



REDUÇÃO PARA PIANO: TRÊS ESPECIFICIDADES

Volume I de 2

Yan Mikirtumov

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

ORIENTAÇÃO: *Prof. Doutor Mário Pedro Tomaz*

ÉVORA, NOVEMBRO 2013





REDUÇÃO PARA PIANO: TRÊS ESPECIFICIDADES

Volume I de 2

Yan Mikirtumov

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

ORIENTAÇÃO: *Prof. Doutor Mário Pedro Tomaz*

ÉVORA, NOVEMBRO 2013



Agradecimentos

Agradeço ao *Prof. Doutor Pedro Amaral* a sua orientação,

Agradeço aos membros do júri *Prof. Doutor Christopher Bochmann, Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine, Prof.^a Doutora Isabel Soveral, Prof. Doutor Benoît Gibson* e *Prof. Doutor Sérgio Azevedo* os seus comentários, sugestões e correções,

Agradeço a:

Maestro e compositor *Peter Eötvös* e a sua esposa, *Mari Mazei*,

Prof. Doutor Robert Piencikowski e *Paul Sacher Stiftung*,

Doutora Conceição Correia e *Museu da Música Portuguesa*,

Doutora Larissa Chirkova e *Arquivo pessoal de Mstislav Rostropovich em São Petersburgo*,

Prof. Doutor Miguel Oliveira da Silva,

Arq. Romeu Pinto da Silva,

Prof.^a Doutora Elizabeth Wilson,

Prof. Doutor João Filipe Soutelo Soeiro de Carvalho,

Prof.^a Olga Prats,

Rui Magno da Silva Pinto, Cristina Pascoal, Anabela Fialho, Natalya Nelupenko, Anna Poroshina e *Arman Amirkhanian*,

Agradeço aos intérpretes e músicos *Maria João Sousa, Paulo Gaió Lima, Gonçalo Pescada, Reinaldo Guerreiro, Rita Marques, Leandro César, Margarida Silva Mendes, Susana Moody* pelo empenho, dedicação e amizade,

Agradeço à minha esposa, *Yulia*, e aos meus filhos, *Vladimir* e *Konstantin*, pelo apoio e paciência.

Resumo

Redução para Piano: Três especificidades

Autor: Yan Mikirtumov

Este projeto de investigação foca a análise das diversas problemáticas no domínio da *redução para piano* suscitadas por linguagens e por obras emblemáticas do repertório musical contemporâneo. O estudo teve como principal objetivo compreender e realizar uma redução para piano, tendo como base os estudos que se debruçam sobre questões de orquestração, transcrição, acompanhamento, bem como inúmeros exemplos de reduções existentes.

São realizados estudos sobre as diferenças entre redução e transcrição para piano, sobre os critérios de escolha de material musical, sobre a reorquestração do conteúdo nas reduções, sobre a problemática de execução das reduções ao piano, sobre questões de leitura à primeira vista e, finalmente, sobre aspetos de apresentação.

O conteúdo de investigação é dividido de acordo com *três especificidades* das reduções para piano. Como exemplo de cada uma delas foram realizadas novas reduções das seguintes obras: *Concerto da Camera col Violoncello Obbligato* de Lopes-Graça; *Pli selon pli* de Boulez e ópera *Lady Sarashina* de Eötvös. A génese destas obras e os procedimentos necessários à sua redução foram também objeto de estudo nesta dissertação. Todas as reduções foram apresentadas publicamente e preparadas para edição.

O estudo aqui realizado pretende contribuir para a melhoria do conhecimento sobre as reduções para piano, procurando definir ou ajudar à compreensão das soluções viáveis pianisticamente e facilmente aplicáveis na prática.

Palavras-Chave: redução, piano, Lopes-Graça, Boulez, Eötvös.

Abstract

Piano Reduction: Three Specificities

Author: Yan Mikirtumov

This research project focuses on the analysis of various problems in the field of *piano reduction* that are caused by languages and emblematic works of contemporary repertoire. This work aims to understand how to make a piano reduction and is based on studies that address various issues in orchestration, transcription, accompaniment and numerous examples of existing piano reductions.

Studies were made on the difference between piano reduction and transcription, on the selection criteria of musical material, on re-orchestration of content in piano reduction, and on issues related with performance of reduction at the piano, sight-reading and aspects of score presentation.

The content of this research is divided into *three specifications* of piano reductions. For each section an example was done of each of these works: Lopes-Graça's *Concerto da Camera col Violoncello Obbligato*; Boulez's *Pli selon pli* and Eötvös's opera *Lady Sarashina*. The genesis of these works and their related process of reduction was also studied in this dissertation. All reductions were prepared for edition and presentation to the public. This study aims to contribute to the knowledge on piano reduction, seeking for viable pianistic solutions which can be easily applied in practice.

Keywords: piano reduction, Lopes-Graça, Boulez, Eötvös.

ÍNDICE

Volume I

Introdução	1	Vol. I
1. Identificação do Projeto	6	Vol. I
1.1 Título	6	Vol. I
1.2 Terminologia. Palavras- Chave	6	Vol. I
2. O Estado da Arte	10	Vol. I
2.1 Piano e Orquestra: Contexto Histórico	10	Vol. I
2.2 Redução para Piano: Contexto Histórico	14	Vol. I
2.3 Atonalismo	19	Vol. I
3. Problemática e Objetivos da Investigação	21	Vol. I
4. Metodologia	22	Vol. I
4.1 Problemática de Organização do Material Musical	24	Vol. I
4.2 Piano e Instrumentos da Orquestra. Questões de execução e interpretação	26	Vol. I
4.2.1 Beethoven: Sinfonia <i>ossia</i> Trio	36	Vol. I
4.2.2 Liszt – Beethoven: Sinfonia n.º 2	40	Vol. I
5. Problemática da Execução das Reduções ao Piano. Dificuldades Técnicas	46	Vol. I
5.1 Padrões de Leitura a Primeira Vista Existentes e Seu Uso no Século XX	49	Vol. I
5.2 Aspectos de Apresentação da Redução para Piano	55	Vol. I
5.3 Bemol, Bequadro ou Sustenido?	65	Vol. I
6. Três Especificidades	68	Vol. I
6.1 Redução de Obras para Instrumento e Orquestra	68	Vol. I
6.1.1 Gênese da obra <i>Concerto da Camera col Violoncello Obligato</i> de Fernando Lopes-Graça	72	Vol. I
6.1.2 Interpretações e apresentações públicas do <i>Concerto da Camera col Violoncello Obligato</i>	80	Vol. I
6.1.3 Procedimentos de Redução no <i>Concerto da Camara col Violoncello Obligato</i> de Fernando Lopes-Graça	82	Vol. I
6.2 Redução de Obras para Solistas Vocais e Orquestra	113	Vol. I
6.2.1 Gênese da obra <i>Pli selon pli (Portrait de Mallarmé)</i>	114	Vol. I
6.2.2 Gravações de <i>Pli selon pli (Portrait de Mallarmé)</i>	118	Vol. I
6.2.3 Simbolismo e as influências na música	118	Vol. I
6.2.4 Impressionismo	120	Vol. I
6.2.5 Mallarmé e os compositores	122	Vol. I

6.2.6 Mallarmé, Ravel e outros	124	Vol. I
6.2.7 Mallarmé e Boulez	129	Vol. I
6.2.8 Obras de Pierre Boulez anteriores a <i>Pli selon Pli</i>	132	Vol. I
6.2.9 Poesia e música em <i>Pli selon pli</i>	133	Vol. I
6.2.10 Aspetos da Redução de <i>Pli selon pli</i>	139	Vol. I
6.3 A Redução no Género Operático e Afins	163	Vol. I
6.3.1 Etimologia do título	164	Vol. I
6.3.2 <i>Lady Sarashina</i>	165	Vol. I
6.3.3 Diário japonês	165	Vol. I
6.3.4 Tanka: Género de poema japonês	166	Vol. I
6.3.5 Origem da ópera <i>Lady Sarashina</i>	167	Vol. I
6.3.6 Constituição do Elenco e da Orquestra	167	Vol. I
6.3.7 Libreto. Descrição de conteúdo da ópera. Sinopse	169	Vol. I
6.3.8 Ópera <i>Lady Sarashina</i> e Simbologia	176	Vol. I
6.3.9 Problemática da Redução da Ópera <i>Lady Sarashina</i>	182	Vol. I
6.3.10 Problemas e soluções na redução da ópera <i>Lady Sarashina</i>	183	Vol. I
Volume II		
6.4 Reduções	193	Vol. II
<i>Concerto da Camara col Violoncello Obligato</i> de Fernando Lopes-Graça . .	194	Vol. II
<i>Pli selon pli (Portrait de Mallarmé) No. 2 Improvisation I "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui"</i> de Pierre Boulez	251	Vol. II
<i>Pli selon pli (Portrait de Mallarmé) No.3 Improvisation II "Une dentelle s'abolit"</i> de Pierre Boulez	261	Vol. II
<i>Pli selon Pli (Portrait de Mallarmé) No.4 Improvisation III "À la nue accablante tu"</i> de Pierre Boulez	283	Vol. II
Ópera <i>Lady Sarashina</i> de Peter Eötvös	338	Vol. II
Conclusão	475	Vol. II
Bibliografia	481	Vol. II
Anexos	489	Vol. II

Introdução

Redução para piano

Existem vários tipos de partitura musical, um dos quais é a redução para piano. Mesmo na sua apresentação, todas estas reduções são partituras para um ou vários solistas ou coro com acompanhamento de piano que são, por vezes, confundíveis com partituras escritas originalmente para esta formação. Algumas das obras originalmente escritas para solista e piano foram posteriormente adaptadas para execução por solista e orquestra, ou seja foram orquestradas (por exemplo, *Weimars Volkslied*¹ de Franz Liszt). Por outro lado, outras foram escritas para solista e orquestra, tendo sido posteriormente reduzidas para piano (por exemplo, *The Cloisters*² para voz e orquestra de John Corigliano).

A distinção entre versão original e versão secundária poderá ser feita através de uma indicação na partitura, ainda que tal não ocorra sempre.

Ao longo dos vários períodos musicais o instrumento piano rivalizou com a orquestra, o que permitiu aos compositores usá-lo enquanto substituto da mesma. Praticamente cada obra do repertório para solistas e orquestra possui uma ou várias reduções para piano. A redução é um meio necessário não só para o conhecimento da obra, mas também para a sua preparação e posterior execução. A quantidade de obras escritas para solistas com acompanhamento de orquestra aumenta diariamente; é difícil acompanhar esse ritmo de produção de modo a que todas elas possuam a sua respetiva redução. Assim, nesta tese pretende-se também acrescentar algumas novas reduções para repertório que ainda não dispõe desta, tal como o *Concerto da Camera col Violoncello Obbligato*³ de Fernando Lopes-Graça e *Pli selon pli (Portrait de Mallarmé)*⁴ de Pierre Boulez.

¹ Franz Liszt, *Weimars Volkslied*, canção sobre poema de Peter Cornelius, S.313; 1857. Existem catorze versões da obra para diversos tipos de formação.

² John Corigliano, *The Cloisters*, quatro canções a partir de textos de William M. Hoffman. Versão para voz e piano, New York, 1965, versão para voz e orquestra, Washington, 1975.

³ Fernando Lopes-Graça, *Concerto da Camera col Violoncello Obbligato*, op. 167, Moscovo, 1967.

⁴ Pierre Boulez, *Pli selon pli (Portrait de Mallarmé)*, obra para soprano e orquestra a partir de poemas de Stéphane Mallarmé, Donaueschingen, 1962.

Realizar - fazer uma redução

Como realizar a redução de uma obra onde não existe qualquer padrão tonal?

The image displays a complex musical score for the first measure of 'Don, Pli selon pli' by Pierre Boulez. The score is written for a large ensemble, including various woodwinds, brass instruments, strings, and percussion. The notation is dense and intricate, featuring numerous notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems, with each instrument part represented by a set of staves. The overall appearance is that of a highly detailed and challenging musical score.

(Exemplo 1, o primeiro compasso de *Don, Pli selon pli (Portrait de Mallarmé)* Pierre Boulez).

A realização de uma redução para piano prende-se com duas questões importantes: o domínio do instrumento e o conhecimento da linguagem musical do compositor em causa, que por sua vez têm características específicas resultantes do estilo e das técnicas de composição, bem como do contexto histórico e da forma musical da obra. Essas questões podem ser resolvidas através da análise de uma partitura em concreto, ou através da análise de outras obras do mesmo compositor. Para a realização de uma redução é fundamental saber qual é a sua finalidade. A redução para piano pode ser realizada para diversos fins, tais como: fins demonstrativos, quando é necessário dar a conhecer uma obra nova; ensaio e preparação da obra, quando a redução é utilizada nos ensaios; apresentação num concerto. Essa diversidade de funções implica a existência de mais do que uma redução - uma para ensaio e outra para execução num concerto - ou de diversas versões da mesma obra (por exemplo, *Requiem*⁵ de Maurice Duruflé). O processo de redução pode ser descrito como recomposição da obra para piano (por exemplo, *Tzigane*⁶ de Maurice Ravel). Na presente investigação vamos abordar estas e outras questões relacionadas principalmente com a redução de obras com linguagem musical contemporânea para diversas formações de orquestra.

Execução de redução

Os problemas na execução ao piano de uma redução prendem-se com a *qualidade pianística*⁷ da mesma. Por exemplo, em algumas reduções, particularmente de obras contemporâneas, existem diversas dificuldades; algumas são mesmo impossíveis de tocar. Isto acontece sempre que a extração da partitura completa de orquestra para dois pentagramas do piano é realizada sem *acuidade na escrita pianística*. A questão da acuidade na escrita de uma redução está relacionada com a facilidade da leitura à primeira vista, com a clareza na grafia, bem como com a possibilidade de acompanhar visualmente a linha de solista. A redução com essas características facilita o trabalho num ensaio de preparação da obra. Por outro lado, existem reduções com *complexidade da escrita pianística*, que são igualmente difíceis de executar (por exemplo, a redução da ópera *Die Walküre*⁸ de Richard Wagner, *Die Vier letzten Lieder*⁹ de

⁵ Maurice Duruflé, *Requiem*, op. 9, para mezzo – soprano, barítono, coro misto e órgão, Paris, 1947. Existem versões de orquestração para órgão, orquestra de cordas, trompetes, harpa e tímpanos e para órgão e orquestra completa.

⁶ Maurice Ravel, *Tzigane*, rapsódia para violino e orquestra, Londres, 1924.

⁷ Sublinhados do autor.

⁸ Richard Wagner, *Die Walküre*, ópera em três atos [com libreto do compositor], Munique, 1870.

Richard Strauss). Mas essa complexidade na transcrição da partitura de orquestra para piano é usada de modo a que a parte do acompanhamento se transforme numa autêntica obra para piano, que, por sua vez, exige ao pianista um virtuosismo na técnica de execução, idêntico ao repertório para piano solo. Obviamente, a maioria das partituras orquestrais têm vasta informação que será dificilmente tocada no piano na sua totalidade. Para a sua possível execução é preciso escolher elementos imprescindíveis e reduzir os outros, e ao mesmo tempo manter o conteúdo, estilo e a forma musical da obra em questão.

Três especificidades

Dividimos o conteúdo da nossa investigação em três especificidades:

Na *primeira especificidade* incluímos as reduções das obras para instrumento (s) solista (s) e orquestra ou ensemble. Como exemplo, abordamos a estética neoclássica e apresentamos a redução da obra *Concerto da Camera col Violoncello Obbligato* do compositor português Fernando Lopes-Graça, escrita em 1966 e dedicada a Mstislav Rostropovich.

Na *segunda especificidade* incluímos as reduções das obras para solistas vocais com orquestra. Como exemplo, abordamos a técnica serial¹⁰ e apresentamos a redução da obra do compositor francês Pierre Boulez *Pli selon pli (Portrait de Mallarmé)* para soprano e orquestra, baseada nos poemas do Stéphane Mallarmé. A versão inicial da obra foi escrita entre 1957 e 1962.

Na *terceira especificidade* incluímos as reduções no género operático e afins (obras para diversas vozes, com ou sem coro, e orquestra). Como exemplo, abordamos a estética pós-moderna e apresentamos a redução da ópera contemporânea do compositor húngaro Peter Eötvös *Lady Sarashina*¹¹, composta entre 2004 - 2007 e estreada em 2008.

⁹ Richard Strauss, *Die Vier letzten Lieder*, AV 150, conjunto de obras para soprano e orquestra a partir de poemas de Hermann Hesse e Joseph von Eichendorff, Londres, 1950.

¹⁰ Na versão preliminar desta dissertação, fiz uso do termo “estética serial”. Aquando da defesa, fui aconselhado a alterar o conceito utilizado “técnica serial”. Não obstante, queria fazer notar que o meu uso do termo assenta em duas publicações recentes que discutem a problemática de estética(s) serial (seriais): Grant, M. J. (2005) *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*, Cambridge: Cambridge University Press e Bandur, M. (2001) *Aesthetics of Total Serialism: Contemporary Research from Music to Architecture*, Basel: Birkhäuser

¹¹ Peter Eötvös, *Lady Sarashina*, ópera em nove cenas com libreto da Mari Mezei, Lyon, 2008.

Todas estas obras ainda não possuem a respetiva redução para piano. Cada *especificidade* tem as suas características próprias de redução. As questões da sua existência, realização e interpretação serão discutidas no decurso da investigação.

Conclusão pessoal

A dificuldade por vezes enfrentada por um pianista-acompanhador, a sua sujeição constante a diversas linguagens musicais e a reduções realizadas com pouca viabilidade pianística, motivaram-me para este projeto de investigação. De forma a dar resposta aos objetivos deste projeto, esboçamos a sua problemática e dedicamo-nos adiante à elaboração do seu estado da arte e da sua justificação, apresentando de seguida as questões de investigação e os objetivos. Os restantes capítulos são a descrição das três especificidades e a discussão dos exemplos das obras que vão ser trabalhadas ao longo do projeto. Para finalizar, apresentamos uma breve síntese conclusiva e a bibliografia referenciada ao longo do corpo do trabalho.

Durante a realização deste projeto tivemos sempre presente que a investigação pretende ampliar o conhecimento científico fundamental para a sua prática, na medida em que o investigador adquire conhecimentos que lhe permitem tomar decisões, na escolha do material musical, adequadas para a realização das melhores reduções para piano. Neste contexto pretendemos que as tarefas da presente investigação sejam práticas, proporcionando respostas aos problemas enunciados, contribuindo simultaneamente para produzir as evidências necessárias para tentar resolver alguns problemas práticos, relacionados com a execução das reduções para piano e para adquirir uma perspetiva mais adequada da compreensão de uma partitura de orquestra interpretada ao piano.

1. Identificação do Projeto

1.1 Título

Reduções para piano: Três especificidades.

1.2 Terminologia. Palavras- Chave

Redução para piano, Transcrição, Versão, Arranjo (português);

Klavierauszug, Klavier, Klavier-Direktion, Bearbeitung (alemão);

Piano score, Piano reduction, Vocal score, Transcription (inglês);

Клавир, Переложение (russo);

A palavra “*redução*” em português tem como significado o ato de diminuir. Aquando da realização de uma redução de uma partitura de orquestra para piano estamos a “diminuir” o conteúdo musical para os dois pentagramas correspondentes às duas mãos do pianista. O próprio termo define que uma partitura se torna “menor” em relação ao original e é “reduzida”, ou seja, alguma informação é-lhe retirada.

O termo “*transcrição*” (do latim *trans-* re e *scribo-* escrever) significa uma adaptação relativamente direta para um instrumento musical de uma obra originalmente escrita para outro instrumento¹¹.

As técnicas que estão diretamente relacionadas com a prática de transcrição são versão e arranjo:

¹¹ Dicionário da Língua Portuguesa (2010), Porto Editora.

“**Versão**”, é a prática de *redução* mais direta, cujo conteúdo é ajustado a uma nova tonalidade ou âmbito (transposição da obra vocal de uma voz para outro: por exemplo, os *Lieder*¹² de Franz Schubert). Porém, como resultado temos uma combinação tímbrica diferente da original (por exemplo *Die Kunst der Fuge*¹³ de J. S. Bach).

“**Arranjo**” é uma *revisão* da obra, que implica *recomposição* do conteúdo musical. Por vezes, o arranjo transforma a obra original numa nova obra, através da recorrência de material musical (por exemplo *Franz Schuberts Grosse Fantasie*¹⁴ de Franz Liszt; *Ave Maria*¹⁵ de Charles Gounod).

O termo *transcrição* também é usado comumente para definir uma redução para piano, mas o significado da palavra é ambíguo. Transcrição implica adaptar uma obra às possibilidades técnicas de um meio instrumental diferente daquele para o qual a obra foi originalmente escrita: *re-escrever*, sempre que é necessário, as passagens tecnicamente inadequadas e/ou *re-compor* uma terminada parte da obra. As transcrições para piano solo são obras plenamente adaptadas: a escrita pianística está de acordo com as possibilidades físicas e técnicas do instrumentista; por outro lado, são favorecidas as qualidades tímbricas e sonoras do instrumento, o que torna a partitura num *segundo original* escrito para piano.

Cada redução implica a utilização das três situações acima mencionadas.

“**Klavierauszug**” (terminologia alemã) ou “**Klavier**” (termo alemão usado igualmente na língua russa) é uma redução da partitura de uma obra vocal - sinfónica (por exemplo, óperas, oratórios, cantatas, etc.) para canto e piano ou apenas para piano; o termo abrange ainda uma partitura de bailado transcrita para piano. Este termo é igualmente usado, ainda que raramente,

¹² Franz Schubert, *Lieder*, cerca de 600 canções para canto e piano sob poemas de diversos autores, compostas entre 1811-1828.

¹³ Johann Sebastian Bach, *Die Kunst der Fuge*, BWV 1080. Uma das últimas obras do compositor, composta entre 1742 – 1749, inclui 15 fugas e 4 cânones (contrapontos).

¹⁴ Franz Liszt, *Franz Schuberts Grosse Fantasie*. A obra é baseada em *Wanderer-Fantasie* op. 15 de Franz Schubert. Existem três versões desta obra: piano e orquestra, S 366, Viena, 1851; dois pianos S. 653, 1859, piano solo S. 565a, 1868.

¹⁵ Charles Gounod, *Méditation sur le Premier Prélude de Piano de S. Bach*, melodia improvisada sobre Prelúdio n.º 1 em dó maior do Livro I de *O Cravo Bem Temperado* (BWV 846) de Johann Sebastian Bach, originalmente escrita para violino (ou violoncelo) e piano, com órgão e 2º violoncelo ad libitum, 1853.

como indicação de um “arranjo” de obras sinfônicas ou de música da câmara para piano a dois, quatro e oito mãos¹⁶.

