenirs…,: musica contemporanea, posiciones actuales en España y Francia. Revista de musica, 1, 124-131.

Seabra, A. M. (2005). Inclinações utópicas e concretas. *O Público*. Acedido em Ago. 27, 2013, disponível em http://www.joaomadureira.com/pt/frames.htm

Seabra, A. M. (2008). Luís Tinoco. In *Letra de Forma*. Acedido em Abr. 30, 2010, disponível em http://letradeforma.blogs.sapo.pt/17891.html

Sheppard, W. A. (2008). Continuity in composing the American cross cultural: Eicheim, Cowel and Japan. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 61, nº3, 2008 (pp. 465-540). Acedido em Nov. 14, 2009, disponível em http://www.jstor.org/discover/10.1525/jm.2008. UCPRESS_CAL1_jm.2008.61.3.465

Silva, M. D. (2010). Círculo de Cultura Musical. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 294-296). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Soveral, Isabel & Rosa, António Chagas. (2009). Pas de Deux, Portugaler. CD 1018-2

Stangos, N. (1997). *The Thames and Hudson Dictionary of Art and Artists*. UK: Thames and Hudson.

Stern, J. (2010). Metaphor, semantics and context. In R. W. Gibbs, Jr. (Ed.), *The Cambridge handbook of metaphor and thought*. (2nd ed.). (pp. 262-279). New York: Cambridge University Press.

Taruskin, R. (2005). *The Oxford history of western music: music in the late twentieth century.* New York: Oxford University Press.

Tinoco, Luís. (2005). *Chamber music works,* Lontano. CD LNT121

Toop, R. (2004). Expanding horizons: the international avant-garde, 1962-75. In N. Cook & A. Pople (Ed,), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. (pp. 453-476). UK: Cambridge University Press.

Trio Mediterrain. (2006/7). *Música contemporânea portuguesa*. Classic Concert Records. CD 912001762009

Weffort, A. B. (2006). *A canção popular portuguesa em Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Editorial Caminho.

Victorino D'Almeida, A. (2008). *Toda a música que eu conheço: da alvorada do século XX até a actualidade*. (vol.2). Cruz Quebrada: Oficina do Livro.

Yu, N. (2010). Metaphor from body and culture. In R. W. Gibbs, Jr. (Ed.), *The Cambridge handbook of metaphor and thought*. (2nd ed.). (pp. 247-261). New York: Cambridge University Press.

Zbikowski, L. M. (2002). *Conceptualizing music: cognitive structure, theory and analysis.* New York: Oxford University Press.

Zbikowski, L. M. (2009). Music, language and multimodal metaphor. In Forceville, C.J. & Urius-Aparisi, E. (Eds.), *Multimodal metaphor*. Berlim: Mouton De Gruyter.

Zbikowski, L. M. (2010). Metaphor and music. In R. W. Gibbs, Jr. (Ed.), *The Cambridge handbook of metaphor and thought*. (2nd ed.). (pp. 502-524). New York: Cambridge University Press.

Zoudilkine, E. (2010). Jorge Peixinho. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (pp. 977-980). Porto: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Anexo I Lista de obra do objeto de estudo

Anexo II Partitura – *Espelho da Alma*

Anexo III Notas de programa – *Espelho da Alma*

Anexo IV Partitura – *Ó, ó, menino, ó*

Anexo V Partitura - *Um sino contra o tempo*

Anexo VI Esquema estrutural - *Um sino contra o tempo*

Anexo VII Notas de programa - *Um sino contra o tempo*

Anexo VIII Partitura – *Quatro Canções*

Anexo IX Notas de programa – *Quatro Canções*

Anexo X Programa dos recitais