“*Klavier-Direktion*” ou “*Klavier-Direktionsstimme*” (termo alemão) é um tipo de redução para piano que inclui a base rítmica e harmônica da obra, bem como as linhas melódicas dos outros instrumentos em pequenas linhas acessórias ou nos dois pentagramas do piano. Na realidade, este tipo de redução resulta da continuação da prática originária de baixo (*de*)cifrado, que foi empregue na música ligeira dos séculos XIX e XX, nomeadamente na orquestra do salão.

Na prática, é um substituto da partitura completa da orquestra, através da qual o maestro ou pianista pode dirigir o conjunto instrumental. “*Klavier-Direktion*” era também usada frequentemente na opereta em substituição das partituras de orquestra.

“*Bearbeitung*” (termo alemão, überarbeitete, neue Fassung) é um arranjo ou uma transcrição¹⁷. O termo permite a sua utilização na ampla gama de significados devido à carga semântica na sua tradução¹⁸.

“*Piano score*” (ou *piano reduction* - termo inglês,) é uma redução das partes instrumentais de uma obra, originalmente escrita para orquestra ou outro conjunto instrumental, para dois pentagramas do piano, de forma a possibilitar a execução com as duas mãos¹⁹. Este termo é igualmente utilizado para secções puramente instrumentais no seio de longas obras vocais. Estas reduções normalmente são realizadas para piano solo (duas mãos), mas existem casos de utilização de piano a quatro mãos ou dois pianos.

Por vezes, nestas reduções são adicionadas pequenas linhas acessórias em secções específicas da partitura para piano, por forma a tornar a apresentação mais completa, ainda que seja, geralmente, impraticável ou impossível incluí-los durante a execução. Estas linhas acessórias são justificadas pela necessidade de apresentação do conteúdo essencial da obra, que por vezes extravasa o executável no teclado. Finalmente, na partitura são incluídas

¹⁶ Grande Enciclopédia Soviética (1969 – 1978), Moscovo: Enciclopédia Soviética.

¹⁷ Grove Music Online, www.oxfordmusiconline.com.

¹⁸ A palavra alemã *Bearbeitung* na língua portuguesa pode significar: arranjo, transcrição, revisão, reedição, adaptação, processamento.

¹⁹ The Concise Oxford Dictionary of Music (1994), Oxford: Oxford University Press.

ocasionalmente as indicações de instrumentação, ou seja, que instrumentos tocam num determinado momento.

“*Vocal score*” (termo inglês, E.U.A: *piano-vocal score*) é uma redução que agrega todas as partes vocais de uma obra, sendo reduzidas as partes de orquestra para piano²⁰.

As reduções para piano de obras sinfônicas ou de música da câmara para piano a duas, quatro e oito mãos, bem como para dois ou mais pianos não se incluem no objeto da presente investigação.

²⁰ The Concise Oxford Dictionary of Music (2007), 5th Edition, Oxford University Press.

2. O Estado da Arte

2.1 Piano e Orquestra: Contexto Histórico.

Piano

A história da relação entre o piano e a orquestra começa com a invenção do piano no início do século XVIII. Um dos primeiros compositores que acompanhou o processo de criação e ajudou a desenvolver o novo instrumento de tecla foi Johann Sebastian Bach. Foi um dos primeiros compositores a escrever concertos para instrumento da tecla e orquestra. Bach escreveu-as para apresentações no café Zimmermann Haus em Leipzig, entre 1729 e 1741 enquanto era o diretor do *Collegium Musicum*. A escrita dos compositores orientada para piano, e não para cravo, só começa a refletir-se entre a década de 1770 - 1780, altura em que foram escritos os primeiros concertos para piano e orquestra de Joseph Haydn e Wolfgang Amadeus Mozart. Mozart manifestou, com a escrita destes concertos, a intenção de se apresentar simultaneamente como compositor e intérprete, o que lhe permitia surpreender e conquistar o público vienense.

A invenção do mecanismo de repetição ou o *duplo escape*²¹ em 1809 por Sébastien Érard, marca o princípio a partir do qual são construídos os pianos modernos. Esta mecânica permite uma maior precisão no ataque e torna possíveis as repetições rápidas, evitando que os martelos funcionem como abafadores sobre as cordas.

Durante o século XIX o piano foi, sem dúvida, o instrumento preferido para muitos compositores devido à sua versatilidade: na tessitura ampla, no excelente potencial como solista e acompanhador, no poder sonoro capaz de competir com a orquestra, na imitação dos elementos tímbricos de todos os instrumentos. Esse fator incide sobre a própria técnica de composição e é relevante para o desenvolvimento na relação entre o piano e orquestra.

²¹ "Roller Double Escapement"

Várias partituras de orquestra foram escritas ao piano e posteriormente instrumentadas (por exemplo, *Valses nobles et sentimentales*²² Maurice Ravel) e vice-versa, as obras originalmente escritas para o piano, foram orquestradas mais tarde (por exemplo, *Quadros de uma exposição*²³ de Modest Mussorgsky).

A maioria dos compositores concorda com afirmação que o piano é um instrumento único que pode substituir a parte de orquestra e apresentar a essência da partitura. Se a parte do piano, em qualquer obra para canto ou música de câmara, é simplesmente uma obra originalmente escrita para piano (embora não se trate de obras para piano solo), a parte de piano nas reduções das óperas, cantatas, sinfonias com solistas e coro, concertos instrumentais e outras obras equivalentes representa nada mais do que a adaptação de elementos coloridos, sonoros, tímbricos, polifônicos de orquestra para as possibilidades de um único instrumento – o piano.

Orquestra

A palavra *orquestra* tem as suas origens na Grécia Antiga; assim se chamava a plataforma semicircular no teatro grego antigo, onde o coro, um membro de qualquer tragédia ou comédia, cantava e meneava.²⁴ A palavra *ὄρχηστρα* é proveniente do verbo *ὀρχέομαι*, que significava *dançar* no antigo idioma grego. Vitruvius utilizou-a para designar o lugar destinado aos senadores no teatro romano²⁵. Até metade de século XVIII o significado da palavra ainda permanece o mesmo e é relacionado com a designação do local para os músicos²⁶. A definição moderna do termo foi pela primeira vez utilizada por J. J. Rousseau.²⁷

A partir do século XVII, a quantidade dos músicos nas orquestras aumentou. Depois da orquestra clássica constituída pelo seguinte efetivo, no naipe de madeiras: duas flautas, dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes; no naipe dos metais: dois trompetes, duas trompas; no naipe

²² Maurice Ravel, *Valses nobles et sentimentales*, suíte de valsas publicada na versão para piano em 1911 e na versão para orquestra em 1912.

²³ Modest Mussorgsky, *Quadros de uma exposição*, ciclo de peças para piano baseado nos quadros de Viktor Hartmann, 1874.

²⁴ Riemann, H., (1899) *Dictionnaire de Musique*, tradução de G. Humbert, 4 Ed., Paris: Perrin et C^{ie}, Libraires-Éditeurs.

²⁵ Vitruvius, (1964) *De Architectura Libri Decem / Zehn Bücher über Architektur*, C. Fensterbusch (Ed.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

²⁶ Walthers, J. G., (1732) *Musicalisches Lexicon*, Leipzig: Wolfgang Deer. *Enciclopédia musical* (1973 – 1982), Y. Keldysh (Ed.), Moscovo: Enciclopédia Soviética e Sovetsky kompozitor

²⁷ Rousseau, J. J., (1768) *Dictionnaire de Musique*, Paris: Chez la veuve Duchesne

de cordas: oito primeiros violinos, seis segundos violinos, quatro violas, quatro violoncelos e dois contrabaixos e no naipe da percussão: dois tímpanos, usada por Joseph Haydn e Wolfgang Amadeus Mozart, a orquestra transformou-se numa formação mais ampla, que deu origem à orquestra sinfônica no início do século XIX, (que foi utilizada pela primeira vez por Ludwig van Beethoven na sua *Nona Sinfonia*²⁸) e que é constituída pelo seguinte efetivo: no naipe de madeiras: duas flautas e flauta piccolo, dois oboés e *cornos ingleses*²⁹, dois clarinetes e *clarinete baixo*, dois fagotes e contrafagote; no naipe dos metais: dois trompetes, quatro trompas, três trombones e *tuba*; no naipe de cordas: de doze até dezasseis primeiros violinos, de dez até catorze segundos violinos, de oito até doze violas, de oito até dez violoncelos e de cinco até oito contrabaixos; no naipe de percussão: quatro tímpanos, bombo, triângulo, pratos (*caixa, tamborino, xilofone, sinos tubulares, celesta* entre outros).

O nascimento da burguesia como classe social refletiu-se na tendência de deslocação da prática musical das igrejas e dos salões aristocráticos para os teatros e as salas de concerto. Esses e outros fatores sociais tornaram a música mais acessível para o público em geral. Como consequência desse processo deu-se o aumento no tamanho das salas, do palco e também da orquestra.

O aperfeiçoamento tecnológico da metalurgia e a invenção de sistema de válvulas para o naipe de metais no início do século XIX por Heinrich Stölzel³⁰ deram importante contributo para o desenvolvimento da orquestra. Um dos fatores determinantes na implementação da Revolução Francesa foi a importância assumida pela banda militar, que mais tarde transformou-se em orquestra de sopros.³¹ O papel dos metais na orquestra aumentou consideravelmente ao longo do século XIX. Em termos da sua utilização muito diversificada estes começam a aproximar-se da importância assumida na orquestração pelas madeiras e cordas. Tudo isso tornou-se possível não só devido ao crescimento numérico do naipe, mas também devido à transformação qualitativa. O

²⁸ Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n.º 9*, op. 125, para solistas, coro e grande orquestra, Viena, 1824.

²⁹ Os instrumentos que não pertencem à constituição de orquestra na Nona sinfonia são assinalados em *itálico*.

³⁰ Zuben, P., Caznok, Y., (2004) *Música e tecnologia: o som e seus novos instrumentos*, p. 8, São Paulo: Irmãos Vitale

³¹ Rhodes, St., (2007) *A History of A Wind Band*, Nashville: Lipscomb University

sistema de válvulas alterou profundamente as possibilidades expressivas das trompas e dos trompetes, por força da sua possibilidade de execução de cromatismos.³²

No final do século XIX foi estabelecida a ordem na constituição de orquestra, que resultou na possibilidade de definir com rigor a quantidade dos instrumentos na composição para grande orquestra sinfônica. O naipe de madeiras foi considerado como referência para a tal constituição. Cada um dos instrumentos de madeira desenvolveu-se numa família própria: as flautas (flauta piccolo, flauta transversal, flauta alto), os oboés (oboé, corne inglês, oboé d'amore, heckelfone), os clarinetes (requinta, clarinete, clarinete baixo, cor de basset, clarinete contra-baixo) e os fagotes (fagote, contrafagote). O naipe dos metais tornou-se ainda maior, em concordância com a constituição de naipe de madeiras, salientando-se que a quantidade de instrumentos utilizados não era desproporcional, à exceção de casos raros. Foi incrementada, em conformidade com a constituição dos napes de sopros, uma maior quantidade de cordas na orquestra.³³

Nos séculos XVIII – XIX, os instrumentos de percussão ocuparam uma posição de subordinação em relação de outros napes de orquestra, nunca se tendo apresentado como um naipe autónomo e independente. A subestimação das capacidades do naipe de percussão refletiu-se não só na escrita composicional, mas também nos tratados de instrumentação. O aumento considerável de importância do papel dos instrumentos de percussão na orquestra é uma das principais características de música contemporânea. O crescente interesse no século XX pelas culturas da Ásia, África e América Latina resultou na descoberta de uma vasta gama de novas possibilidades para a escrita para naipe de percussão, rica nas suas capacidades rítmicas, timbricas e sonoras³⁴. A polivalência das funções instrumentais de percussão levou à criação de obras destinadas exclusivamente a este tipo de instrumentos e, como consequência, à formação de orquestras de percussão.

A diversidade de instrumentos da orquestra fez com que os compositores fizessem uso simultâneo dos napes (cordas, madeira, sopros, percussão e teclas), com conteúdo musical diferente. A tendência é a inversão das funções habituais de cada naipe dentro da orquestra. Este processo é relacionado com o desenvolvimento do parâmetro timbre nas obras orquestrais de

³² Agafonnikov, N., (1981) *Partitura sinfônica*, p. 21, Leningrado: Muzika

³³ Rogal-Levitsky, D. M., (1961) *Conversas sobre orquestra*, p. 37, 38, Moscovo: Muzgiz

³⁴ Denisov, E., (1982) *Instrumentos de percussão em orquestra moderna*, Moscovo: Sovetsky Kompozitor.

Hector Berlioz, Richard Wagner, Gustav Mahler e Richard Strauss. Assim, o principal problema na realização da redução para piano dessas partituras não é apenas a quantidade de instrumentos que participa na execução duma terminada obra, mas a informação que lhes foi atribuída em tempo real de execução. Tal acontece em muitas obras do século XX, uma vez que a maioria delas é escrita para grande orquestra sinfónica ou para orquestra de sopros (banda sinfónica). Por sua vez, o naipe de percussão é bastante desenvolvido, o que dificulta igualmente a sua realização no piano.

O piano e a orquestra sempre foram adversários e parceiros; numa relação de mobilidade, desenvolvimento da técnica, sonoridade, quantidade, duração das obras escritas, apreciação do público, até na sua constituição: cordas, teclas, sopros – pedais (piano), percussão – martelos (piano). Ambos os *instrumentos* são utilizados, praticamente, por todos os compositores, e não é por acaso que as várias obras para piano solo são orquestradas ou as partituras de orquestra são reduzidas para piano. A junção entre esses dois *instrumentos* deu origem a grande quantidade de obras escritas para ambos, nomeadamente os concertos para piano e orquestra, mas também a grande quantidade das obras transformadas de um repertório para o outro. O piano permanece sempre ao lado do desenvolvimento de orquestra, embora, no século XX o piano seja incluído como um dos instrumentos de orquestra e integre o naipe de percussão.

2.2 Redução para Piano: Contexto Histórico

O termo *redução para piano* significa uma partitura, originalmente escrita para um ou vários solistas – instrumentistas ou cantores, e/ou coro e conjunto instrumental grande (normalmente, orquestra), onde a parte de orquestra é adaptada para execução no piano. Utilização prática e necessidade de reduções para piano são conhecidas como o apoio para a correpetição e a encenação da ópera, no caso dos cantores; os ensaios, no caso de instrumentistas e o coro; os ensaios de bailado no caso de bailarinos. A prática de utilização das reduções aplica-se também ao ensino da música e da dança, e sempre quando a utilização de uma orquestra não é útil ou, financeiramente, viável.

A história das reduções começa ainda com o cravo, instrumento de tecla mais usado na época da música barroca que serviu de acompanhamento para muitos instrumentistas e cantores

daquela época. O cravo está ligado com o baixo cifrado (baixo contínuo) – um tipo de notação musical que indica os intervalos e os acordes em relação a nota de baixo, que por sua vez permite ao intérprete certa liberdade, por exemplo na escolha da disposição do acorde, bem como na sua execução a utilização de várias figurações rítmicas. Este tipo de *pré-redução* vai existir até meados do século XVIII.

As primeiras reduções para piano surgem, provavelmente, em simultâneo, com a invenção do piano, no início do século XVIII. É conhecido um facto histórico de que Johann Sebastian Bach estudou, profundamente, as obras dos compositores italianos através da partitura de orquestra e realizou as cópias das mesmas. Este compositor realizou as reduções dos concertos de Vivaldi para órgão e cravo. A ideia da realização das mesmas terá partido, provavelmente, do seu patrono e músico Duque Johann Ernst. Tal sugestão parece ter surgido após a redução, por Bach, das obras do seu patrono. Mais tarde, Bach escreve o *Concerto Italiano*³⁵ BWV 971 para cravo solo baseando a sua ideia de composição nessas reduções. Essa obra pode servir como exemplo de influência de redução na escrita para o instrumento de tecla. Mais tarde, as reduções para piano também vão intervir na escrita para piano a solo.

As primeiras reduções com linhas vocais têm sido documentadas desde 1765 (Veit, Ziegler, 2002). As indicações de instrumentação nas reduções para piano foram introduzidas a partir do século XIX. A utilização de técnicas específicas nas reduções, como *duplicação de oitavas* e *tremolo*, poderia ter influenciado a escrita para piano a solo. Apresentamos alguns exemplos das obras de Beethoven compostas entre 1798 e 1802 pela ordem cronológica:

- *tremolo* na mão esquerda no início *Allegro di molto e con brio* do I andamento de *Sonata n.º 8*³⁶:



(Exemplo 2)

³⁵ Johann Sebastian Bach, *Concerto nach Italienischem Gusto*, BWV 971, concerto para cravo solo em três andamentos, 1735.

³⁶ Ludwig van Beethoven, *Sonata n.º 8* em dó menor, op. 13, obra em três andamentos conhecida como *Sonata Patética*, dedicada ao príncipe Karl Lichnowsky. 1798.

- duplicações de oitavas na mão esquerda e *tremolo* na mão direita no último andamento de *Sonata n.º 13*³⁷:



(Exemplo 3)

- *tremole* no naipe de cordas no I andamento de *Segunda sinfonia*³⁸ (exemplos 4 e 5) são adaptadas pelo próprio compositor no trio para pianoforte, violino e violoncelo³⁹ (exemplos 6 e 7):

Musical score for Example 4, showing a piano piece with tremolos in the string section. The score is in G major and 3/4 time, featuring a complex texture with rapid sixteenth-note patterns.

(Exemplo 4)

Musical score for Example 5, showing a piano piece with tremolos in the string section. The score is in G major and 3/4 time, featuring a complex texture with rapid sixteenth-note patterns.

(Exemplo 5)

³⁷ Ludwig van Beethoven, *Sonata n.º 13 "Quasi una fantasia"* em mi bemol maior, op. 27, N. 1, obra em quatro andamentos. Composta entre 1800 – 1801.

³⁸ Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n.º 2* em ré maior, op. 36, dedicada ao príncipe Karl Lichnowsky, composta entre 1801 – 1802. Viena, 1803. A edição mais antiga da partitura de 1804, Viena: Bureau d'arts et d'industrie.

³⁹ O trio foi publicado em 1806 com o título *Deuxième grande Sinfonie de Luis van Beethoven arrangée en trio pour pianoforte, violon et violoncelle par l'auteur même*. Viena: Bureau d'arts et d'industrie.



(Exemplo 6)



(Exemplo 7)

Os exemplos de tremolo na mão direita podem ser igualmente encontrados nos primeiros andamentos de *Sonata n.º 16*⁴⁰ e *Sonata n.º 17*⁴¹ respectivamente. (Exemplos 8 e 9)



(Exemplo 8)

⁴⁰ Ludwig van Beethoven, *Sonata n.º 16* em sol maior, op. 31, n.º 1, obra em três andamentos composta entre 1801 e 1802.

⁴¹ Ludwig van Beethoven, *Sonata n.º 17* em ré menor, op. 31, n.º 2, obra em três andamentos composta entre 1801 e 1802.



(Exemplo 9)

A evolução técnica na impressão e edição das partituras, bem como a divulgação e popularização da música em casa e na sociedade, em geral, resultou na distribuição das reduções em grandes quantidades, a partir de 1830, sensivelmente. A crescente complexidade da textura musical, no final do século XIX, resultou em diversos problemas na redução para piano. As reduções não poderiam mais definir a orquestração de forma adequada, além disso, eram difíceis de tocar. Alguns compositores faziam as suas próprias reduções ou versões para piano das suas obras (por exemplo, *Ein Deutsches Réquiem*⁴² de Johannes Brahms ou *Salmo 100*⁴³ de Max Reger). Em casos raros, a redução para piano, na sua totalidade ou parcialmente, foi feita mesmo para dois pianos, quando a textura musical era muito complexa. Por exemplo, algumas secções da ópera *Wozzeck*⁴⁴ de Alban Berg são escritas para quatro mãos, enquanto o bailado *A csodálatos mandarin*⁴⁵ de Bela Bartok possui a redução total para dois pianos. A execução das reduções de óperas com dois pianos tem sido a prática habitual.

O século XX diminuiu a necessidade de realização (em similar quantidade praticada até então) de reduções em novas obras. Embora para o estudo de óperas, oratórios, concertos e outras obras para orquestra fosse ainda necessária a realização de reduções, a música ligeira e o jazz foram servidas por outras soluções, culminando num decréscimo no número de reduções realizadas.

⁴² Johannes Brahms, *Ein Deutsches Réquiem*, op. 45, para soprano, barítono, coro e orquestra, Bremen, 1868. Redução para piano do compositor, J. Rieter-Biedermann, 1868 e C. F. Peters, 1920.

⁴³ Max Reger, *Psalm 100*, op. 106, para coro e orquestra, Zurich, 1910. Redução para piano do compositor, C. F. Peters, 1909.

⁴⁴ Alban Berg, *Wozzeck*, opera em três atos com libreto do compositor a partir da peça do Georg Büchner, Berlin, 1925. Redução para piano de Fritz Heinrich Klein, Muzika, 1977.

⁴⁵ Bela Bartok, *A csodálatos mandarin*, op. 19, bailado num ato, baseado na história de Melchior Lengyel, Colonia, 1926. Redução para dois pianos do autor, Universal Edition, 1925.

Ao longo dos vários períodos musicais, encontramos exemplos de diversas obras que possuem duas ou mais versões de redução para piano (por exemplo, *Concerto para Violino e Orquestra*⁴⁶ de Johannes Brahms).

As primeiras reduções para piano foram provavelmente destinadas a ajudar na aprendizagem de partes dos respectivos solistas e para os ensaios de preparação, e não para apresentações públicas, como, por exemplo, a execução de excertos de uma ópera num concerto com acompanhamento de piano. Sabemos que, os próprios compositores nem sempre participavam no processo de redução para piano das suas obras. Por vezes, este trabalho foi realizado por outros músicos, na sua totalidade ou parcialmente. Atualmente, as reduções para piano, são realizadas normalmente por compositores, neste caso pelos próprios autores das obras ou não, maestros, orchestradores, arranjadores, pianistas ou músicos com formação musical avançada.

Está em curso um processo contínuo de revisão das diversas edições das reduções existentes para piano, essencialmente de obras utilizadas frequentemente, que procura novas soluções na escrita pianística ou transcreve as opções que foram adaptadas, na prática, por diversas gerações de pianistas-acompanhadores. Esse processo, por sua vez, leva-nos à descoberta de perspectiva diferente na visão da partitura original de orquestra, mas na prática as soluções propostas nem sempre são pianisticamente as mais adequadas, em particular, as diversas problemáticas no domínio da redução para piano suscitadas por linguagens do repertório musical contemporâneo.

2.3 Atonalismo

As linguagens do repertório musical contemporâneo são diretamente ligadas ao *atonalismo* ou *música atonal*. Apresentamos a etimologia dessas palavras.

O termo *atonalidade* é controverso. Na musicologia, este termo é normalmente aplicado à música do século XX (contemporânea) e possui várias designações, tais como:

⁴⁶ Johannes Brahms, *Violinkonzert* em ré maior, op. 77, para violino e orquestra, Leipzig, 1879. Redução para piano do compositor, Muzika, 1978.

- um princípio da organização dos sons na harmonia do século XX, que resulta da rejeição, por parte de um compositor, por vezes demonstrativa, da lógica de harmonia tonal;
- a música que carece de um centro tonal ou Tónica;
- a música que não é tonal nem serial.

O compositor Arnold Schönberg, cuja música é geralmente usada para definir o termo, foi fortemente contra a sua utilização, argumentando que a palavra *atonal* só podia significar algo totalmente incompatível com a natureza do som:

*“Aber atonal wird man irgend ein Verhältnis von Tönen sowenig nennen können, als man ein Verhältnis von Farben als aspektral oder akomplementär bezeichnen dürfte. Diesen Gegensatz gibt es eben nicht“.*⁴⁷

O compositor preferia o termo *pan-tonal*. Mas o termo continua ter a conotação negativa.

*“I find above all that the expression, “atonal music”, is most unfortunate – it is on a par with calling flying “the art of not falling”, or swimming “the art of not drowning.”*⁴⁸

Atonal tem desenvolvido uma certa imprecisão de significado, como resultado de seu uso para descrever uma grande variedade de abordagens de composição, que desviou de acordes e progressões harmónicas de acordes tradicionais. As tentativas de resolver esses problemas, usando termos como *pan-tonal*, *não-tonal*, *multi-tonal*, *sem centro tonal* e outros em vez de *atonal* não ganharam ampla aceitação.

⁴⁷ “Chamar a qualquer relação entre os tons atonal é tão absurda, como seria designar uma relação entre cores como a-espectral ou a-complementar. Não existe a tal antítese” (tradução livre). Schönberg, Arnold (1922), *Harmonielehre*, p. 488, 3 ed., Viena: Universal Edition. No ciclo humorístico para coro *Drei Satiren für gemischten Chor*, op. 28, 1925, Schönberg continua a polémica do termo no texto da primeira peça intitulada *Am Scheideweg*: “Tonal oder atonal? Nun sagt einmal in welchem Stall in diesem Fall die größte Zahl, daß man sich halten, halten kann am sichern Wall.” “Tonal ou atonal? Responde-me agora, qual é a estável onde o número maior, que se preserva neste caso, pode continuar a manter a proteção segura”. (tradução livre)

⁴⁸ “Eu acho que a expressão “música atonal” é a particularmente infeliz – está em pé de igualdade em chamar voar “a arte de não cair”, ou nadar “a arte de não se afogar”.” (tradução livre). Schoenberg, Arnold (1984) *Style and Idea*, p. 210, Los Angeles: University of California Press.

3. Problemática e Objetivos da Investigação.

Este capítulo tem como finalidade realizar uma descrição sistematizada das questões e objetivos a atingir e dos passos a percorrer, no sentido de se alcançarem os objetivos propostos.

Este projeto de investigação pretende debruçar-se sobre as seguintes questões:

- quais são as diferenças entre uma redução e uma transcrição para piano;
- como fazer uma redução para piano;
- quais são critérios de escolha de material musical aplicado numa redução para piano;
- quais são características que unam e separam as três especificidades de redução para piano;
- como reorquestrar o conteúdo de uma redução sem indicações de instrumentação;
- qual é a diferença entre redução de ensaio e redução de concerto;
- qual é a necessidade de cada uma delas.

Definem-se os seguintes objetivos para este estudo:

- contribuir com novas reduções para piano, ainda inexistentes, com posterior apresentação e divulgação;
- completar o espólio do compositor Fernando Lopes-Graça, com a redução para piano da obra *Concerto da Camera col Violoncello Obbligato*. Esta obra é a última sem a respectiva redução para piano do compositor;
- contribuir para a melhoria do conhecimento das características de redução das partituras nos séculos XX e XXI, procurando as soluções pianisticamente viáveis e facilmente aplicáveis na prática.

4. Metodologia

No estudo da problemática exposta utilizam-se as seguintes técnicas científico-metodológicas de investigação.

O presente estudo tem sobretudo uma base *prático-teórica*. Um dos aspetos mais importantes de uma redução de partitura é a sua aplicação prática. Assim, primordialmente são estudados os métodos e técnicas de redução através de aspetos práticos, através dos quais são obtidos posteriormente conhecimentos teóricos.

A redução para piano é uma partitura para um ou vários solistas com acompanhamento de piano, extraída de uma partitura completa de orquestra. A redução é um mundo de opções e escolhas. Todavia, a elevada quantidade de exemplos práticos parece ter permitido subtrair até à data poucos conhecimentos teóricos. Notámos, no decurso da investigação, que nenhum dos estudos teóricos até hoje existentes aborda especificamente uma das questões essenciais, a feitura de uma redução para piano.

A realização manual de uma cópia ou transcrição da partitura através do uso de um instrumento da tecla é um dos métodos mais antigos de feitura de uma redução. A verdadeira transcrição para piano não é objeto da presente investigação, embora, esteja associada constantemente às reduções e as anteceda historicamente.

Um dos primeiros autores a escrever sobre a técnica de transcrição foi, provavelmente, Hans Buchner⁴⁹, o autor do tratado *Fundamentum* (circa 1520). O tratado *Fundamentum* é dividido em três partes: *ars ludendi* trata das questões de notação para instrumentos de teclas; *ars transferendi* descreve as técnicas de transcrição de peças vocais para o órgão; e *fundamentum* - designado como *brevis certissimaque ratio quemvis cantum planum redigendi in iustas duarum, trium pluriumque vocum symphonias* – onde se publica, pela primeira vez o método de arranjo contrapontístico de *cantus firmus*. O espólio do compositor é limitado aos inúmeros exemplos musicais incluídos neste tratado.

⁴⁹ Joannes Buchner, Hans von Constanz (26.10.1483, Ravensburg - 1538, provavelmente Konstanz) organista e compositor alemão.

O processo de redução é contrário ao processo de orquestração, sobre o qual existem vários tratados, nomeadamente os de Rimsky-Korsakov, Berlioz, Koechlin ou Walter Piston entre outros. O procedimento, a “contração” de uma partitura (*contraction scoring* - termo inglês), é também considerado, por sua vez, um dos tipos de orquestração.

Outros aspetos diretamente relacionados com a redução de partituras são os estudos sobre acompanhamento e escrita pianística, sobre os quais existem elevado número de trabalhos e investigações em curso na Europa, América do Norte e Rússia⁵⁰.

A metodologia de investigação aqui levada a cabo terá como base científica e teórica os estudos, trabalhos e investigações que abordam questões de *orquestração*, *transcrição* e *acompanhamento*, bem como, exemplos de reduções existentes.

A apresentação de obras novas, nomeadamente orquestrais, através do piano foi sempre prática comum, tendo-se estendido até aos nossos dias. Sublinhamos que até ao aparecimento e desenvolvimento tecnológico da gravação áudio era a única forma de apresentação adequada e financeiramente viável. Surgiram assim as adaptações para piano de diversas obras, bem como as reduções, necessárias nos casos em que o compositor procurava promover a obra, escrita originalmente para a orquestra, de um colega no seu próprio concerto.

A maioria dos grandes compositores realizou transcrições para piano. Por exemplo, Johann Sebastian Bach realizou diversas transcrições de música antiga. Franz Liszt reescreveu inúmeras obras de muitos dos seus contemporâneos. Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Maurice Ravel, bem como compositores russos das gerações de Rimsky-Korsakov ou Shostakovitch, contribuíram, de uma maneira ou de outra, com o seu empenho e dedicação na realização de transcrições e arranjos.

Para realizar uma redução existem diversas opções no procedimento de trabalho sobre uma partitura orquestral.

- colocar todo o conteúdo orquestral para a parte de piano;

⁵⁰ Refiram-se os seguintes autores: Leimer, Fischer, Moore, Brandel, Fraser, Kochevitsky, Hinson, Shenderovich, Neuhaus, Savchinsky entre outros.

- escolher partes de alguns instrumentos, que são imprescindíveis e possíveis de executar;
- escolher como fator essencial a sonoridade de orquestra e explorá-lo na escrita para piano (*aproximação de sonoridade*);
- realizar a partitura de piano com a aplicação de texturas, mais favoráveis pianisticamente às possibilidades técnicas e sonoras do instrumento. Este método implica a verdadeira *transcrição* para piano.

4.1 A Problemática de Organização do Material Musical

O processo de redução de uma partitura de orquestra implica a escolha do material musical e a sua distribuição entre as duas mãos do pianista. Apresentamos os seguintes critérios de escolha nas obras com padrões clássicos e românticos.

Em primeiro lugar devemos identificar a *base de construção rítmica e harmónica*. Esta é resumida, muitas vezes, na voz mais grave, chamada *baixo*. Tomem-se como exemplos o baixo cifrado na música barroca, o baixo harmónico na música clássica, romântica e impressionista e o baixo cifrado na linguagem de jazz. Esta escolha é óbvia pois a linha melódica do solista está em primeiro plano. Acrescentamos à textura harmónica, contida no baixo, os principais *temas e motivos* existentes na parte de orquestra, os quais, por sua vez, dialogam diretamente com a parte do solista. Pode fazer-se um maior aproveitamento destas respostas, cujos desenhos melódicos completam habitualmente o *esqueleto* de harmonia e, por último, introduzir os *contrapontos* existentes. A par com os acima mencionados, é necessário que autor de redução possua o conhecimento da estrutura de obra para que o esboço da redução possa funcionar. Deste modo, é concluído o processo primário de *reconstrução* de uma obra.

O processo de *reconstrução* aplica diversos conhecimentos igualmente necessários para um pianista-acompanhador, desde a harmonização de uma melodia até à improvisação em diversos estilos e períodos da música clássica. Esses processos implicam o profundo conhecimento das regras de utilização do conteúdo da harmonia em todas as partes da forma musical nos diversos contextos estilísticos dos períodos da história da música, a partir do qual é possível tocar

qualquer partitura com as suas respectivas características harmónicas. Mas importa perguntar: será que as mesmas regras podem ser aplicadas no caso específico da música contemporânea?

A multiplicidade dos diversos padrões de escrita musical suscita a possibilidade de aproximação, combinação e fusão entre eles. No contexto histórico cada passo na evolução adapta, desenvolve ou rejeita as ideias existentes. O material do presente sempre serve como um ponto de partida para o desenvolvimento, a adaptação, ou a rejeição⁵¹, que requer o conhecimento da matéria repudiada. Conclusão: o conhecimento das regras referidas anteriormente será sempre útil no processo de reconstrução de uma obra, mesmo quando estas regras são rejeitadas de forma assumida.

Uma das questões pertinentes da composição musical incide sobre a *forma musical* e o seu *conteúdo*. Conhecer a *forma musical* torna possível decifrar o *conteúdo*, ou seja, o *conteúdo* é organizado em função de pré-determinada forma musical. O compositor Anton Webern, numa das suas lições em 1933, manifestou um importante pensamento:

*“We've arrived at a period of polyphonic presentation, and our technique of composition has come to have very much in common with the methods of presentation used by the Netherlander in the 16th century but, naturally, with all the other things that have resulted from the conquest of the tonal field.”*⁵²

A afirmação de que todos os tratados e as teorias da composição no século XX apresentam ideias polifónicas é perfeitamente válida. O próprio significado da palavra *polifonia* é proveniente de palavras gregas πολύς — numeroso e φωνή — som. Nas obras do século XX encontramos constantemente estes *sons numerosos* na criação do tecido musical.

Segundo a lógica da *metrotectónica*, a divisão da forma musical não é realizada pelo raciocínio musical (sobre os parâmetros da harmonia e da métrica), mas à base de critérios compreendidos diretamente tais como a dinâmica, a textura, o timbre, etc. Todos esses critérios podem ser reunidos num só conceito – *formas do movimento*.

⁵¹ A etimologia de palavra *rejeição* em latim significa literalmente *lançar para trás* (re-, jacio-).

⁵² “Nos vivemos num século de método polifónico onde a nossa técnica de composição tem muito em comum com o método usado pelos holandeses no século XVI – mas, naturalmente, acrescentando tudo o que foi conquistado ao longo do processo de desenvolvimento dos recursos harmónicos.” (tradução livre) Webern, Anton (1963) *The Path to the New Music*, Ed. Willi Reich. p. 22. Bryn Mawr, Pennsylvania: Theodore Presser Co.

“[...] na música, onde não existe a harmonia clássica nem o sistema dos períodos e cadências, o papel principal para a organização da forma transita para as mencionados “formas do movimento”, cada uma das quais pode ser um elemento nessa organização.”⁵³
(tradução livre)

4.2 Piano e Instrumentos da Orquestra. Questões de execução e interpretação.

Cada naipe de instrumentos possui características timbricas próprias e padrões de movimento típicos e inconfundíveis. Tocadas ao piano, essas particularidades ajudam a identificar na partitura o próprio instrumento ou naipe. De certo modo, podemos chamar este processo *re-instrumentação*. Assim, a interpretação do material musical torna-se mais rica timbricamente e aproxima-se à sonoridade da orquestra. Obviamente, este método aplica-se às reduções sem indicações de instrumentação, bem como, pode ser adotado nas obras para piano solo. Apresentamos alguns exemplos mais emblemáticos, divididos por napes de orquestra. Por sua vez, estes são relacionados com a técnica da escrita para piano.

Cordas:

O naipe detém ampla extensão e ocupa todo o teclado do piano. A sonoridade do naipe de cordas é comparada, pelas suas características, com a sonoridade de um coro; possui um som cheio, quente, intenso e expressivo. Na escrita para o piano identificamos as seguintes particularidades sobre este naipe:

Indicações como *legato* e *cantabile*; movimento melódico assinalado com ligaduras, por vezes compridas, com a intenção de imitar os movimentos dos arcos, o *crescendo* e *diminuendo* são destacados em amplitude e dinâmica. Estes critérios podem ser observados por si, ou em conjunção.

⁵³ Konyus, G.E. (1933) *Diagnose Metrotectônica dos Organismos Musicais*. Moscovo: Muzgis

Lento e misterioso

(Exemplo 10, Ernest Chausson, *Poème*⁵⁴, introdução)

Indicações de *tremolo* num acorde ou conjunto das notas:

Allegro non troppo. (♩ = 92) *appassionato*

(Exemplo 11, Camille Saint-Saëns, *Concerto para violino n.º 3*⁵⁵, início do I andamento)

Os exemplos demonstrados apresentam as indicações do naípe de cordas adotadas à escrita pianística (Exemplos 10 e 11). Por vezes, algumas indicações que transitaram da escrita específica para cordas, são, na sua realização prática, difíceis ou mesmo impossíveis. Tomem-se como exemplos, os *crescendo* e *diminuendo* incidentes sobre a mesma nota ou acorde (Exemplo 10, entre primeiro e segundo compasso, entre terceiro e quarto compasso) ou a realização de *tremolo* sobre a mesma nota:

⁵⁴ Ernest Chausson, *Poème*, op. 25, obra para violino e orquestra dedicada ao Eugene Ysaye, Nancy, 1896. Redução de autor desconhecido, Breitkopf & Härtel, 1898.

⁵⁵ Camille Saint-Saëns, *Concerto para violino e orquestra n.º 3* em si menor, Op. 61, obra em três andamentos dedicada a Pablo de Sarasate, 1880. Redução para piano do compositor, G. Schirmer, 1906.

(Exemplo 12, Benjamin Britten, *Concerto para violino*⁵⁶, III andamento)

São também indicativos da adaptação deste naipe:

- as indicações de *glissando* em vários registos, embora esse movimento poderia ser confundível com *glissando* da harpa no registo médio-agudo;
- as indicações de *staccato* na parte do piano, correspondentes a *pizzicato* nas cordas;

(Exemplo 13, Eduardo Lalo, *Symphonie espagnole*⁵⁷, I andamento)

- a integração de duplicações de oitavas paralelas na escrita para piano está relacionada diretamente com o naipe de cordas friccionadas;

⁵⁶ Benjamin Britten, *Concerto para violino*, Op. 15, obra em três andamentos dedicada ao Henry Boys, Nova Iorque, 1940. Redução para piano do compositor, Boosey & Hawkes, 2000.

⁵⁷ Eduardo Lalo, *Symphonie espagnole*, Op. 21, obra para violino e orquestra em cinco andamentos, Paris, 1875. Redução para piano do compositor, Muzgiz, 1935.

- as oitavas paralelas no registo grave correspondem à escrita para Contrabaixos e Violoncelos (Exemplo 13), enquanto o movimento melódico em oitavas paralelas no registo agudo identifica-se com os Primeiros e Segundos Violinos (Exemplo 14).

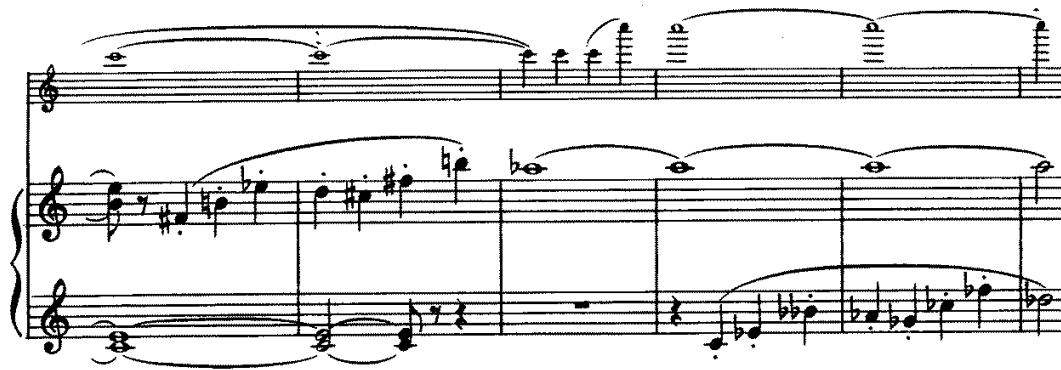
The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of a treble clef staff with a rapid, repetitive sixteenth-note melody, and a bass clef staff with a slower, more melodic line. The second system continues this texture, with dynamic markings 'pp' and 'cresc.' visible.

(Exemplo 14, Felix Mendelssohn, *Concerto para violino e orquestra*⁵⁸, I andamento, reexposição)

A aproximação da sonoridade do naipe de cordas é uma das principais problemáticas de técnica e interpretação pianística, relacionada com a execução adequada de *legato* e *cantabile*.

Harpa. Os conteúdos musicais típicos para este instrumento são *glissandos* e *arpejos*, que são executáveis no piano em toda a sua extensão, com dinâmica delicada e sempre com a utilização do pedal da direita. Na escrita para piano as notas normalmente surgem com ligaduras e *staccato*.

⁵⁸ Felix Mendelssohn, *Concerto para violino e orquestra* em mi menor, op. 64, obra em três andamentos dedicada ao Ferdinand David, Leipzig, 1845. Redução para piano do compositor, Carl Fischer, 1917.



(Exemplo 15, Dmitri Shostakovitch, *Concerto para violino n.º 1*⁵⁹, I andamento)

Madeiras

Uma das principais características timbricas do naipe, identificada claramente, é o movimento em *staccato* no registo médio-agudo em acordes ascendentes ou descendentes. O seu uso pode servir a representação de um conjunto de Flautas, Oboés ou Clarinetes.



(Exemplo 16, Henryk Wieniawski, *Concerto para violino n.º 2*⁶⁰, II andamento)

Neste naipe destacamos, no que concerne a parâmetros específicos a um particular instrumento, os movimentos típicos e inconfundíveis do **Fagote**, que compreendem os saltos de oitavas e os intervalos com distância superior à quarta em *staccato*, bem como, no que diz

⁵⁹ Dmitri Shostakovitch, *Concerto para violino n.º 1* em lá menor, op. 77, obra em quatro andamentos e dedicada ao David Oistrakh, Leningrado, 1955. Redução para piano do compositor, Muzika, 1981.

⁶⁰ Henryk Wieniawski, *Concerto para violino n.º 2* em ré menor, op. 22, obra em três andamentos dedicada ao Pablo de Sarasate, São Petersburgo, 1862. Redução para piano revista por August Wilhelmj, Schott, 1904.

respeito à **Flauta**, ao uso de *trilos* e de passagens em *staccato*, por vezes virtuosísticas, no registo agudo.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top staff is a vocal line with Russian lyrics: "в олобод.ре я по.жить хо.чу" and "Кто пер.вым на..". The piano accompaniment is in the bottom two staves. It features a variety of dynamics including *p*, *pp*, and *sf*. There are markings for "Quar." (Quartets) and "Corno" (Horn). The tempo/mood is marked "brillante".

(Exemplo 17, Nikolay Rimsky-Korsakov, opera *Snegurochka*⁶¹, I ato)

Metals

O conjunto dos metais possui uma sonoridade poderosa, comparada com a sonoridade dum coro masculino. Uma das suas principais características na escrita musical é o movimento dos acordes em dinâmica *forte* e *fortíssimo*, com indicação *marcato* no registo médio-grave.

The image shows a piano score for a piece. The top staff is marked "tutta forza." and "fff". The music consists of heavy chords and triplets in both the treble and bass staves.

(Exemplo 18, Giuseppe Verdi, *Requiem*⁶², Dies Irae)

⁶¹ Nikolay Rimsky-Korsakov, *Snegurochka* (*Снегурочка*), opera em quatro atos com prólogo, libretto de próprio compositor baseado no conto teatral de A. Ostrovsky, São Petersburgo, 1882. Redução para piano do compositor, Muzgiz, 1949.

Um dos movimentos típicos do **Trompete** é o intervalo de quarta ascendente, tocada *non legato* com acentuação (de tipo “chamada”):



(Exemplo 19, Cesar Cui, *Budrys and His Sons*⁶³, op. 98)

Refiram-se igualmente as repetições rápidas da mesma nota, bem como o movimento melódico executado em *marcato* com utilização de fórmulas rítmicas de marcha.



(Exemplo 20, Claude Debussy, *Nocturnes*, Fêtes⁶⁴)

O movimento típico pertencente a **Trompa** corresponde à sequência dos intervalos ascendentes ou descendentes de 6ª menor – 5ª perfeita – 3ª maior, que toma como base a escala dos sons naturais:

⁶² Giuseppe Verdi, *Requiem*, obra para solistas, coro e orquestra sobre os textos litúrgicos fúnebres, Milan, 1874. Redução para piano de Michele Saladino, G. Ricordi & C, 1875.

⁶³ Cesar Cui, *Budrys and His Sons*, op. 98, balada para voz e orquestra sobre poema de A. Mickiewicz, 1916. Redução para piano do compositor, M. P. Belaieff, 1916.

⁶⁴ Claude Debussy, *Nocturnes*, obra para orquestra em três andamentos inspirada nos quadros dos impressionistas, Paris, 1901. Redução para piano do Leonard Borwick, E. Fromont, 1914.



(Exemplo 21, Carl Maria von Weber, *Concerto para fagote*⁶⁵, op. 75, II andamento)

O naipe de trompas é igualmente identificado com acordes de três ou quatro vozes em bloco no registo médio.

Nas reduções para piano, a **Tuba** pode ser identificada aquando da presença de longas pedais no registo grave, na maioria dos casos com a dinâmica *forte* ou *fortissimo*.

Percussão

Instrumentos de altura definida:

O **Glockenspiel**, o **Vibrafone**, os **Sinos tubulares** são idiofones e podem ser identificados na partitura da redução para piano aquando da existência de notas longas ou suspensas com ligadura, com ou sem indicação de acentuação, no registo médio-agudo.

Os **Tímpanos**, instrumento da família dos membranofones, é identificado através do tremolo de oitava no registo grave, que pode coincidir com as indicações *crescendo* ou *diminuendo*.

⁶⁵ Carl Maria von Weber, *Concerto para fagote* em fá maior, op. 75, obra em três andamentos, Munique, 1811, revista em 1822. Redução para piano do compositor, Muzika, 1969.



(Exemplo 22, Fernando Lopes-Graça, *Concerto da Camera col Violoncello Obbligato*, op.167, III andamento)

Os instrumentos sem altura definida carecem de atenção especial na redução para o piano, pois são nesta incluídos em momentos de extrema necessidade. Nas obras orquestrais compostas até o século XX, a utilização deste grupo dos instrumentos serve, na maioria dos casos, o reforço da base rítmica existente no tecido musical. Por esta razão, estes são raramente utilizados à parte dos restantes naipes de altura definida. Nos instrumentos desta família, inexistência de altura definida, torna difícil a identificação de notas exatas, o que conduziu à criação de diversas formas de escrita que procurassem corresponder e assinalar o seu uso.

Na redução para piano a sua escrita pode surgir das seguintes formas: a indicação do nome do próprio instrumento no pentagrama; uso de um pentagrama suplementar; adoção de notação de percussão com cruces em vez de notas, com escrita das mesmas no registo adequado a esse instrumento (grave, medio, agudo). O **Bombo** é provavelmente o único instrumento que pode ser facilmente identificado na partitura de uma redução sem qualquer indicação suplementar: este é normalmente apresentado como *cluster* (grupo de três ou mais teclas adjacentes) executado nas teclas mais graves do instrumento.



(Exemplo 23, Dmitri Shostakovich, *Concerto para violoncelo n.º 2*⁶⁶, I andamento)

(Exemplo 24, Fernando Lopes-Graça, *Concerto da Camera col Violoncello Obbligato*, op.167, III andamento)

Em seguida apresentamos um exemplo da redução para piano de uma linha rítmica para **Caixa**:

(Exemplo 25, Carl Nielsen, *Klarinetkoncert*⁶⁷, op. 57)

Os outros instrumentos sem altura definida utilizados comumente em orquestra - Pratos, Triângulo, Pandeireta, Blocos sonoros e, Gongo⁶⁸ - são dificilmente identificados na partitura de piano sem informação adicional, nomeadamente, sem indicação do seu nome.

⁶⁶ Dmitri Shostakovich, *Concerto para violoncelo n.º 2*, op. 126, obra em três andamentos, dedicada ao Mstislav Rostropovich, Moscovo, 1966. Redução para piano do compositor, Muzika, 1986.

⁶⁷ Carl Nielsen, *Klarinetkoncert*, op. 57, concerto para clarinete solo e orquestra num andamento único, Humlebaek, Copenhagen, 1928. Redução para piano do compositor, Samfundet, 1931.

⁶⁸ Atualmente o Gongo tem a sua afinação definida, embora aproximadamente. Como exemplo referimos a ópera *Lady Sarashina* de Peter Eötvös apresentada na presente investigação no capítulo 6.3.

4.2.1 Beethoven op. 36: Sinfonia ossia Trio

Desde a sua invenção, o piano despertou nos músicos o interesse em adaptar todo o tipo de partituras para a execução num único instrumento de teclas. Este processo originou e estimulou a criação e derivação de muitas obras, escritas originalmente para conjunto vocal e (ou) instrumental, através de realização de transcrições, reduções e arranjos. Por sua vez este processo ajudou a desenvolver o aspeto prático das técnicas de execução pianística e das técnicas de redução ao piano. No período entre os anos trinta do século XVIII e o início do século XIX a construção do piano sofreu várias modificações, até a relevante invenção do mecanismo de *duplo escape* em 1809 por Sebastien Erard.

Um pouco antes deste importante avanço na construção do piano entre 1801 – 1802, Beethoven havia composto a sua *Sinfonia n.º 2*⁶⁹ e a versão da mesma obra para trio com piano, onde havia utilizado na íntegra o conteúdo da sinfonia. Este exemplo é importante por duas razões: 1ª) a escolha do conteúdo orquestral para introdução na parte do piano; 2ª) as opções de redução aplicadas por Beethoven na escrita pianística⁷⁰.

Cada instrumento de orquestra possui a sua própria técnica de execução, e a mesma nem sempre corresponde à técnica de execução ao piano. Além disso, as dificuldades técnicas são diferentes dum instrumento para o outro. A escrita para um terminado instrumento carece do conhecimento dos seguintes fatores: a extensão de instrumento; as possibilidades e facilidades técnicas na execução; as zonas mais confortáveis na tessitura de instrumento que favorecem o seu timbre. O piano é um instrumento multifuncional, capaz de reproduzir todos os outros instrumentos. Mas como acontece igualmente nos outros instrumentos, certas passagens não são acessíveis devido às especificidades técnicas do piano. Apresentamos alguns exemplos dessas carências e as soluções adaptadas por Beethoven na redução da escrita orquestral para escrita pianística.

⁶⁹ Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n.º 2* em ré maior, op. 36, dedicada ao príncipe Karl Lichnowsky. Viena, 1803. A edição mais antiga da partitura é de 1804, Viena: Bureau d'arts et d'industrie.

⁷⁰ O instrumento utilizado por Beethoven na versão para trio ainda é o pianoforte. O trio foi publicado em 1806 com o título *Deuxième grande Symphonie de Louis van Beethoven arrangée en trio pour pianoforte, violon et violoncelle par l'auteur même*. Viena: Bureau d'arts et d'industrie.

Para solucionar o problema das repetições de notas em semicolcheias no naipe das cordas em *détaché* são propostas três opções:

- a subdivisão de cada nota com duplicação em oitava entre Violino I e Violino II é substituída pelo movimento de oitavas quebradas:

The image displays two musical excerpts. The left excerpt shows a string quartet score with Violin I and II parts featuring eighth-note patterns, and a piano accompaniment with a similar rhythmic texture. The right excerpt shows a piano score with a complex, fast-moving eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand, illustrating the concept of broken octaves.

(Exemplo 26)

- o movimento de notas pelo acorde, com a separação de cada nota em duas semicolcheias no Violino I e Viola, é substituído por um arpejo quebrado:

The image displays two musical excerpts. The left excerpt shows a string quartet score with Violin I and II parts featuring eighth-note patterns, and a piano accompaniment with a similar rhythmic texture. The right excerpt shows a piano score with a complex, fast-moving eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand, illustrating the concept of broken arpeggios.

(Exemplo 27)

- o movimento de semicolcheias repetidas no Violino I e Violino II é simplificado e substituído por movimento de colcheias:

The image displays two musical excerpts. The left excerpt shows a full orchestral score with multiple staves, including Violin I and Violin II parts. The right excerpt is a close-up of the Violin I and II parts, showing a transition from a complex, repetitive semicolcheia pattern to a simpler, more rhythmic colcheia pattern.

(Exemplo 28)

- tremoli* em semicolcheias no naipe das cordas friccionadas são substituídos por *tremoli* na mão direita:

The image displays two musical excerpts. The left excerpt shows a full orchestral score with multiple staves, including Violin I and Violin II parts. The right excerpt is a close-up of the Violin I and II parts, showing a transition from a complex, repetitive semicolcheia pattern to a simpler, more rhythmic colcheia pattern.

(Exemplo 29)

Em todos os casos a solução é adaptada em função das especificidades da técnica pianística, com a salvaguarda do movimento e da sonoridade do naipe.

A problemática de extensão dos acordes entre vários instrumentos é solucionada através da redução do acorde na posição fechada, que facilita a sua execução na totalidade, ainda que numa posição diferente (não se trata de uma inversão).

The image displays two musical excerpts. The left excerpt is a piano score with multiple staves, showing complex chordal textures. The right excerpt is a violin and piano score, illustrating how chords are reduced to a closed position for better execution. The piano part in the right excerpt includes markings for 'Rasgu.' and 'Vel.'.

(Exemplo 30)

A transcrição das duplicações em oitava carece de atenção especial. As duplicações entre Violoncelo e Contrabaixo são adotadas como oitavas na mão, com exceção das passagens rápidas que transcendem a técnica pianística. Nestas situações o compositor opta sempre pela voz na oitava do Contrabaixo. As duplicações entre Violino I e Violino II, por vezes ocorrentes nas Flautas e Oboés, são preservadas através de oitavas na mão direita, exceto em situações de dificuldade extrema, que sucedem essencialmente nos andamentos rápidos; nestes casos o compositor opta sempre pela oitava do Violino I. A maioria das duplicações que envolvem a Viola são eliminadas.

4.2.2 Liszt - Beethoven: Sinfonia n.º 2

A Sinfonia n.º 2 foi objeto de vários arranjos e transcrições, entre os quais a transcrição para piano solo de Franz Liszt.

Comparamos os exemplos da transcrição para trio realizada por Beethoven (exemplos 26, 27, 28, 29, 30) com as opções de transcrição de Liszt para piano solo (exemplos 31, 32, 33, 34, 35).

As repetições de notas em semicolcheias no naipe das cordas são solucionadas por Liszt de forma diferente de Beethoven.



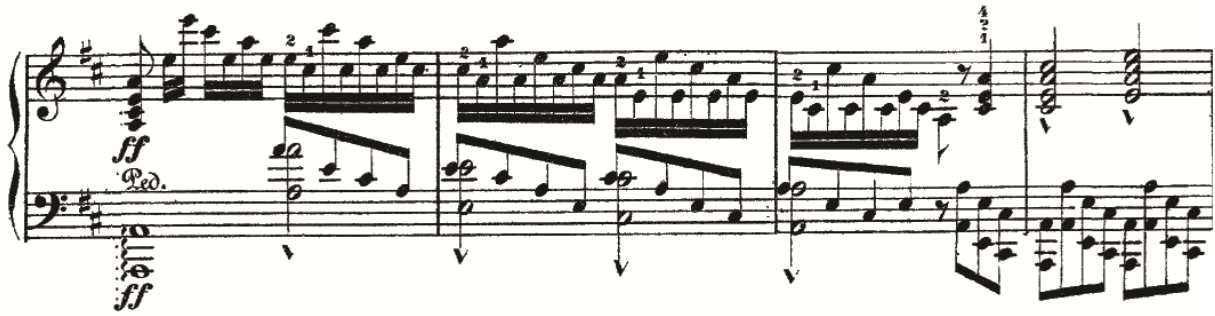
(Exemplo 31)

Nos compassos 68 – 70 da partitura (exemplo 31) Liszt substitui *tremoli* nas cordas por colcheias, que resulta numa textura mais homogénea (acórdica), contrária à opção de Beethoven (exemplo 26).



(Exemplo 32)

No exemplo 32 a mão direita possui um arpejo em colcheias, com duplicações em oitava, em vez do arpejo quebrado utilizado por Beethoven (exemplo 27). Na mão esquerda acrescenta os acordes, com o desenho rítmico do Trompete.



(Exemplo 33)

No exemplo 33 Liszt transforma o movimento de semicolcheias do naipe de Violinos em arpejo quebrado e mantém a duplicação em oitava entre Violoncelos e Contrabaixos. Vista em comparação com a opção de Beethoven esta solução (exemplo 28) é mais simplificada.



(Exemplo 34)

No exemplo 34 o Liszt substitui o *tremoli* do naipe de cordas por movimento de colcheias e acrescenta o movimento de arpejo na mão esquerda para complementar a harmonia. Esta opção é contrária à de Beethoven (exemplo 29), que prefere manter o *tremoli* na mão direita.

The image shows a musical score for piano, labeled as Example 35. It consists of two staves, a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The score is marked with 'ff' (fortissimo) and 'Ped.' (pedal). There are two sections of music, each starting with an '8' and a dotted line, indicating an octave shift. The first section is marked 'Instr. à vent' and the second 'Instr. à cordes'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like '>' and '<'. The piece concludes with a double bar line and a star symbol.

(Exemplo 35)

No exemplo 35 Liszt resolve o problema da ampla extensão do acorde do naipe de cordas através da repetição do acorde acentuado com duas mãos com uso do pedal da direita e através da transposição à oitava inferior da parte de Violino I mediante reforço da mão esquerda com movimento contrário. Esta opção favorece o virtuosismo pianístico, mas altera o conteúdo da partitura original e a opção de Beethoven (exemplo 30).

Os exemplos apresentados demonstram claramente as diferenças entre as soluções encontradas por ambos os compositores. As opções de Liszt complementam e por vezes alteram a partitura original, favorecem o virtuosismo pianístico, imitam a sonoridade de orquestra, ainda que com uma constituição maior do que aquela intuída e utilizada por Beethoven. Por exemplo, o acorde repetido na mão esquerda parece imitar a sonoridade de metais no registo grave (exemplo 32). A reunião de todos estes fatores permite concluir que estamos perante uma *transcrição* para piano.

Entre 1838 – 1864 Liszt fez transcrições de todas as sinfonias de Beethoven⁷¹. De certo modo, as transcrições competem com a partitura original de orquestra. Em todas elas, Liszt salvaguarda a amplitude e a tessitura orquestral no que diz respeito as duplicações. Notamos que Liszt utiliza, nas suas transcrições, dois pentagramas *ossia* que servem para diversos fins:

- em *ossia* é colocada a versão simplificada da passagem que apresenta dificuldade técnica;

⁷¹ Franz Liszt, *Symphonies de Beethoven*, S.464, um conjunto de nove transcrições para piano solo de sinfonias de Ludwig van Beethoven realizadas entre 1863-1864, Breitkopf & Härtel, 1865. As transcrições de Sinfonias 5ª, 6ª e 7ª (S. 463a, S. 463b, S. 463d) realizadas em 1837 foram revistas na edição de 1865. Liszt simplificou várias passagens, introduziu as indicações de instrumentação e adicionou as indicações de pedal e dedilhação.

The image shows a musical score for Example 36. It features a piano part on the top two staves and a bassoon part on the bottom staff. The piano part has dynamic markings *sf* and *p*. The bassoon part is marked *p*. Below the piano part, there is an *Ossia* section with a different melodic line.

(Exemplo 36, F. Liszt, Sinfonia n.º 1 de Beethoven, IV andamento)

- em *ossia* é colocada a opção tecnicamente mais difícil com elementos de o virtuosismo pianístico;

The image shows a musical score for Example 37. It features a piano part on the top two staves and a bassoon part on the bottom staff. The piano part has dynamic markings *ff* and *Ped.*, and a *Tremolando* section. The bassoon part has a *Ped.* marking. Below the piano part, there is an *Ossia* section labeled *Ossia più difficile* with a different melodic line.

(Exemplo 37, F. Liszt, Sinfonia n.º 5 de Beethoven, IV andamento)

- em *ossia* é indicada a versão da primeira opção;

The image shows a musical score for Example 38. It features a piano part on the top two staves and a bassoon part on the bottom staff. The piano part has dynamic markings *f*. The bassoon part has dynamic markings *f*. Below the piano part, there is an *Ossia* section with a different melodic line.

(Exemplo 38, F. Liszt, Sinfonia n.º 1 de Beethoven, I andamento)

- em *ossia* é demonstrado o conteúdo mais completo da partitura de orquestra com as indicações de instrumentação, ainda que, na maioria dos casos, o material musical seja reduzido;

The image shows a page of a musical score for a piano reduction of the first movement of Beethoven's Symphony No. 1. The score is arranged in several systems. The top system features a piano part with a treble clef and a bass clef. The treble clef part includes a melodic line with dynamic markings like *pp* and *p*. The bass clef part provides harmonic support with chords and bass lines. Below the piano part, there are staves for various instruments: Tromp. (Trumpets), una corda (Piano), Timb. in poco marcato (Timpani), Instr. a vent. (Hautb. Clar., Bassons, Cors.) (Woodwinds), and Instr. a cordes (2º Violon. Altos, Violone, et Basses) (Cordas). The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *mf*, and articulation marks like asterisks and slurs.

(Exemplo 39, F. Liszt, Sinfonia n.º 1 de Beethoven, II andamento)

- em *ossia* é localizada a oitava original do(s) instrumento(s), sobretudo nos casos onde ocorre impossibilidade de execução devido a extensão da mão;

The image shows a page of a musical score for a piano reduction of the first movement of Beethoven's Symphony No. 1. The score is arranged in two systems. The top system features a woodwind part for Hautb. (Hautbois) with a treble clef. The bottom system features a piano part with a treble clef and a bass clef. The piano part includes a melodic line with dynamic markings like *pp* and *p*, and harmonic support with chords and bass lines. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *mf*, and articulation marks like slurs and accents.

(Exemplo 40, F. Liszt, Sinfonia n.º 1 de Beethoven, I andamento)

Destas opções, suscitadas pela adaptação do material à especificidade da técnica pianística resultam diversas alterações ao conteúdo da partitura orquestral. De igual forma, tais opções requerem uma reflexão mais aprofundada sobre cada uma delas e colocam diversas questões, nomeadamente terminológicas. No concerne à análise e indicação da terminologia das opções realizadas em *ossia* sugerimos os seguintes resultados:

- os exemplos 36 e 39 apresentam uma opção de *redução para piano*;
- o exemplo 38 representa uma *versão*;
- o exemplo 37 é uma *versão* tecnicamente mais difícil com elementos de *arranjo*;
- o exemplo 40 é uma *adaptação*, suscitada pela especificidade técnica.

Toda a nomenclatura e terminologia relativa à redução para piano estão presentes nestes exemplos. Concluimos assim que *transcrição* para piano compreende a soma de diversas opções relativas a *versão*, *adaptação*, *arranjo* e *redução*.

5. Problemática da Execução das Reduções ao Piano. Dificuldades Técnicas.

Os compositores realizam frequentemente reduções para piano das suas obras sem qualquer preocupação com as conveniências pianísticas, bem como por vezes sem noção das dificuldades técnicas, o que leva à complexificação e saturação da parte de piano, e que por sua vez dificulta a leitura e a execução da mesma.

Um dos objetivos dum arranjador na elaboração de uma redução para piano é transformar a(s) textura(s) utilizada(s) pelo compositor numa terminada obra para uma textura mais adequada à técnica pianística, e que seja realizável na execução ao piano. Por diversas vezes de identificam nas reduções secções cujas texturas não se adaptam à realidade da técnica pianística.

Uma redução conta normalmente com mais informação do que aquela que é possível tocar na realidade. Ao longo da sua atividade profissional, um acompanhador defronta-se com reduções dificilmente executáveis de ponto de vista pianístico, ou que necessitam de um longo período de estudo da própria partitura para a sua realização. Maioritariamente estas dificuldades são encontradas nas reduções de música contemporânea, que aqui entendemos como a música escrita na segunda metade do século XX e XXI. Por diversas razões, um acompanhador raramente dispõe de tempo suficiente para preparar uma partitura com as características duma textura muito complexa. Por isso é fundamental o processo de escolha do material que será de facto executado. Mas quais são os critérios de tal escolha?

Nestas situações os pianistas têm habitualmente duas opções: utilizar um campo harmónico quando existente ou; tocar a linha do baixo e uma voz melódica, quer seja a melodia ou o contraponto. Na impossibilidade destas opções, as figurações rítmicas tornam-se um meio importante, e por vezes único, para manter a estrutura e tecido musical.

Uma das problemáticas de redução é a escolha do conteúdo musical *imprescindível*, material este que deve ser tecnicamente adotado para a sua execução ao piano.

A técnica de redução para execução ao piano exige uma especial atenção aos seguintes aspectos fisiológicos: deve notar-se que, além dos cinco dedos em cada uma das mãos, a extensão de cada uma delas está limitada aos intervalos de *nona* até *decima terceira* (em casos muito raros); de igual forma, o uso dos dois pés, nos quais o pé direito está praticamente sempre ocupado com o pedal direito do piano.

A redução da partitura pode ser meramente gráfica ou demonstrativa, nos casos quando a partitura transcende as possibilidades pianísticas. Por exemplo, quando uma passagem rápida nos instrumentos de cordas ou madeiras possui os intervalos de *segundas paralelas* em três ou mais vozes é substituído por *glissando*, por vezes com as duas mãos. Conjunto de notas consecutivas é transformado num *cluster*, principalmente na leitura à primeira vista:

As figuras rítmicas dos instrumentos de percussão sem altura definida podem ser igualmente substituídas por *clusters* no registo grave ou agudo ou executados na tampa ou estante do piano, quando tal seja possível ou mesmo imprescindível.

Problemática da percussão nas reduções.

Ao longo do século XX o naipe de percussão apresentou um maior desenvolvimento, a variedade dos instrumentos utilizados nas obras musicais aumentou, tendo a sua quantidade assumido por vezes proporções gigantescas. Estes fatores levaram à necessidade de criação das orquestras de percussão. Este naipe torna a tarefa de redução ainda mais difícil por causa das suas características tímbricas. As reduções para piano de algumas obras no século XX limitam-se normalmente a acrescentar mais uma linha de percussão na partitura do piano, que é, por sua vez, habitualmente ignorada pelos pianistas-acompanhadores devido à sua dificuldade técnica. A execução da mesma torna-se impossível com a ocupação das duas mãos no piano. As indicações de instrumentação existentes, por outro lado, nem sempre ajudam na reprodução dum timbre adequado.

Contornando a conclusão anterior, o pianista dispõe de outros recursos de percussão no próprio instrumento para além do teclado: no piano de cauda pode fazer uso da tampa do teclado, da estante, da parte de baixo do teclado e ainda das suas próprias mãos e pés. Obviamente a utilização desses recursos não faz parte da técnica pianística propriamente dita (por exemplo,

tocar com uma mão e bater com a outra), mas são possíveis de executar. Descrevemos algumas possibilidades técnicas na utilização de meios de percussão no piano:

- bater com as mãos e pés ao mesmo tempo sem tocar no teclado;
- tocar com a mão esquerda e bater com a mão direita sobre a estante, na parte de baixo do teclado, sobre a tampa aberta do piano. Todavia, na realização desta tarefa deve prever-se a eventual queda da tampa ou da estante, ou da partitura, o que poderá interromper a execução;
- tocar com as duas mãos e bater com os pés. A realização da tarefa não permite a utilização dos pedais;

Finalmente, existe ainda a possibilidade de utilização da voz na imitação dos sons de alguns instrumentos; por exemplo: o som das Maracas pode ser sugerido através da onomatopeia *ch-ch-ch*.

As partes de instrumentos de percussão de altura indefinida de obras escritas primordialmente no século XX são introduzidas com alguma frequência nas suas respectivas reduções para piano. Por exemplo, o *Concerto para clarinete e orquestra* de Carl Nielsen possui várias secções com utilização da caixa de rufo, nas quais o seu conteúdo musical é um elemento instrumental importante, por vezes único (Exemplo 25). Neste caso ou em casos semelhantes é possível executá-la numa estante do piano de cauda, desde que pelo menos uma das mãos do pianista esteja livre e não exista música de outros instrumentos de afinação definida para tocar. Um outro exemplo de introdução de percussão de altura indefinida em reduções é o *Segundo concerto para saxofone*⁷² alto e orquestra do Pierre Max Dubois, onde existem pequenas secções com pandeireta e caixa a *solo*. Neste caso específico ambos os instrumentos de percussão são passíveis de execução com batimentos das faces internas das mãos uma contra a outra.

⁷² Pierre Max Dubois, *Deuxième concerto, pour saxophone alto en mi b et orchestre*, Douai, 1996, última obra do compositor., Redução para piano do compositor, Billaudot, 1995.

(Exemplo 41, Pierre Max Dubois, *Segundo concerto para saxofone*⁸⁷, II andamento)

Em todo o caso, a execução de instrumentos de percussão de altura indefinida aquando da interpretação ao piano torna-se mais fácil se, aquando da redução, se escolher escrever o seu ritmo com notas predefinidas, bem como identificar o instrumento: tais medidas facilitam a leitura do pianista e através de elucidam-no sobre o timbre do instrumento.

5.1 Padrões de Leitura à Primeira Vista Existentes e Seu Uso no Século XX

A linguagem musical do século XX não pode ser classificada ou resumida indubitavelmente. Ainda assim, é possível dividir o grande universo musical em duas categorias de leitura à primeira vista: *modal* e *atonal*. Nestes campos a leitura desencadeia-se em duas fases diferentes.

Na música com organização modal são utilizados os mesmos princípios de organização desenvolvidos desde a polifonia barroca, *Camerata Florentina*, harmonia clássica e romântica e impressionismo e existentes até o século XX, tais como relações entre graus e funções harmónicas numa tonalidade, ou como o círculo das quintas.

Na música com organização *atonal* é preciso alterar a nossa visão sobre a execução e a análise da leitura à primeira vista. A organização tonal é substituída por uma organização

cromática com utilização de polifonia. Na abordagem dessa questão é útil o conhecimento de elementos do período *Ars Nova*, visto que este inspirou diversos compositores no século XX.

A grande descoberta do século XX é sem dúvida a utilização do ritmo. As mudanças de compasso, a reorganização rítmica sem alteração da métrica são arquétipos já existentes no período *Ars Nova*. Esta tendência é também adquirida pelo jazz. Algumas obras exigem o conhecimento do ritmo e da harmonia utilizadas no jazz, que é baseada por sua vez na fusão da harmonia clássica com diversos padrões rítmicos, bem como na aplicação de improvisação (o terceiro andamento de *Concerto for Stan Getz*⁷³ de Richard Rodney Bennett). A sensibilidade rítmica, o conhecimento da métrica e da matemática são mais-valias para a leitura das obras do século XX.

Intervalos e acordes

No seio de harmonia contemporânea, as relações entre os intervalos é um fator importante, pois é através destas que se consideram as possibilidades de resolução: todos os intervalos podem inverter, no âmbito da música contemporânea, o seu sentido habitual de uso.

Cada tipo de harmonia é baseado na relação entre os intervalos: como consequência, os acordes são construídos da mesma forma. A leitura dos intervalos, a relação entre eles, o seu preenchimento e o seu resultado são fatores importantes para a leitura à primeira vista.

A tonalidade *cromática*⁷⁴ utilizada por Serguei Prokofiev nas suas obras é um dos mais belos exemplos da música tonal do século XX, onde cada grau da tonalidade é alterado de modo

⁷³ Richard Rodney Bennett, *Concerto for Stan Getz*, obra para saxofone tenor e orquestra, Londres, 1992. Redução para piano do compositor, Novello, 2000.

⁷⁴ Neste caso o termo *tonalidade* é aplicado com base na teoria de harmonia funcional de Rameau (1737) e Riemann (1893). A ideia de sistema cromático é anunciada por S. Taneyev na sua carta ao P. Tchaikovski (1880) “*A escala musical deixa de ter apenas sete notas, ela engloba todos as doze, não apenas na melodia mas também na harmonia. A tonalidade não existe: depois de cada acorde pode seguir um qualquer outro, independentemente da escala à qual ele pertence*” (tradução livre) e por B. Yavorsky (1908) “*A base de construção duma escala são doze tipos de relações entre os graus, ao invés duma escala diatônica tradicional com sete tipos de relações*”. (tradução livre). Schönberg (1911) aplicou os termos *schwebende Tonalität*, *erweiterte Tonalität* e *aufgelöste Tonalität*. A aplicação do termo *sistema cromático* é realizada pelos musicólogos V. Belyaev (1930), M. Skoryk (1962, 1969), S. Slonimsky (1964), M. Tarakanov (1968), C. Kohoutek (1965). O famoso musicólogo e teórico russo Yuri Kholopov identifica a tonalidade expandida como “... *um sistema de harmonia tonal que permite dentro dos limites desta tonalidade a formação de acordes de qualquer estrutura em cada grau da escala cromática*”. A musicóloga Dyachkova (1994) escreve no seu livro sobre harmonia do século XX: “*A crescente inclusão de vários fenômenos dentro dos limites de tonalidade, as tendências de diversos tipos de junção, sobreposições, combinações entre recursos de várias tonalidades, não só diatônica, maior-menor, mas também a relação cromática, todos estes fatores levaram naturalmente ao surgimento de uma nova forma de tonalidade com doze notas – tonalidade cromática*” e define a *tonalidade cromática* como “...*um sistema cromático*

a construir a escala cromática. Por sua vez, cada alteração é justificada por uma tonalidade próxima da tonalidade principal. O resultado obtido através das alterações é resumido pois todas as tonalidades são próximas através de enarmonia. O centro da tonalidade principal permanece firme apesar de elevada quantidade de tonalidades próximas e possibilidades quase infinitas de modulação. O mesmo princípio é também utilizado na harmonia do jazz, embora sem vínculo tonal. A base do acorde continua ser o estado fundamental com os intervalos da terceira (maior e menor) e quinta perfeita. O movimento de quintas paralelas, proibido e problemático na época do classicismo e romantismo, já não carece de atenção especial. A utilização de *tonalidade cromática* permite criar o acorde aumentado sobre qualquer grau da escala, embora ainda dentro de fronteiras da tonalidade principal (como por exemplo na *Klaviersonate*⁷⁵ de Alban Berg,). Um dos fatores mais importantes da harmonia é a criação e resolução do intervalo dissonante. Este fator continua a sua transformação ao longo dos períodos da história da música. Seguidas as regras da harmonia clássica, os segredos da resolução são baseados na direção do grau sensível para a Tônica. A questão fundamental para a resolução de um intervalo ou acorde é: qual é a nota escolhida como *sensível*?

Um dos exemplos mais emblemáticos é utilizado por Rimsky-Korsakov na introdução do poema sinfónico *Antar*⁷⁶. Nos primeiros compassos da obra um acorde menor no estado fundamental é resolvido no acorde menor na 1ª inversão, meio-tom abaixo:

(Exemplo 42, Nikolay Rimsky-Korsakov, *Antar* (sinfonia N° 2), op. 9, introdução)

individualizado, hierarquicamente centralizado com a atribuição à função harmónica dum papel expressivo e construtivo na formação do centro da gravitação entre estável e instável". (tradução livre)

⁷⁵ Alban Berg, *Klaviersonate*, op. 1, Viena, 1911.

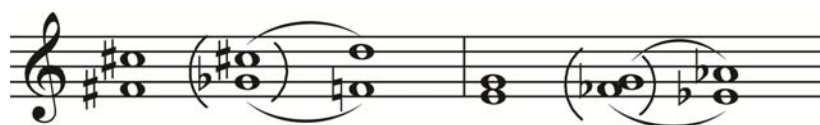
⁷⁶ Nikolay Rimsky – Korsakov, *Antar* (sinfonia n.º 2), op. 9, poema sinfónico baseada no conto árabe do Senkovsky, São Petersburgo, 1869. Redução para dois pianos de N. Pourgold, A. Leduc, 1889; redução para piano a duas mãos de K. Tschernow, W. Bessel, 1897.

O intervalo quinta perfeita *fá sustenido – dó sustenido* é transformado no intervalo dissonante, neste caso a quarta duplamente aumentada, através de enarmonia *sol bemol – dó sustenido* e resolvido num intervalo consonante, a sexta maior *fá - ré*. A repetição da mesma seqüência de acordes por três vezes suscita três novas tonalidades em *fá sustenido menor*. Ao mesmo tempo estes acordes constituem entre si um acorde aumentado constituído por terceiras maiores em movimento descendente: *fá sustenido menor – ré menor – si bemol menor*. O mesmo encadeamento será igualmente utilizado por Serguei Prokofiev (o tema de Julieta do bailado *Romeu e Julieta*), mas no modo maior (*dó maior – lá bemol maior – mi maior*).



(Exemplo 43, Serguei Prokofiev, *Romeu e Julieta*⁷⁷, tema de Julieta-menina)

A transformação em ambos os casos é inesperada, porque as novas resoluções e as dissonâncias são criadas a partir de intervalos perfeitos e consonantes. No caso de Rimsky-Korsakov o intervalo de *quinta perfeita* é transformado em *quarta duplamente aumentada*; no caso de Prokofiev o intervalo de *terceira maior* é transformado em *segunda duplamente aumentada*).



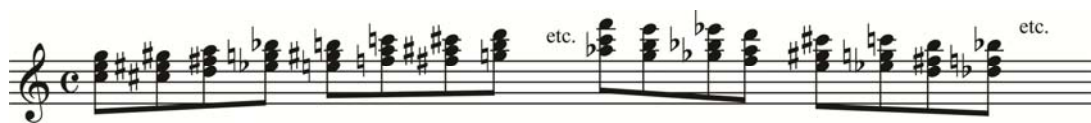
(Figura 1)

A música contemporânea, como o público na sua maioria entende, é construída com intervalos dissonantes, tais como *segunda* (2^a), *sétima* (7^a) e *trítono* (4^a e 5^d). São igualmente utilizados os paralelismos nas quintas (5^{as}) e quartas (4^{as}) perfeitas. Ainda que estes intervalos

⁷⁷ Serguei Prokofiev, *Romeu e Julieta*, op. 64, bailado em três atos e treze cenas com libreto de compositor, Adrian Piotrovsky e Serguei Radlov baseado em drama de William Shakespeare, Brno, 1938. Adaptação do autor intitulada *Romeo e Julieta*, 10 peças para piano, transcrição concertante de música para o bailado, op. 75, Isskustvo, 1937.

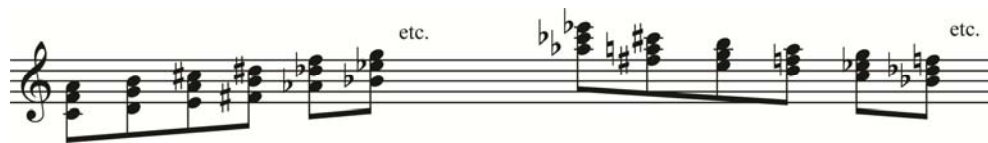
existissem anteriormente, as possibilidades de resolução e encadeamento aumentaram. A compreensão das mesmas é uma ajuda preciosa na leitura à primeira vista.

Como exemplo apresentamos o seguinte encadeamento: o movimento pela escala cromática (segundas menores) utilizando um acorde de estado fundamental em paralelo que inclui na sua construção os intervalos de terceira (3^a) e quinta (5^a) ou as respectivas inversões (a 1^a inversão inclui o intervalo de terceira (3^a) e sexta (6^a) e a 2^a inversão inclui o intervalo de quarta (4^a) e sexta (6^a) respetivamente):



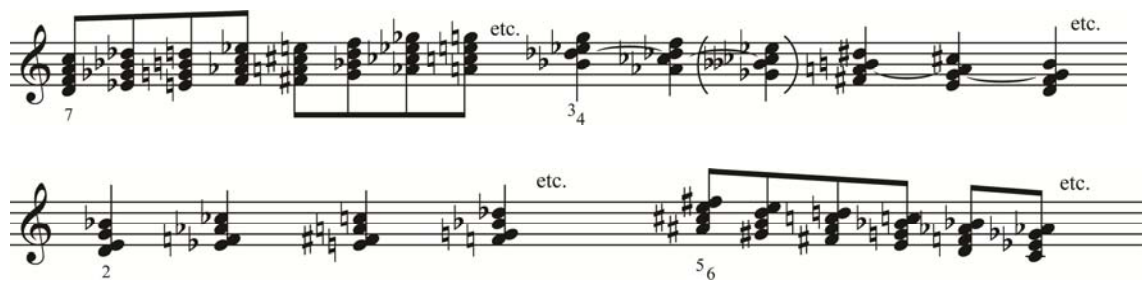
(Figura 2)

O movimento dos mesmos acordes pela escala de maiores tons (segundas maiores).



(Figura 3)

O mesmo tipo do movimento com a utilização dos acordes de sétima (7) e as respetivas inversões ($\frac{5}{6}$ detêm o intervalo *segunda* em cima do acorde, $\frac{3}{4}$ - no meio, 2 - em baixo).



(Figura 4)

A compreensão da origem do primeiro acorde torna mais fácil a sua ligação com os acordes seguintes, que são transpostos por sua vez pela respetiva escala. Deste modo, na execução dos encadeamentos acima apresentados ao piano a atenção auditiva será dada apenas a

escala em si enquanto e por sua vez, o cotovelo do pianista transporta a *arquitetura* do acorde para a próxima nota.

Por outro lado é importante saber reconfigurar o acorde para uma outra inversão ou para uma posição mais próxima. No caso de acorde com sétima (7) é preciso saber a posição do intervalo de *segunda* nas inversões; porém a inversão do intervalo *segunda* (2) é a *sétima* (7).

Um outro aspeto comum para todo o tipo de leitura musical é o uso de *notas comuns* que ligam respetivos intervalos e acordes.

No que diz respeito à música do século XX, a leitura e a execução ao piano numa linha melódica em escrita horizontal devem muitas vezes ser analisadas e repensadas na vertical, por causa da sua possibilidade de transformação em futuros intervalos, acordes ou grupos de notas (*clusters*). As sequências ascendentes ou descendentes dos intervalos, acordes ou grupos de notas, pelo contrário, devem ser lidas na horizontal, por causa da sua possível transformação em linhas ou figurações melódicas constituídas pelas mesmas notas. Estes exemplos demonstram a existência de dois eixos de visão na leitura à primeira vista, eixos horizontal ou vertical, ou leituras homofónica ou polifónica.

Pulsação

As estruturas rítmicas no século XX exigem do músico atenção redobrada. Neste sentido pode ajudar a aplicação de uma pulsação tranquila, independentemente do andamento indicado. Podemos dar o seguinte exemplo: se uma *semínima* é igual a 140, a pulsação é transformada numa *mínima* (70): esta relação torna a leitura à primeira vista mais confortável. Ao contrário, se uma *semínima* é igual a 70 o pianista deve aplicar e sentir a subdivisão por *colcheia* (140), embora andamento não se altere. Deste modo o controlo sobre o andamento é mais eficaz. A pulsação é assim um fator importante para uma leitura à primeira vista bem-sucedida.

A pulsação na artéria radial corresponde às variações de pressão sanguínea na artéria durante os batimentos cardíacos. O pulso de um homem saudável, sem exercício físico, no estado de descanso, corresponde a 70-75 batimentos por minuto e o da mulher a 75-80. A pulsação aumenta com a alteração do estado emocional, com exercício físico e com deficiência de hemoglobina no sangue: o nosso organismo procura reagir para corresponder à exigência de

oxigênio pelos órgãos e tecidos, com aumento da oferta de sangue através do incremento da frequência cardíaca. Esta observação procura indicar que a escolha de um metrônomo na execução musical pode influenciar a pulsação arterial e vice-versa. O intuito da interpretação, o processo de execução e a leitura bem-sucedida de uma obra musical dependem diretamente dos fatores acima mencionados.

Solmização

A prática de solmização no processo de leitura à primeira vista é outro fator essencial para um músico. A solmização oral ou interior das linhas melódicas escolhidas ou a sua realização simultânea com a execução ao piano ajuda na formação de um movimento expressivo e contínuo. Desse modo é elaborado um plano de direção que permite posteriormente recriar as texturas de uma determinada obra. A realização de solmização e de audição interior prévia possibilita a preparação antecipada da arquitetura da mão no teclado, evitando a simples digitação das teclas no instrumento sem organização prévia de um movimento expressivo.

A leitura à primeira vista exige ao acompanhador conhecimentos em diversas áreas conexas e o desempenho de diferentes tarefas e funções ao mesmo tempo, tais como: pianista, cantor, corepetidor, maestro, arranjador e até mesmo compositor.

5.2 Aspectos de Apresentação da Redução para Piano

Neste capítulo abordamos os aspectos de apresentação gráfica presente nas reduções para piano.

A partitura de redução para piano é habitualmente apresentada com dois pentagramas de piano agrupados por suporte associados a um ou mais pentagramas que representam a parte ou partes do solista ou solistas. No caso de coro ou ensemble esses pentagramas podem igualmente ser agrupados por um suporte próprio.

Apresentamos alguns exemplos de reduções com as características acima mencionadas.

(Exemplo 44, redução para instrumento solista e piano⁷⁸)

(Exemplo 45, redução para voz solista e piano⁷⁹)

(Exemplo 46, redução para vozes solistas e piano⁸⁰)

⁷⁸ Wolfgang Amadeus Mozart, *Concerto para clarinete* em lá maior, KV 622, em três andamentos, uma das últimas obras concluídas pelo compositor, Praga, 1791. Redução para piano de H. Kling, Breitkopf & Härtel, 1883.

⁷⁹ Nikolay Rimsky-Korsakov, *Canção de Voyslava de Mlada*, ópera-ballet em quatro atos com libreto de Stepan Gedeonov, Victor Krilov e do compositor sobre antigas lendas eslavas, São Petersburgo, 1892. Redução para piano do compositor.

⁸⁰ Giovanni Battista Pergolesi, n.º 1 de *Stabat Mater*, cantata para solistas, coro, cordas e órgão sobre um hino em honra de Maria do século XIII, 1736. Redução para piano de Hans Michel Schletterer, Breitkopf & Härtel, 1876.

tem, fa - cto.rem coe - li et ter - - rae, vi - si - bi - li.um

tem, fa - cto.rem coe - li et ter - - rae, vi - si - bi - li.um

(Exemplo 47, redução para coro e piano⁸¹)

p cresc.

cresc.

(Exemplo 48, redução para instrumentos solistas e piano⁸²)

⁸¹ Franz Schubert, Credo da *Missa* em sol maior, D. 167, para coro, solistas e orquestra, 1815. Redução para piano de Friedrich Spiro, Breitkopf & Härtel, 1904.

⁸² Joseph Haydn, *Sinfonia Concertante* em si maior, op. 84, Hob.I/105, obra em três andamentos para violino, violoncelo, oboé, fagote e orquestra, Londres, 1792. Redução para piano de Hans Sitt, Breitkopf & Härtel, 1920.

tímbrica e sonora deve ser assinalada na redução. Ao mesmo tempo essas notas servem como uma opção de escolha para o pianista.

(Exemplo 50, Fernando Lopes-Graça, Concerto da câmara, III andamento) ou

(Exemplo 51, Fernando Lopes-Graça, Concerto da câmara, III andamento)

Esse tipo de apresentação gráfica é igualmente utilizada nas intervenções de instrumentos a *solo*, tais como: harpa, piano, celesta, guitarra; serve igualmente para representar a adaptação das figuras rítmicas dos tímpanos ou a redução da parte do coro:

(Exemplo 52, Giacomo Puccini, opera *Tosca*⁸⁴, I ato)

2. notas apresentadas entre parênteses representam uma possível execução, mas possuem dificuldade técnica, por vezes extrema. A utilização de parênteses nessas notas numa redução para piano significa normalmente que se trata de um instrumento em contraponto; essas notas podem ser chamadas como optativas. A justificação de colocação dessas notas na partitura é a mesma do parágrafo anterior.
3. parte do piano nas reduções pode incluir um pentagrama extra. Na escrita original para piano esse tipo de pentagrama extra foi utilizado pela primeira vez por Debussy em alguns dos seus prelúdios para piano solo.⁸⁵ Os três pentagramas ajudam à distribuição mais precisa do conteúdo musical para piano.



(Exemplo 53, Richard Rodney Bennett, *Concerto for Stan Getz*, I andamento)

4. parte de piano nas reduções pode incluir um pentagrama extra, mas com tamanho *reduzido*. Esse pentagrama é incluído só num determinado momento contendo intervenção dum ou vários instrumentos relevantes, normalmente com as indicações de instrumentação. Esta forma de apresentação procura destacar um terminado instrumento na textura geral de piano, que se encontra ao serviço da redução das partes da restante orquestra.

⁸⁴ Giacomo Puccini, *Tosca*, ópera em três atos com libreto de Luigi Illica e Giuseppe Giacosa baseado na peça teatral de Victorien Sardou, Roma, 1900. Redução para piano de Carlo Carignani, G. Ricordi, 1905.

⁸⁵ Claude Debussy, *Préludes pour piano*, ciclo para piano solo em dois cadernos, com doze prelúdios em cada, Paris, 1911 e Londres, 1913.

The image shows a musical score for Example 54. It features two vocal staves with lyrics in Italian and Chinese. The Italian lyrics are "Eo.co laggiun bar.lu . me!..." and the Chinese lyrics are "看吧! 远远的光亮!". Below the vocal staves, there are staves for harp and celeste, with the instruction "(Flauto e Celeste)" and "(大笛及中提琴:)" above them. The piano accompaniment is marked with "pp".

(Exemplo 54, Giacomo Puccini, opera *Turandot*⁸⁶, I ato)

Todas as opções acima referidas podem ser apresentadas em conjunto.

The image shows a musical score for Example 55. It features an orchestral part labeled "Orch." and a piano accompaniment. The piano part is marked with "ff". The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

(Exemplo 55, Aaron Copland, *Concerto para clarinete*⁸⁷)

A inclusão dos instrumentos do sopro nas partituras orquestrais começa a refletir-se nas indicações da instrumentação nas respetivas reduções para o piano, essencialmente nas edições alemãs. Nas reduções das grandes obras românticas as edições incluem todas as indicações de instrumentação, e a sua apresentação gráfica aproxima-se de uma *particella*⁸⁸.

⁸⁶ Giacomo Puccini, *Turandot*, a última ópera do compositor em três atos com libreto de Giuseppe Adami e Renato Simoni, baseado numa peça de Carlo Gozzi com a adaptação de Friedrich von Schiller, Milão, 1926. Redução para piano de Guido Zucconi, G. Ricordi & C., 1929.

⁸⁷ Aaron Copland, *Concerto para clarinete, cordas e harpa*, obra escrita por pedido de Benny Goodman, Nova Iorque, 1950. Redução para piano de compositor, Boosey & Hawkes, 1950.

⁸⁸ O termo *particella* (italiano) (*particell* (alemão), *particella* (francês), *short score* (inglês)) é utilizado para mencionar a partitura de uma obra antes da sua instrumentação final e apresentação em partitura completa. A *particella* é um resumo da obra com todas as indicações de futura instrumentação.

Allegro pesante. (Ganze Takte, nicht schnell.)

Gesang.

Piano.

ff Hr.

Hlzbl. Vla.

(Triller.)

Trp.

marc.
Mit viel Pedal.

Glocksp.

Vl. Vl.

Pos.

Bkl.
Fag.

Hfen.

Hlz. Vl.

Trp.

2. Vl.

The image displays three systems of a musical score. The first system shows the vocal line (Gesang) and the piano accompaniment (Piano) with various instrument parts like Horns (Hr.), Violins (Vla.), Trumpets (Trp.), Glockenspiel (Glocksp.), and Percussion (marc. Mit viel Pedal). The second system continues the piano accompaniment with parts for Violins (Vl. Vl.), Positone (Pos.), Bassoon (Bkl. Fag.), and Horns (Hfen.). The third system shows the vocal line and piano accompaniment with parts for Violins (Hlz. Vl., 2. Vl.) and Trumpets (Trp.).

(Exemplo 56, Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde*⁸⁹, I andamento *Das Trinklied vom Jammer der Erde*)

⁸⁹ Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde*, cantata-sinfonia em seis andamentos para dois solistas e orquestra baseado em poemas de Li Bai e outros poetas medievais chineses na tradução de Hans Bethge, Munique, 1911. Redução para piano de Josef Venantius Wöss, Universal Edition, 1912.

A prática de introdução das indicações de instrumentação numa redução para piano existe esporadicamente a partir de 1765 (Veit, Ziegler, 2002). No prefácio da sua redução para piano de ópera *Le nozze di Figaro*⁹⁰ de Mozart editada por Simrock em 1795, Neffe declara “...hin und wieder die nöthige Anzeige eintretenden obligaten Blasinstrumente geschehen sei, damit dieser Klavierauszug im Ermangelung einer vollständigen Partition zum Dirigieren und einstudieren gebraucht werden könne. Eben darum hat man auch das pizzicato, col'arco, con surdini & c: angezeigt“.⁹¹ Esta indicação poderia servir como ponto de partida para a futura transformação das reduções para piano num meio exclusivo para profissionais.

As indicações de instrumentação não são um elemento obrigatório numa redução, mas são um meio importante que serve para ajudar o intérprete em diversas situações. Os solistas vocais na generalidade procedem ao estudo de uma obra com acompanhamento de orquestra através da respetiva redução. Neste caso as indicações de instrumentação servem o cantor enquanto referência da orientação tímbrica no seio da orquestra. Por exemplo, na redução para piano da ópera *Wozzeck* consentida pelo compositor, são introduzidas todas as indicações de instrumentação. Para o pianista a introdução de nomes dos instrumentos serve para procurar no piano o timbre adequado, como acontece, por exemplo, nas obras transcritas por Franz Liszt para piano.

A utilização de meios eletrónicos e eletroacústicos pelos compositores contemporâneos coloca várias questões no que concerne à sua apresentação gráfica nas reduções para piano. Cada caso carece de soluções de apresentação próprias. Apresentamos dois exemplos provenientes da ópera *Lady Sarashina* do Peter Eötvös, cuja partitura inclui, na constituição de orquestra, um CD pré-gravado com diversas faixas.⁹² O primeiro exemplo é relacionado com a introdução do CD na textura musical na abertura da ópera. Nesse caso e como sugere o próprio compositor, optamos por colocar dois pentagramas reduzidos, existentes na partitura geral de orquestra, por

⁹⁰ Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, KV 492, a ópera em quatro atos com libreto de Lorenzo da Ponte com base na peça homônima de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (*Le Marriage de Figaro*), Viena, 1786.

⁹¹ “... introduzimos de vez em quando as indicações necessárias nas entradas de instrumentos de sopro, de modo que a redução para piano poderia ser usada para os ensaios na ausência de partitura geral. Precisamente por essa razão igualmente introduzimos as indicações como: pizzicato, col'arco, con surdini etc”. (Tradução livre)

⁹² A redução para piano da ópera é apresentada na sua totalidade na presente investigação no capítulo 6.4.

cima da parte do piano (Exemplo 57). De nosso ponto de vista, esta opção de redução não é a única.

(Exemplo 57, Peter Eötvös, opera *Lady Sarashina*, Overture)

O segundo exemplo é relacionado com o efeito sonoro do bambu (4ª cena), incluído numa das faixas do CD utilizado na ópera. Na solução de apresentação optamos por adicionar mais um pentagrama e rescrever a parte do CD com a notação exata e a respetiva indicação do efeito sonoro:

(Exemplo 58, Peter Eötvös, opera *Lady Sarashina*, 4ª cena DREAM WITH A CAT)

5.3 Bemol, Bequadro ou Sustenido?

No âmbito de realização duma redução por diversas vezes encontramos situações, relacionadas com a questão de enarmonia. A relação entre a nota escrita na partitura e a nota escrita na redução para piano por vezes suscita dúvidas. Na redução para piano a manutenção de notas originais em instrumentos não transpositores é fundamental. Esta regra também é válida em relação de instrumentos transpositores, mas nem sempre.

Numa redução para piano duma obra tonal, por norma, a aplicação de enarmonia carece as regra de harmonia funcional, gerida pelas regras de construção das escalas, encadeamentos entre intervalos e acordes. Estas regras também se aplicam aos instrumentos transpositores. Por exemplo, no segundo andamento de *Sinfonia n.º 7*⁹³ de Beethoven, o Clarinete em lá não possui a armação de clave. A tonalidade principal do andamento é lá menor, significa que o Clarinete em lá deveria ter a armação da clave de dó menor. Para Clarinete em lá é pouco confortável realizar a leitura nesta tonalidade. Esta é a razão principal, pela qual Beethoven não coloca a armação de clave e facilita a tarefa de leitura para o músico. No caso de transcrição da parte do Clarinete para piano, o critério de enarmonia será aplicado pela tonalidade de lá menor.

O conhecimento da linguagem musical de compositor pode ajudar na resolução desta problemática. Os três compositores escolhidos para o presente trabalho apresentam critérios diferentes na aplicação do critério de enarmonia.

A linguagem de Lopes-Graça não permite a alteração de cromatismos em instrumentos não transpositores. Aqui importante salientar que Lopes-Graça elabora a orquestração a partir de *particella*, ou seja transcreve as notas *para* os instrumentos transpositores. Por exemplo, a nota *sol sustenido* na primeira página de *particella* de *Concerto de Camara* (exemplo 61, compassos 18 - 22) é transposta como *si bemol* na parte de Clarinete em si bemol. Porém, sem o conhecimento de *particella* e segundo a regra de transposição, esta nota deve ser escrita na parte do piano como *lá bemol*. Neste caso, na transcrição da nota escrita em *particella* para a nota do

⁹³ Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n.º 7* em lá maior, op. 92, dedicada ao Conde Moritz von Fries. Viena, 1813. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1863.

instrumento transpositor aplica-se o critério de facilidade de leitura e de especificidade da escrita para este instrumento.

Na técnica serial, como é o caso de Boulez, o critério de enarmonia é regido pela regra, onde alturas absolutas em oitavas diferentes não se repetem na horizontal ou na vertical. Em relação aos instrumentos não transpositores, prevalece o critério do compositor, ou seja, as notas da partitura são mantidos com o mesmo nome na redução para piano. A alteração da nota é possível pela enarmonia, desde que seja relacionada com as questões de facilidade de leitura, e tendo em conta o critério de não duplicação da mesma altura na vertical: o intervalo de oitava perfeita não existe nesta técnica composicional.

Lopes-Graça utiliza o símbolo *bequadro* só nos casos em que a nota é alterada no mesmo compasso ou no compasso seguinte. Nos casos de Boulez e Eötvös o *bequadro* é utilizado sempre em todas as notas sem alteração. Nas notas com ligadura as alterações devem ser igualmente repetidas nos compassos consecutivos. Como salienta Peter Eötvös, este fator é muito importante na apresentação da partitura contemporânea. A existência de todos os símbolos de alteração numa partitura, onde na vertical podem surgir três notas com o mesmo nome, mas com as alterações diferentes, facilita a leitura para o músico e não suscita dúvidas na sua aplicação prática.

O critério do compositor Peter Eötvös é a clareza na realização da leitura duma partitura. Como a leitura é realizada em tempo real, e neste caso todas as notas devem ter as respetivas indicações de alteração: bemol, bequadro ou sustenido. As notas com ligadura de prolongação devem repetir o sinal de alteração em cada compasso. A substituição de notas através de enarmonia é possível, embora, o próprio compositor prefira manter a relação de máxima proximidade com a partitura.

A Harpa é o único instrumento que pode adaptar o critério de enarmonia em todas as estéticas musicais, devido à sua especificidade técnica de escrita. Porém, em certos momentos é mais adequada a opção de manter a notação de harpa na parte do piano. Esta opção de escolha intencional, na opinião de Eötvös, demonstra a especificidade da escrita e a técnica de execução no instrumento, e transmite mais objetivamente a ideia musical do compositor (exemplo 59). Mas esta opção não é a única (exemplo 60). Ambas as opções são possíveis em todos os aspetos.

Neste caso particular, a diferença principal consiste em intenção de focar a atenção no *glissando* da Harpa (exemplo 59), enquanto o exemplo 60 poderá ser entendido como *glissandi* dos Violoncelos e Contrabaixos.



(Exemplo 59)



(Exemplo 60)

Cada compositor possui o critério próprio em relação à enarmonia, e, em nossa opinião, este critério deve prevalecer na redução para piano. Como resultado, aplicamos estes critérios nas novas reduções, apresentados no presente trabalho.

6. Três especificidades

6.1 Redução de Obras para Instrumento e Orquestra

Neste grupo incluímos as obras para instrumento solista e orquestra. Existem também obras com dois, e raramente com três ou mais, instrumentos solistas.

Uma das diversas dificuldades que se prendem com a redução é a realização no piano da tessitura original dos instrumentos existentes na partitura de orquestra. Sempre que é tecnicamente possível, utilizamos na redução a escrita da oitava original dos instrumentos para uma maior aproximação com a sonoridade da orquestra e, dessa forma, sugerir uma ideia da realidade da sonoridade orquestral. Neste caso específico, estamos a preparar o material que servirá para o pré-ensaio orquestral ou para a execução ao público em contexto académico (no processo educativo) aquando da substituição da orquestra pelo piano. Em todo o caso, o solista (instrumentista) deve sentir-se confortável com as texturas sonoras (de carácter orquestral) executadas ao piano para não ficar confuso de futuro com a sonoridade do acompanhamento. Por isso as decisões de escolha de um determinado material no processo da redução estarão sempre associadas a esta problemática. A preferência será dada ao instrumento (ou ao conjunto dos instrumentos) que se destaca pelo seu timbre, dinâmica, sonoridade ou, tematismo musical em relação aos outros. O material destes instrumentos carece, por vezes, de uma adaptação pianística que viabilize a sua execução. Por isso o conteúdo poderá ser alterado tendo em conta a acessibilidade executiva e a fácil leitura ao piano.

O género mais emblemático desta especificidade é o Concerto, é uma das formas musicais mais utilizadas nesse ramo pelos compositores.

Como exemplo da primeira especificidade (redução para instrumento solista e orquestra) apresentamos a obra de Fernando Lopes-Graça *Concerto da Camera col Violoncello Obligato* opus 167 escrita entre 1965 e 1966 e dedicada a Mstislav Rostropovich. O *Concerto* foi estreado

por este violoncelista, acompanhado pela Orquestra Filarmônica Estatal de Moscovo dirigida por Kiril Kondrachine, a 6 de Outubro de 1967, na Grande Sala do Conservatório de Moscovo.

A única edição da obra foi realizada em 1972 pela Société des Editions Jobert, o cont  udo compreende a partitura geral (com reda  o da parte de violoncelo por Rostropovich);    nesta edi  o que se baseia a corrente investiga  o. Esta    a única obra do compositor que, atualmente, não tem redu  o para piano. Assim, um dos objetivos desta investiga  o    adicionar ao espólio de Fernando Lopes-Graça a respetiva redu  o para piano.

Como indica o próprio título da obra, *Concerto da Camera col Violoncello Obligato* não    apenas um concerto para violoncelo e orquestra. A obra possui características idênticas com os demais concertos para instrumento solista mas tem particularidades próprias.

A estrutura em três andamentos    a forma musical mais comum no g  nero concerto e o compositor segue esta regra na sua obra.

Um dos objetivos do compositor na escrita de um concerto para um instrumento solista    atribuir a prioridade máxima ao instrumento escolhido, tendo em conta as especificidades sonoras e as correspondentes técnicas de execu  o, por vezes levadas ao extremo pela sua dificuldade. Por essa razão    importante a introdu  o de um momento a solo, em um ou vários andamentos da obra, chamado *cadência*.

Aos aspetos apresentados Lopes-Graça acrescenta um outro, sem d  vida o mais importante: a música da câmara entre instrumento solista e orquestra. Por essa razão a constitui  o da orquestra    reduzida em rela  o    forma  o completa da orquestra, acima apresentada no capítulo 2.1. O violoncelo    um instrumento *obligato* como indica o título da obra,    um instrumento principal em rela  o aos demais instrumentos do conjunto orquestral. O violoncelo está sempre presente na textura musical e estabelece autênticos conjuntos de música da câmara com os diversos instrumentos de orquestra. Ao longo de toda a obra existem apenas quatro curtas interven  es do *tutti* orquestral: por essa razão, julgamos que a rela  o *solo – tutti*    praticamente inexistente entre solista e orquestra. O compositor privilegia a rela  o *solo – soli*, onde diversos solistas / instrumentistas interagem com o violoncelo. Sublinhamos que nesta obra não existem as habituais cadências a solo em nenhum dos andamentos.

No arquivo do compositor no Museu da Música Portuguesa em Cascais não se encontra uma redução para piano desta obra, e por esta razão ponderamos a possibilidade que o compositor nunca a tenha realizado.

Contudo, no decorrer da presente investigação foi encontrada a *particella* original da obra, enviada por Fernando Lopes-Graça a Rostropovich em 1966, que havia sido escrita para piano e violoncelo com as indicações da futura instrumentação. Este original encontra-se no arquivo pessoal de Mstislav Rostropovich em São Petersburgo (Rússia). Infelizmente, até o momento, não foi possível obter a autorização dos herdeiros para a consultar, mas a primeira página deste original foi graciosamente cedida pela Diretora do arquivo Dra. Larisa Chirkova (exemplo 61).

*No Concerto da camera col violoncello obbligato [...] temos talvez as páginas mais belas e mais perturbantes de toda a obra orquestral de Lopes-Graça. O Concerto, escrito para Rostropovich (e gravado por ele), explora um cromatismo intenso, sendo o solista sempre obrigado a negociar entre um papel orquestral e um papel de solista - a ambiguidade do título é, naturalmente, um indicador da ambiguidade da peça, contendo também uma instrumentação delicadíssima, que realça particularmente a harpa e o piano. Formalmente, a obra pouco tem a ver com estruturas tradicionais (embora alguma da figuração no terceiro andamento talvez lembre o estilo bartokiano do jovem Graça). A linguagem cromática saturada do compositor aqui se presta a uma construção formal atemática, conseguida através de curtos fragmentos motivicos, como se de um mosaico se tratasse. Porém, esses fragmentos são de uma notabilidade invulgar: o uso do atonalismo total nunca impediu que Lopes-Graça fosse um melodista da primeira categoria.*⁹⁴

⁹⁴ Moody, Ivan (2006) *Divertimento Trágico. A música orquestral de Fernando Lopes-Graça*. Dossier Fernando Lopes-Graça, Fundação Calouste Gulbenkian. http://www.musica.gulbenkian.pt/_notas_soltas/

6.1.1 Gênese da obra *Concerto da Camera col Violoncello Obligato* de Fernando Lopes-Graça

O *Concerto da Camera col Violoncello Obligato* opus 167 do compositor português Fernando Lopes-Graça foi composto entre 1965-1966 por encomenda⁹⁵ do violoncelista Mstislav Rostropovich, a quem foi dedicado.

Fernando Lopes-Graça e Mstislav Rostropovich conheceram-se no dia 8 de Dezembro de 1964 em Lisboa numa audição fonográfica de obras de Fernando Lopes-Graça, promovida pela casa Valentim de Carvalho no Cinema S. Jorge. Rostropovich estava em Lisboa em virtude dos seus recitais para o Circulo de Cultura Musical. No fim da sessão, o violoncelista procurou Lopes-Graça e pediu-lhe que lhe escrevesse um concerto⁹⁶, de preferência com orquestra de câmara para uma maior comodidade da realização de obra, e que ficasse assim à margem das contingências das grandes orquestras sinfônicas⁹⁷. Em Janeiro de 1966, Lopes-Graça enviou para Rostropovich a *particella* do *Concerto* com uma indicação relativamente sumária da orquestração. Na carta escrita em francês, datada de 7 de Janeiro de 1966, que acompanhava o envio desta primeira partitura (em dois exemplares) Lopes-Graça pede a Rostropovich:

“Sobre uma das cópias, teréis a bondade de anotar, á vermelho, na parte de solo, tudo que achardes não de adapta ao instrumento, do ponto da vossa técnica. Podéis suprimir ou acrescentar o que melhor vos parecer, corrigir as arcadas, fazer sugestões, etc. Enfim, faréis uma verdadeira revisão na parte de violoncello como somente vós podéis e sabéis fazer. Esta cópia corrigida, vós iréis reenviar-ma e guardaréis a outra para vós.”

⁹⁵ Na verdade Rostropovich desafiou Lopes-Graça escrever uma obra para violoncelo e orquestra. Da mesma forma, como refere S. Stucky (*Lutoslawski and his music*, 1981) e E. Wilson (comunicação pessoal de 6.11.2010) Rostropovich desafiou muitos outros compositores a escrever para ele. Rostropovich não podia pagar a encomenda por razões politico-financeiras, embora Lopes-Graça tenha entendido ao contrário, como refere Dr. Miguel Oliveira da Silva (comunicação pessoal de 16.02.2012).

⁹⁶ “Naquele tempo, os artistas soviéticos não podiam encomendar as obras oficialmente, bem como não estavam autorizados a pagar qualquer comissão, nem tinham o dinheiro necessário para pagar as comissões”. Comunicação pessoal em 6 Novembro de 2010. Carta de Elizabeth Wilson para Yan Mikirtumov.

⁹⁷ Notas de programa: XIII Festival Gulbenkian da Música de 16 Maio a 7 de Junho (1969), Lisboa: Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian.

É importante sublinhar, que as cópias foram enviadas via Paris, por intermédio de Pedro Avelar, afilhado do compositor; na mesma carta Lopes-Graça pedia “*por medida de segurança aconselho as mesmas precauções para o reenvio da cópia corrigida*”.

A criação da obra desenrolou-se num quadro político europeu e mundial muito tenso. Neste período não existiam relações diplomáticas entre Portugal e Rússia (posteriormente URSS), que haviam sido cortadas em 1917, tendo sido reestabelecidas só em 9 de Junho de 1974, após a Revolução de 25 de Abril desse ano em Portugal. Em Portugal o compositor estava sob a vigilância da polícia política (PIDE) por causa das suas fortes ligações com MUD e com Partido Comunista Português⁹⁸. Por sua vez, Rostropovich - sobretudo nas suas deslocações ao estrangeiro - estava sempre sob a vigilância do Comité de Segurança do Estado (KGB). Este período foi marcado por diversos acontecimentos políticos em ambos os países:

1964 - Afastamento do poder, por Leonid Brejnev, do Secretário-geral do Partido Comunista da União Soviética Nikita Khrushchov.

1968 - Guerra Colonial (Portugal) e afastamento de António Salazar do poder; Guerra do Vietname; Primavera de Praga; Saída da França do OTAN.

1969 – Conflito entre China e URSS; o início de diálogo entre a Alemanha Ocidental e a URSS.

Todos esses fatores contribuíram para a história desta obra, em primeiro lugar, ao nível da comunicação.

Em Março de 1966 Rostropovich acusa a receção da *particella*, enviando de Moscovo o seguinte telegrama em inglês:

⁹⁸ MUD - O Movimento de Unidade Democrática foi o movimento político de oposição ao regime fascista em Portugal, tendo sido fundado a 8 de outubro de 1945. O MUD angariava grande simpatia popular, com comícios e reuniões públicas com enorme adesão e começou a tornar-se uma ameaça para o regime. Em Janeiro do 1948 foi efetivada a sua ilegalização, sob o pretexto governamental de que os seus dirigentes tinham fortes ligações com o clandestino PCP (Partido Comunista Português). No mesmo ano Lopes-Graça tornou-se militante do Partido Comunista.

*“Overwhelmed by your mighty talent, my love and gratitude have no bounds devotedly working at your brilliant composition soon sending you a copy with a small number of my wishes I very much wish the score to be as transparently as possible your ever Rostropovich”*⁹⁹.

Em Julho do mesmo ano, em carta enviada de Dublin, Rostropovich pediu a Lopes-Graça autorização para estrear o seu *Concerto* em Moscovo no início de Novembro. Na mesma carta escreve:

“... concluí o acordo com M. Khrennikov, presidente da União dos Compositores Soviéticos, para vos convidar oficialmente a Moscovo para assistir a esta apresentação. Espero que possais chegar cerca de dez dias antes da mesma, para precisar alguns detalhes na parte solista. Peço-vos que me informais, o mais brevemente possível, qual o endereço para onde deveremos enviar este convite”.¹⁰⁰

Lopes-Graça ficou encantado por saber sobre a intenção de estrear a sua obra em Moscovo e honrado pelo convite de assistir à sua primeira audição, mas não antevia boas possibilidades de obter o passaporte das autoridades portuguesas para entrar na Rússia. *“... [E] apesar de todos os riscos que poderão cair sobre mim”*, diz Graça, decidiu fazer a viagem. O compositor sugeriu o envio de convite via Paris pelo intermediário – Pedro Avelar, e aguardava o envio da parte de violoncelo – solo do *Concerto* com as anotações de Rostropovich, para poder completar a partitura¹⁰¹. Passado meio ano sem mais notícias, Lopes-Graça escreveu a Rostropovich mais uma carta onde questionava a provável decisão do violoncelista de não vir tocar o *Concerto* de Câmara, inquirindo sobre essa eventual confirmação.¹⁰² Estas cartas, provavelmente, nunca chegaram ao destinatário.

⁹⁹ Telegrama enviada no dia 19 de Março de 1966 de Moscovo para Paris, ao/c de Pedro Avelar para F. Lopes-Graça as 14:17. Museu da Música Portuguesa (Estoril); cpr_063_002. *“Subjugado pelo seu poderoso talento. Minha afeição e gratidão não têm limites. Trabalho devotadamente a sua brilhante composição. Em breve enviarei [o]exemplar com [um] pequeno número [de] sugestões[minhas]. Desejo muito que a partitura seja o mais transparente possível”*. Tradução publicada em Notas de programa do XIII Festival Gulbenkian da Música de 16 Maio a 7 de Junho de 1969.

¹⁰⁰ Carta em francês, datada de 10 de Julho 1966 de Dublin. Museu da Música Portuguesa (Estoril); cpr_063_003

¹⁰¹ Carta em francês, datada de 6 de Agosto 1966. Museu da Música Portuguesa (Estoril); cpr_064_031

¹⁰² Carta em francês, datada de 19 de Janeiro de 1967. Carta a Pedro Avelar com pedido de reenviar para Rostropovich a carta inserida no envelope. Original – Arquivo Torre do Tombo (PIDE). Cópia a papel químico - Museu da Música Portuguesa (Estoril); cpr_064_032

Em Junho de 1967 Rostropovich conseguiu expedir de Paris, por intermédio da Fundação Calouste Gulbenkian, uma carta para Lopes-Graça. Nesta, o violoncelista anuncia que a data da primeira audição da obra será a 6 de Outubro de 1967, na Grande Sala do Conservatório, com a Orquestra Filarmônica Estatal de Moscovo, sob direção de Kiril Kondrachine. O mesmo avisava que aguardava a chegada do compositor por volta de 1 de Outubro, para que fosse possível o trabalho entre ambos por alguns dias bem como a realização de uma gravação em disco; finalmente informava também que havia aceite o convite da Fundação Gulbenkian para o Festival em 1969 e solicitou a inclusão, no programa, do *Concerto de Câmara*.

Lopes-Graça recebeu a notícia da estreia da sua obra com muita alegria, mas não sabia ainda se obteria a autorização necessária para viajar; nesse sentido sugeriu novamente o envio do convite *via Paris*. Prometeu enviar a partitura, bem como o material de orquestra, nos finais de Julho, embora preferisse estabelecer uma versão definitiva da partitura depois de incorporar eventuais sugestões de Rostropovich para a parte de *Violoncello obbligato*. No dia 16 de Julho de 1967 Lopes-Graça partiu para Montreal, no Canadá, onde foi júri do *Concurso Internacional de Composição* de jovens músicos¹⁰³.

No início de Agosto de 1967 Lopes-Graça regressou de Montreal e Nova Iorque e, não tendo notícias de Rostropovich, escreveu novamente para o seu afilhado - Pedro Avelar, que se encontrava em Paris. Lopes-Graça solicitou que se encontrasse uma possibilidade do envio do material do Concerto (que chegará mais tarde) para Moscovo e pede para enviar o material de imediato por avião ou por meio de correio diplomático, um meio mais seguro. Juntamente enviou a carta dirigida a Rostropovich, a qual pede que seja expedida de imediato. Estas cartas encontram-se no Arquivo da PIDE. Podemos concluir que esta informação nunca chegou aos seus destinatários. O convite da União dos Compositores Soviéticos, sobre o qual falava Rostropovich, também parece nunca ter chegado às mãos do compositor. Não sabemos como o material e a partitura de orquestra de *Concerto da Câmara* chegaram a Moscovo, mas é certo que a estreia foi realizada como estava planeado. Verificámos o tal fato através da folha do programa

¹⁰³ Inacreditável coincidência, Lopes-Graça ia partir em Julho para cidade Montreal para participar no júri do Concurso Internacional de Composição que estava a decorrer entre 16 – 27 de Julho de 1967, onde decorria a maior feira internacional EXPO 67. Em Agosto do mesmo ano Rostropovich participou nos Dias de Cultura Soviética na EXPO 67 da mesma cidade como convidado especial em concerto com Orquestra de Teatro Bolshoi a interpretar Concerto para violoncelo de Schostakovich.

do concerto realizado a 6 de Outubro de 1967 em Moscovo, na Grande Sala do Conservatório.¹⁰⁴ O nome de Lopes-Graça surge como: *Лопес Граças* (Lopes Graças), à maneira espanhola (*vide* Anexo I).

Não havendo mais notícias em Janeiro de 1968, o compositor aproveitou a visita da pianista Maria da Graça Amado da Cunha¹⁰⁵ a Paris para endereçar algumas palavras a Rostropovich, questionando sobre a realização da estreia da sua obra em Moscovo.¹⁰⁶

A próxima comunicação dirigida a Rostropovich por Lopes Graça é datada de 30 de Março de 1969. Nesta carta, prévia à apresentação do *Concerto da Câmara* em Lisboa, o compositor pede ao *ilustre intérprete* para retirar a obra do programa do concerto.

“Circunstâncias que repugnam os meus sentimentos de ordem moral, até mesmo cívica, fazem com que eu veja com um profundo desagrado, programado no próximo Festival Gulbenkian de Música, o meu Concerto de Câmara para Violoncello Obligato, ainda que ele tenha como intérprete um artista de tão alto prestígio como o vosso. Deixando-vos inteira liberdade sobre a vossa opção final, permitai-me manifestar por meio desta carta, um ardente desejo: Que vós elimineis do vosso Concerto em Lisboa, a obra que tive a honra de escrever por vosso especial pedido.”

A carta reflete as relações entre Lopes-Graça e a Fundação Calouste Gulbenkian naquela altura, em particular as relações entre o compositor e a Diretora do Serviço de Música, Madalena de Azeredo Perdigão¹⁰⁷. O desentendimento por questões políticas chegou a tal ponto que o compositor proibiu, através de Sociedade Portuguesa de Autores, a interpretação das suas obras na Fundação Calouste Gulbenkian. Quando esta instituição convidou Rostropovich, o violoncelista havia sugerido incluir no programa o *Concerto da Câmara*. Para a realização da estreia em Lisboa desta obra no Festival de Musica da Fundação Calouste Gulbenkian era assim

¹⁰⁴ A folha do programa se encontra no arquivo pessoal do M. Rostropovich em São Petersburgo. Graciosamente cedida pela Sra. Larisa Chirkova.

¹⁰⁵ Maria da Graça Amado da Cunha – pianista portuguesa, intérprete favorita de Lopes-Graça. A pianista estreou numerosas obras da sua autoria durante as décadas de 40 e de 50.

¹⁰⁶ Compositor está inquieto pela falta de notícias de Rostropovich, com incertezas de realização da estreia em Moscovo, sem saber se o material que ele tinha enviado chegou ao destino. Datada em 8 de Janeiro de 1968. Essa é a única carta do F. Lopes-Graça no arquivo do Rostropovich. Arquivo pessoal do M. Rostropovich em S. Petersburgo.

¹⁰⁷ Era aluna de Fernando Lopes-Graça em Coimbra.

imprescindível não só preparar a vinda de Rostropovich, mas também chegar a acordo com Lopes-Graça.

Pela mesma altura Lopes-Graça deu conhecimento a Rostropovich que havia sido contactado pela representante local (em Lisboa) da Deutsche Grammophon que lhe propôs a gravação e edição em disco comercial da obra *Concerto de Câmara*. No entanto, o compositor preferia consultar Rostropovich pessoalmente e, em todo o caso, não se lhe afigurava possível fazer a gravação da obra durante o Festival de Gulbenkian devido às “*condições pouco favoráveis a um empreendimento desta natureza*”. Neste sentido sugeriu que a gravação fosse feita *durante uma execução com uma boa formação instrumental estrangeira, ou nos próprios estúdios* da Deutsche Grammophon.

Por fim, o compositor convidava Rostropovich para vir a sua casa se tivesse algum tempo livre.

Não existem indícios que esta carta tenha também chegado ao seu destino ou que Rostropovich se tenha deslocado a casa de Lopes-Graça durante a sua estadia em Lisboa¹⁰⁸. Por razões políticas, o violoncelista estaria seguramente sempre acompanhado pela comitiva soviética, que incluía obrigatoriamente a vigilância por agentes do KGB.

A estreia da obra em Lisboa foi realizada no âmbito de XIII Festival Gulbenkian de Música a 6 de Junho de 1969 no Teatro Tivoli, com Rostropovich no violoncelo e com a Orquestra de Câmara de Gulbenkian, sob a direcção do maestro Gianfranco Rivoli. *Concerto da Camara* foi anunciado com a indicação de *primeira audição absoluta*; possivelmente porque nem o próprio compositor tinha certeza da realização da estreia em Moscovo. Lopes-Graça elogiou a interpretação de Rostropovich, embora não tenha ficado completamente satisfeito com a prestação de orquestra e com o maestro, que na sua opinião, era nitidamente abaixo do que era devido à arte de Rostropovich¹⁰⁹. O maestro, de facto, não estava à altura da partitura. Como recorda Olga Prats¹¹⁰, o primeiro ensaio com a orquestra correu de tal modo mal que

¹⁰⁸ Romeu Pinto da Silva (entrevistado pessoalmente no dia 22.03.2012) afirma que Rostropovich esteve em casa de F. Lopes-Graça, provavelmente após a estreia do concerto em Lisboa (na véspera do dia 7/06/1969), e comeu caldeirada de peixe feita pelo compositor.

¹⁰⁹ Carta em francês, datada de 19 de Junho 1969. Enviada pelo intermediário Jean Roire em Paris. Museu da Música Portuguesa (Estoril); cpr_064_036

¹¹⁰ Comunicação pessoal de 14.09.2012. Olga Prats tocou a parte do piano neste programa da orquestra Gulbenkian.

Rostropovich sugeriu a realização de um segundo ensaio sem maestro. Ele próprio dirigia, mostrava as entradas, tendo feito vários pedidos aos músicos. No ensaio geral o violoncelista e o compositor vieram juntos para sala de ensaio. Embora o maestro estivesse já presente quem dirigia, na realidade, era Rostropovich.

Em breve, Lopes-Graça recebeu a partitura e as cópias do *Concerto da Câmara* com a revisão de Rostropovich por intermédio do Sr. Jean Roire. No dia 19 de Junho de 1969 o compositor enviou por mesma via as *contra propostas* para Rostropovich, onde refere: “*Contudo, em certas passagens, não estou completamente de acordo com a vossa redação - nomeadamente no que respeita ao corte prático dos compassos 177 a 195, que eu substituo por uma nova redação, um pouco abreviada, este corte prejudica a condução lógica do discurso musical*”.¹¹¹ Na mesma carta Lopes-Graça requisita o envio das observações do músico com a maior brevidade possível, tendo em conta a preparação da edição da obra pelas Edições Jobert (Paris)¹¹² bem como a proposta que lhe havia sido feita pela Philips - Deutsche Grammophon para a edição da obra em disco.

A empresa Edições Jobert estava bastante impaciente em relação ao tempo de espera pelo material do *Concerto de Câmara* de Lopes-Graça, à data em que o compositor, por sua vez, aguardava as correções de Rostropovich. Em Outubro de 1969 Lopes-Graça terá escrito, provavelmente, a última carta ao violoncelista (numa altura em que Solzhenizin vivia em casa de Rostropovich). A urgência da edição do *Concerto de Câmara* prendia-se com a apresentação da obra em Londres pela aluna de Rostropovich – Jacqueline Du Pré. Lopes-Graça foi informado que a Deutsche Grammophon estava a planear diversas gravações com Rostropovich, entre as quais o *Concerto de Câmara*. O compositor questionou o violoncelista sobre se esta informação “*estará de acordo com o que acontece na realidade?*”¹¹³ Por um lado, Lopes-Graça estava comprometido com a empresa Jobert para a entrega do material, por outro - aguardava a resposta de Rostropovich sobre as correções a fazer.

¹¹¹ Carta em francês, datada de 19 de Junho 1969. Enviada pelo intermediário Jean Roire em Paris. Museu da Música Portuguesa (Estoril); cpr_064_036

¹¹² O manuscrito da versão inicial da edição com anotações de Rostropovich encontra-se no Museu da Música Portuguesa. O corte dos compassos 177 até 195 (pp. 66 e 67) proposto pelo violoncelista foi transcrito pelo compositor e foi agrafado as respetivas páginas. Esta versão foi editada pelas Editions Jobert em 1969.

¹¹³ Carta em francês. Datada de 4 de Outubro de 1969. Museu da Música Portuguesa (Estoril); cpr_064_037

Na realidade, o *Concerto* nunca foi tocado por Jacqueline Du Pré (provavelmente por causa dos sintomas físicos e emocionais que dificultavam e até impediam o seu desempenho. Em retrospecto, soube-se que a violoncelista estava a sofrer na altura os primeiros sintomas do aparecimento da esclerose múltipla). Rostropovich nunca chegou a gravar o concerto para a Deutsche Grammophon (nem para outros registos que poderiam estar planeados). Por causa da sua amizade com o escritor Solzhenitsyn e pelo seu apoio aos dissidentes do regime Soviético, Rostropovich foi impedido de realizar *tournées* estrangeiras, foram criadas barreiras para a sua apresentação em concertos, dificultavam e retiravam a oportunidade de trabalhar, até que em 1974 Rostropovich e a sua esposa, a soprano Galina Vishnevskaya, foram expulsos de União Soviética sendo, mais tarde, privados da cidadania soviética. Muitos países ofereceram a sua cidadania a músicos perseguidos, mas ambos decidiram recusar a naturalização. Aceitaram apenas os passaportes que não definiam a nacionalidade do Principado de Mônaco, onde deram o seu primeiro concerto.

Uma curiosa coincidência diz respeito à atribuição do Premio de Composição do Príncipe Rainer III de Mônaco, na modalidade Musica da Câmara, a Lopes-Graça, pela obra “Quarteto de Arcos”, em 1965.

Na entrevista dada por Rostropovich a Elizabeth Wilson em 1996, quando foi questionado sobre a composição do *Concerto* em discussão, o violoncelista [] disse: “...quando estava no estrangeiro sempre procurei os compositores mais interessantes. Por exemplo, quando estava em Portugal conheci Lopes Graça e pedi-lhe para escrever algo para violoncelo, pois não tinha ouvido antes as suas obras. Ele escreveu um concerto de câmara que toquei no meu ciclo em Moscovo [...]. Ele foi um dos compositores mais talentosos de Portugal, e eu tenho uma opinião muito elevada sobre o seu trabalho. Este concerto é um trabalho muito bom, e é muito à frente do seu tempo. Ele foi o único "clássico" entre os compositores de Portugal naquela época. Eu penso que quando esse CD for lançado, haverá grande interesse neste trabalho em Portugal. Afinal ninguém o toca agora".

Elizabeth Wilson escreve¹¹⁴: “Ele [Rostropovich] sentia que a sua missão era encorajar os compositores a escrever para violoncelo, e depois [...] esperava que os outros violoncelistas

¹¹⁴ Comunicação pessoal, 6 de Novembro de 2010.

assumissem igualmente esse trabalho; em outras palavras, que os violoncelistas portugueses deveriam imediatamente começar a tocar as obras de Lopes-Graça em Portugal e noutros países. Rostropovich apresentou muitas das obras escritas para ele apenas uma vez, e utilizava o termo *seven wave* - "sétima onda" ... cerca de uma em sete obras escritas para ele eram obras-primas e permaneceram no seu repertório ".¹¹⁵

Mstislav Rostropovich, um músico de reconhecimento mundial, desafiou, ao longo da sua vida, muitos compositores a escrever para violoncelo na segunda metade do século XX. Tinha estreado inúmeros concertos, originados por este desafio, a maioria dos quais foram-lhe igualmente dedicados (refiram-se os casos de Prokofiev, Shostakovitch, Benjamin Britten, Khachaturian, Henri Dutilleux, Berio, Bernstein entre outros), tal como o *Concerto de Câmara* de Lopes-Graça.

Depois da Revolução dos Cravos em Portugal, a 25 de Abril de 1974, Lopes-Graça ingressou numa espécie de limbo dos intocáveis, símbolo da resistência ao Estado Novo. As encomendas governamentais e as homenagens nacionais a propósito dos seus aniversários foram-se sucedendo¹¹⁶. Em 26 de Maio de 1974 Rostropovich e a sua família foram expulsos da União Soviética. E ainda que Rostropovich e Vishnevskaya não tenham sido oficialmente extraditados do país, os seus nomes não foram mencionados pela comunicação social soviética e as suas gravações foram removidos para os arquivos ou destruídas.

6.1.2 Interpretações e apresentações públicas do *Concerto da Camera col Violoncello Obligato*.

Gravações:

06/10/1967 Filarmónica Estatal de Moscovo, Rostropovich (violoncelo), Kiril Kandrashin (direção). Gravação ao vivo. Edição – “Rostropovich: The Russian Years, 1950-1974” EMI 1997 e 2000.

¹¹⁵ A entrevista dada por Rostropovich a Elizabeth Wilson no âmbito de preparação de edição do CD EMI Russian Years box (1997) lançada no 70º aniversário do Mstislav Rostropovich. A Elizabeth Wilson foi aluna e é biógrafo do Rostropovich.

¹¹⁶ Teresa Cascudo. 4 Agosto 2006. Dossier Fernando Lopes-Graça. Fundação Calouste Gulbenkian.

07/06/1985 Orquestra Sinfónica de Budapeste, Maria José Falcão (violoncelo), Gyorgy Lehel (direção). Edição - Portugalsom 1987 e Portugalsom-Strauss 1994.

04/02/1995 Orquestra Clássica do Porto, Irene Lima (violoncelo), Álvaro Cassuto (direção). Edição - Arquivos da RDP - Radiodifusão Portuguesa 2006¹¹⁷

Apresentações:

06/10/1967 Orquestra Filarmónica Estatal de Moscovo, Mstislav Rostropovich (violoncelo), Kiril Kandrashin (direção). Grande Sala do Conservatório de Moscovo, URSS (Estreia).

06/06/1969 Orquestra de Câmara da Fundação Calouste Gulbenkian, Mstislav Rostropovich (violoncelo), Gianfranco Rivoli (direção). XIII Festival de Música de Gulbenkian, Tivoli, Lisboa, Portugal.

11/05/2006 Orquestra Gulbenkian, Ivan Monighetti¹¹⁸ (violoncelo), Muhai Tang (direção). Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

20/07/2006 Orquestra do Algarve, Maria José Falcão (violoncelo), Osvaldo Ferreira (direção). 32º Festival do Estoril, Hotel Palácio - Sala Atlântico, Estoril, Portugal¹¹⁹.

10/11/2010 Paulo Gaio Lima (violoncelo), Yan Mikirtumov (piano), primeira audição com redução para piano. Auditório Colégio Mateus d'Aranda, Évora, Portugal (Anexo II).

31/03/2012 Orquestra Metropolitana de Lisboa, Pavel Gomziakov (violoncelo), James Jad (direção). Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal.

¹¹⁷ Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa; Miso Music Portugal. www.mic.pt

¹¹⁸ Último aluno de Rostropovich no Conservatório de Moscovo.

¹¹⁹ Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa; Miso Music Portugal. www.mic.pt

6.1.3 Procedimentos de Redução no *Concerto da Camara col Violoncello Obligato* de Fernando Lopes-Graça.

O processo de redução implica o procedimento de várias alterações em relação à partitura original. Neste capítulo apresentamos algumas dessas alterações com os respectivos exemplos. Por razões anunciadas anteriormente, a facilidade de leitura é um dos fatores essenciais de uma redução. Esse fator prende-se com a clareza da escrita e com a organização e distribuição da textura musical em função de técnica pianística. Em primeiro lugar expomos os exemplos, cujas alterações foram realizadas com a base nesses critérios.

O seguinte exemplo demonstra a solução para enquadramento de movimento de Viola, que é distribuído entre as duas mãos de forma a facilitar simultaneamente a leitura e a execução de *legato* e *pizzicato*.

The image displays a musical score excerpt for the 'Concerto da Camara col Violoncello Obligato' by Fernando Lopes-Graça. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Cl. 1-2, Cor. 1-2, Vcl. oblig., Vie, Vcl., and Cb. The Cl. 1-2 staff shows a melodic line with a '3' above it and the marking 'piu mosso'. The Cor. 1-2 staff has a similar melodic line with 'piu mosso' and 'leg. pizz.' markings. The Vcl. oblig. staff features a rhythmic pattern with 'poco' and 'piu mosso' markings. The Vie staff has a melodic line with a box around the measure number '20'. The Vcl. and Cb. staves have a simple rhythmic accompaniment with 'piu mosso' markings. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

The image shows a musical score for Cello and Piano. The Cello part (top staff) begins at measure 19 with a series of eighth notes, marked with a 'V' (vibrato) and 'poco' (poco). It features triplets of eighth notes. The Piano part (bottom staves) provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'I andante'.

(Exemplo 62, compasso 19 - 20, I andamento)

Com o mesmo objetivo procedemos a junção das duplicações do mesmo material musical em instrumentos diferentes. Nestes casos deixamos apenas o conteúdo de um instrumento:

This image displays a complex musical score for multiple instruments. The instruments listed include Cello (Cello), Piano (Piano), Viola (Vla.), Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Clarinet (Cl.). The score is written in a single system with multiple staves. It includes various musical notations such as dynamics (e.g., *ppz.*, *leggero*, *crec.*), articulation (e.g., *senza sord.*), and performance instructions (e.g., *ed. ani.*, *man. do*). The score is divided into measures, with a box containing the number '25' indicating a specific measure. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

24 *e d ani man do*

Cello

Piano

p

mf

8^{vb}

(Exemplo 63, compassos 24 – 26, I andamento)

Realizamos o mesmo procedimento nos casos quando a duplicação surge em oitavas diferentes:

Fl.

Ob.

Vla. I

Vla. II

Cello

Piano

41

41

(Exemplo 64, compasso 41, I andamento Contrabaixo e Flauta, Violino I e Oboé)

(Exemplo 65, compasso 161-162, III andamento)

(Exemplo 66, compasso 203-204, III andamento, Piano)

The image displays a page of a musical score for Example 67, measures 220-222, in the III tempo. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and parts shown are:

- C. Ing.** (Corno Inglês): English Horn, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Cl. 1 in B**: Clarinet in B-flat, with a *mf* dynamic.
- Cl. 2 in B**: Clarinet in B-flat, with a *mf* dynamic.
- Cor. 1**: Horn 1, with a *mf* dynamic.
- Cor. 2**: Horn 2, with a *mf* dynamic.
- Tir.**: Trombone.
- Tbn. bas.**: Trombone Bass.
- Vlc. abd.**: Violoncello (Cello).
- Vi. 1**: Viola 1, with a *mf* dynamic.
- Vi. 2**: Viola 2, with a *mf* dynamic.
- Co. bas.**: Contrabaixo (Double Bass).
- Cello**: Cello part, starting at measure 220.
- Piano**: Piano part, starting at measure 220.

The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *mf*, *mf*), articulation marks (accents, slurs), and performance instructions like "Solo" and "Solo *mf*". The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The measure numbers 220, 221, and 222 are clearly marked at the beginning of their respective staves.

(Exemplo 67, compassos 220 – 222, III andamento, Viola solo e Corno inglês).

Neste caso específico, optamos por manter o Contrabaixo e Oboé e eliminar a Flauta e o Violino I, para facilitar a leitura e destacar o Oboé, que sobreponha pelo seu timbre a Flauta e o Violino.

Tremoli nas partes dos instrumentos de corda foram eliminados sempre, quando essa articulação surge num único instrumento.

(Exemplo 68, compassos 218 – 220, III andamento)

A execução de *tremolo* sobre uma tecla do piano dificilmente corresponde a realidade tímbrica e sonora das cordas, particularmente na dinâmica *piano* ou *pianíssimo* esta articulação é quase impossível de realizar, como surge no exemplo acima mencionado, parte de Violino solo (exemplo 68) e na parte de Violino II (exemplo 63).

No exemplo seguinte, além da problemática de *tremolo* acima mencionada, acrescenta-se a problemática de extensão entre os instrumentos. Optamos por escolher o Trompete e o Trombone baixo, cujas características sonoras são bem visíveis. O material temático do Violino I corresponde ao motivo principal da obra e representa, ao mesmo tempo, o espelho da parte do Trombone baixo. Este material é apresentado com notas pequenas, devido a sua impossibilidade

(Exemplo 70, compassos 101-104 III andamento)

A mesma solução é aplicada nos seguintes compassos da obra: 180-184 I andamento; 67-69 II andamento; 236-248 III andamento; 256-258 III andamento; 302-307 III andamento.

Tremolo de Tímpanos é sempre adaptado para a escrita pianística como *tremolo* de oitava:

(Exemplo 71, compasso 28, I andamento)

A mesma solução é aplicada nos seguintes compassos da obra: 162-169 I andamento, 54-61 II andamento, 213-214 e 216 no III andamento, especialmente quando existe *crescendo* no discurso musical:

The image displays a musical score for Example 72, measure 37, in the first movement. The score is arranged in two main sections. The left section shows a full orchestral score with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horns (Cor. 1 and 2), Trumpets (Tp.), Trombones (Tbn.), Percussion (Perc.), Violins (Vi.), and Cellos (Vcl.). The right section provides a detailed view of the Cello and Piano parts. The Cello part is marked 'poco pit' and the Piano part is marked 'f'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

(Exemplo 72, compasso 37, I andamento)

A mesma solução é aplicada no compasso 174 do III andamento.

Os instrumentos de percussão sem altura indeterminada carecem uma atenção especial, mas em alguns casos estes instrumentos são mesmo imprescindíveis, por exemplo: nos compassos 43 - 50 do I andamento a caixa é um elemento essencial de frase musical e pela

sonoridade sobrepõe-se aos outros instrumentos de orquestra. A sua realização é possível com o primeiro dedo da mão esquerda (ou com a mão esquerda) a bater sobre a caixa do piano. O ritmo da caixa é introduzido com a notação de percussão em duas pentagramas do piano sobre a nota *mi*, que por sua vez serve de opção para a pianista (exemplo 73).

The image shows a handwritten musical score for Example 73. It consists of multiple staves for different instruments and a vocal line. The vocal line is at the top, with lyrics "cres. can. do" and "cres. can. do". Below it are staves for Clarinet (Cl.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Percussion (Tamb.), and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso). The percussion part includes notation for a snare drum (B in fuori) and a tom-tom (Tomb). The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, cresc., decresc.), articulation (acc., marc.), and performance instructions like "more cada" and "B in fuori". A rehearsal mark [45] is present in the middle of the score. The bottom of the score shows the string parts with some specific markings like "arco" and "pizz.".

(Exemplo 73, compassos 43 - 50 do I andamento).

A solução idêntica é aplicada no compasso 179 do I andamento, neste caso optamos por indicar a nota *lá*.

(Exemplo 74, compasso 179 do I andamento)

Trilo com *crescendo*, presente na parte de Tam-tam no compasso 80 do I andamento, foi substituído por trilo sobre a nota do Fagote. Essa alteração é realizada devido a impossibilidade da sua execução pianisticamente viável e devido a importância de realização de *crescendo* maior.

The image displays a musical score for Example 75, measures 80-82. The score is arranged in two columns. The left column shows the original score with parts for Clarinet in E-flat (Cl. in Eb), Clarinet (Cl.), Cello, Piano, Viola (Vi. 1 and 2), and Violoncello (Vcl. celi.). The right column shows a simplified version of the piano part, focusing on the melodic line in the right hand and the supporting bass line in the left hand, with a forte (f) dynamic marking. The piano part is specifically highlighted, showing a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with a forte (f) dynamic marking.

(Exemplo 75, compasso 80 do I andamento)

Para manter o acompanhamento do piano mais transparente possível, em alguns casos optamos por eliminar elementos menos importantes. Por exemplo: nos compassos 56 e 57 do I andamento existe a duplicação do material nos Clarinetes e Cordas (Viola, Violoncelo e Contrabaixo), mas essa duplicação não é exata. Apesar de notas serem iguais, a articulação é diferente: notas longas com *tenuto* no Clarinete e *pizzicato* nas cordas. Ao mesmo tempo o motivo de terceira menor apresenta-se em vários instrumentos solistas (Tímpanos, Trompa, Trombone). Este material, na nossa opinião, é mais importante. Por isso optamos por sublinhá-lo e eliminar o *pizzicato* para não confundir com as réplicas dos solistas na escrita para piano.

(Exemplo 76, compassos 56 e 57 do I andamento)

Entre os compassos 58 e 66 do I andamento existe um pedal (*dó susenido*) em colcheias nas partes de Harpa e Timpano piccolo. Adicionamos ligaduras em algumas colcheias na escrita para piano, de modo a facilitar a leitura pianística e sublinhar os motivos nos outros instrumentos. Estes motivos apresentam, ao mesmo tempo, o desenho rítmico semelhante ao do pedal.

A solução idêntica foi igualmente aplicada nos compassos 105 até 158 do mesmo andamento.

A dificuldade acrescida surge nos casos, quando existe a *sobreposição* de células rítmicas e melódicas diferentes em três ou mais vozes simultaneamente. Por exemplo:

(Exemplo 78, compasso 66, I andamento)

No seguinte exemplo de *sobreposição* de células rítmicas e melódicas o compositor reúne os motivos principais da obra e, ao mesmo tempo, reúne o conteúdo harmônico, que finaliza a frase musical em *crescendo*. A exclusão de uma delas leva ao empobrecimento de textura. Uma vez que, a execução e a leitura ao piano tornam-se difíceis ritmicamente, a solução aplicada é a substituição da célula rítmica mais lenta (tercina de semínimas) pelo ritmo do compasso anterior (a sincopa). Assim, distribuição das vozes na escrita pianística é mais clara.

Fl.
Ob.
Cl. 1.
Cl. 2.
C. 1.
C. 2.
Cor.
Tbn. 1.
Tbn. 2.
Tmb.
Vc. 1.
Vc. 2.
Vcllo.
Cb.

The image shows a full orchestral score for measures 160 and 161. The instruments listed are Flute, Oboe, Clarinets 1 and 2, Bassoons, Cor Anglais, Trumpets 1 and 2, Trombones, Trombone, Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *mezzo*), articulation, and fingerings.

Cello
Piano

This section provides a detailed view of the Cello and Piano parts for measures 160 and 161. The Cello part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *f*. The Piano part consists of a rhythmic accompaniment with triplets and accents. The time signature is 2/4.

(Exemplo 79, compasso 160 - 161, I andamento).

O cruzamento entre as partes de Violoncelo, Trompa e Piano, Fagote e Corno Inglês, nos compassos 68 e 69 do I andamento, não transmite o efeito tímbrico desejado na execução ao piano. A primeira opção é manter a distribuição dos instrumentos, cruzando as mãos, que poderá dificultar a leitura. A segunda opção é assinalar o movimento de cada uma das vozes, utilizando as setas, neste caso, a distribuição entre as mãos é alterada. A terceira opção é afastar as linhas melódicas do Piano e Corno Inglês uma oitava acima, neste caso perde-se a tessitura original dos instrumentos. A solução adotada para esta problemática coloca os instrumentos Piano e Corno Inglês uma oitava acima na escrita para piano, mas com a indicação de execução uma oitava a baixo.

This block contains the original musical score for measures 68 and 69. It features five staves: C. Ing. (Corno Inglês), Timb. (Trompa), Pno. (Piano), Vcllo. (Violoncelo), and Cb. (Corno Baixo). The notation includes various musical symbols such as dynamics (f), articulation (>), and fingerings (III, IV).

This block shows the first proposed solution, labeled 'Opção 1'. It consists of two staves: Cello and Piano. The Cello part is written in the bass clef, and the Piano part is in the grand staff. The notation includes dynamics (f) and articulation (>).

Opção 1

This block shows the second proposed solution, labeled 'Opção 2'. It consists of two staves: Cello and Piano. The Cello part is in the bass clef, and the Piano part is in the grand staff. Arrows indicate the crossing of hands between the two staves. The notation includes dynamics (f) and articulation (>).

Opção 2

This block shows the adopted solution, labeled 'A solução adotada'. It consists of two staves: Cello and Piano. The Cello part is in the bass clef, and the Piano part is in the grand staff. A dashed line labeled '8va-' indicates that the piano part is written an octave below the actual sound. The notation includes dynamics (f) and articulation (>).

A solução adotada

(Exemplo 80, compassos 68 e 69 do I andamento)

A dificuldade de execução na sua totalidade do material exposto da partitura original é apresentada nos compassos 81-85 do I andamento. A tessitura possui a extensão que ultrapassa a abertura da mão que acresce a dificuldade de execução. O fator de escolha é decisivo para a realização pianística tecnicamente aceitável. A textura é polifônica com os elementos de imitação, baseada nos instrumentos do naipe de metais, Trompete e Trombone. Para a realização de redução reunimos esses dois instrumentos na mão esquerda, a parte do Trombone será transposta uma oitava acima, na mão direita acrescentamos Flauta e Violino I numa só voz, com a indicação de oitava. Nos próximos compassos, 85 e 86 do I andamento, escolhemos as partes do Clarinete e Flauta em oitavas e as semicolcheias nos Violinos em oitavas.

The image displays a page of a musical score, likely a reduction, covering measures 81 through 86. The score is written in a single system with multiple staves. The instruments and parts shown are:

- Fl. (Flute):** Measures 81-85, marked *in tempo*. Measure 86 is marked *espa.* (spiccato).
- Cl. in Eb (Clarinet in E-flat):** Measures 81-85, marked *multa in Cl. Bass. in B.* (multi-measure rest in Clarinet Bass clef in B).
- Cl. in Bb (Clarinet in B-flat):** Measures 81-85, marked *cant.* (cantabile).
- Tr. (Trumpet):** Measures 81-85, marked *cant. senza cord.* (cantabile without strings).
- Tr. (Trombone):** Measures 81-85, marked *mf cant.* (mezzo-forte cantabile).
- Cell. (Cello):** Measures 81-85, marked *mf*.
- Viol. (Violin):** Measures 81-85, marked *mf*. Measure 86 is marked *mf*.
- Viola:** Measures 81-85, marked *mf*. Measure 86 is marked *mf*.
- Viol. 1 (Violin I):** Measures 81-85, marked *mf*. Measure 86 is marked *mf*.
- Viol. 2 (Violin II):** Measures 81-85, marked *mf*. Measure 86 is marked *mf*.

The score includes various musical notations such as rests, slurs, and dynamic markings. The key signature has one flat (B-flat major or E-flat minor), and the time signature is 4/4. The tempo is marked *in tempo* at the beginning of the system.

The image shows a musical score for piano, measures 81-85, first movement. The score is in 2/4 time and marked "in tempo". It features a complex polyphonic texture with multiple voices. The bass staff (measures 81-85) contains a dense line of eighth notes with triplets and slurs. The treble staff (measures 81-85) contains a similar dense line of eighth notes with triplets and slurs. The piano part (measures 81-85) features a complex texture with multiple voices, including triplets and slurs. The score is marked with dynamics such as "f" and "piu f energico".

(Exemplo 81, compassos 81-85 do I andamento)

A solução idêntica foi aplicada no compasso 66 do I andamento, que igualmente corresponde a finalização de frase musical em *crescendo*.

Outro exemplo da textura polifônica, onde dificilmente é possível eliminar uma das vozes entre os quatro presentes, é situado entre compassos 148-155 do I andamento. Identificamos os elementos essenciais da partitura original:

Pedal - Contrafagote e Trombone

Contraponto de motivo principal em diversas fórmulas rítmicas: colcheias, semínimas, semínimas com ponto - Oboé, Clarinete Baixo, Violinos e Viola.

A solução adotada na redução para piano consiste em seguinte. Na mão esquerda colocamos as notas longas (pedal) do Contrafagote e do Trombone baixo juntamente com o ritmo da Caixa (colcheias e tercinas). A esses instrumentos acrescentamos na mesma mão a parte do Clarinete Baixo. Tendo em conta a distância entre o pedal e o contraponto do Clarinete Baixo,

que por vezes ultrapassa uma oitava, as notas do Clarinete foram colocadas em parêntesis. A técnica pianística permite a interromper a execução do pedal e introduzir as notas do contraponto, sempre quando a realização das mesmas é possível.

A distância entre Oboé, Violino e Viola igualmente ultrapassa de uma oitava. Neste caso adotamos a solução de aproximação de oitava entre as vozes. O compasso 155 do I andamento foi completamente reescrito e adotado a técnica pianística: cruzamos as vozes e alteramos as oitavas dos instrumentos para maior comodidade de leitura e de execução, e para facilitar a compreensão dos encadeamentos das linhas melódicas.

Un poco passionato (♩=138)

Fl. cant.

ob.

Cl. 1 cant. molto cantabile

Cl. bas. tando

Clg. tando

Tbn. bass tando

Tamb. cresc. da

Vlc oblig. Un poco passionato (♩=138)

Vl. 1 tando

Vl. 2 tando

Vle tando

155

poco cresc.

Sola

poco cresc.

Un poco passionato (♩ = 138)

Cello

Piano

(Exemplo 82, compassos 148-155 do I andamento)

Foi necessário rescrever a distribuição do material nos compassos 165-167 do I andamento. A imitação canônica é apresentada em diversos instrumentos em sextas por três vezes (*si bemol-ré*). Procedemos a alteração para duas vezes, mas sem alterar o conteúdo harmônico.

Flc.

ob.

Cl. 1

Cl. 1^a

Cb.

Tim. bas.

Tbn.

Tbn.

Vi.

Vla.

Vi.

Piano

165

ff *energico*

(Exemplo 83, compassos 165-167 do I andamento)

Por vezes a tessitura de orquestra é demasiado ampla, que torna a sua execução ao piano tecnicamente impossível, mas ao mesmo tempo todos os elementos são importantes. Apresentamos um exemplo existente nos compassos 171-173 do I andamento, que merecem uma atenção especial. Identificamos os três elementos essenciais na partitura original:

O Pedal – Clarinete Baixo, Contrafagote, Trompa II

Arpeggio – o naipe de madeiras (Flauta Piccolo, Oboé, Clarinete)

Acentuação – o naipe de cordas em *pizzicato*, Trompa I, Tamborino

Proceder a eliminação de um deles seria indesejável.

The image shows a page of a musical score for measures 171-173. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Cl. Bas.** (Clarinet Bass): Features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a *pizzicato* marking.
- Cf.** (Contrafagote): Features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a *pizzicato* marking.
- Fl. Piccolo** (Flauta Piccolo): Features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a *pizzicato* marking.
- Vl.** (Violins): Features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a *pizzicato* marking.
- Vla.** (Violas): Features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a *pizzicato* marking.
- Vcl.** (Violoncellos): Features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a *pizzicato* marking.
- Cb.** (Contrabaixos): Features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a *pizzicato* marking.
- Cor.** (Corno): Features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a *pizzicato* marking.
- Tp.** (Trompa): Features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a *pizzicato* marking.
- Tamb.** (Tamborino): Features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a *pizzicato* marking.

The score is marked "muto in sl. gr." and includes various dynamic markings such as *f*, *pp*, and *ppp*. The tempo is marked "I andamento".

Adotamos a seguinte solução:

(Exemplo 84, compassos 171-173 do I andamento)

Desta forma o pedal (Clarinete Baixo, Contrafagote) é dado para mão esquerda, e o pedal da Trompa II aparece mais tarde na finalização de arpejo de um dos instrumentos de naipes de madeiras, uma vez que a última nota de arpejo é a mesma da Trompa II. No arpejo é necessário assinalar a oitava original, no caso da Flauta Piccolo, e a alteração de oitava original, no caso do Oboé. É também necessário reagrupar as notas dos acordes no naipe de cordas. Assim, a textura deste fragmento foi construída de novo, tendo em conta os critérios da técnica pianística a facilidade na leitura. Deste modo, o conjunto das notas permite criar a acentuação necessária, idêntica em todos os compassos.

A problemática de tessitura na escrita orquestral é igualmente presente no II andamento da obra. Apesar dessa dificuldade é possível realizar no piano o essencial da textura orquestral sem necessidade de alteração de oitavas, esporadicamente deixando de tocar os acordes completos, por exemplo nos compassos 11 e 12.

Cello

Piano

11

11

poco

calmando

mf

Fl.

Ob.

Cl. 1-2

Fg.

Cor. 1-2

Tbn. b2s.

Tp.

Tom-tom. b2s.

Pno.

Vic. oblg.

Cl.

espress.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco più animato

poco

ndo

calmando

poco cresc.

(Exemplo 85, compassos 11 e 12 do II andamento)

A mesma solução é proposta para os compassos 41-47 e 87-97 do mesmo andamento.

De compasso 21 até 26 do II andamento foi necessário redistribuir os motivos melódicos entre as duas mãos (Fagote, Corno inglês, Trompete) e inclui-las no movimento do Violoncelo. Dessa forma recriar o espaço harmônico homogêneo que permite eliminar alguns instrumentos que duplicam o mesmo conteúdo harmônico.

The image shows a page of handwritten musical notation for measures 21-26 of a second movement. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Cl. 1 (Clarinet in B-flat), Fg. (Bassoon), Cor. 1-2 (Cor Anglais), Tbn. bass (Trombone), Tbn. Tenor (Trombone), Pno (Piano), Vc. cello (Violoncello), Vl. 1 (Violin), Vl. 2 (Violin), Vla. (Viola), and Cb. (Contrabass). The notation includes notes, rests, slurs, and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. Performance instructions are written above the staves, including *cresc. e string. un poco* and *un poco agitato*. The piano part (Pno) is particularly detailed, showing complex chordal structures and bass lines. The string parts (Vl., Vla., Vc., Cb.) are written in a way that suggests a more homogeneous harmonic space, as mentioned in the text above.

The image displays a musical score for Cello and Piano, covering measures 21 to 26 of the second movement. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Cello part is shown in the upper staff, and the Piano part is shown in the lower staff. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The Cello part starts with a circled measure number '21' and includes a circled '1' above a triplet. The Piano part also starts with a circled '21' and includes a circled '3' above a triplet. The score continues to measure 24, where the Cello part has a circled '24' and the Piano part has a circled '24'. The Cello part includes the instruction 'cresc. e string, un poco' and 'un poco agitato' above the staff, and a dynamic marking 'f' below the staff. The Piano part includes a dynamic marking 'mf' below the staff. The score ends with a double bar line and repeat dots.

(Exemplo 86, compassos 21 - 26 do II andamento)

Por vezes existe a necessidade parar a execução do tremolo na mão esquerda, trata-se da adaptação do tremolo da parte dos Tímpanos, para sublinhar um determinado instrumento com particular articulação. Identificamos essa necessidade nos compassos 55-61 do II andamento. A parte do Piano na orquestra possui acentuações importantes para o solista. Os Tímpanos e Piano podem ser executados alternadamente para sublinhar a diferença na articulação.

The image displays a musical score for Cello and Piano, covering measures 55 to 61. The score is in 3/4 time and is divided into two systems. The first system (measures 55-58) features a Cello part with a melodic line containing triplets and slurs, marked 'poco cresc.'. The Piano part provides harmonic support with chords and triplets, marked 'p'. The second system (measures 59-61) shows the Cello part becoming more complex with slurs and triplets, marked 'cresc.', 'agitando un poco', 'mf', and 'f'. The Piano part continues with harmonic support, marked 'mf'.

(Exemplo 87, compassos 55-61 do II andamento)

A mesma solução é proposta para os compassos 313-318 do III andamento.

A secção *Passionato* entre os compassos 115-139 do III andamento é a mais problemática de ponto de vista de redução para piano. A ampla tessitura orquestral, a presença no naipe de madeiras das notas repetidas ao longo de muitos compassos com a velocidade extremamente rápida são os fatores difíceis na sua realização ao piano. A tentativa de execução pode causar enorme esforço físico da mão e não transmite a transparência de textura orquestral. Neste caso o elemento de notas repetidas foi substituído pelo tremolo com conteúdo harmónico resumido, bem como as linhas do baixo foram sujeitas às alterações de oitava ou reduzidas a uma só voz.

Passionato

Fl. *f marc.*

Ob.

Cl. in B 1
Cl. in B 2

Cf. g.

Cor. 1-2 *f cantando sempre, in fuori*

Tbn. bas. *f cantando sempre, in fuori*

Glocken.

Vcl. obl. *arco cantabile, molto espress.*

Vi. 1

Vi. 2

Measures 115-120. The score shows a dense orchestral texture with woodwinds playing rapid sixteenth-note passages, brass instruments with sustained notes and dynamic markings, and strings with sustained chords and expressive bowing.

Fl.

Ob.

Cl. in B 1
Cl. in B 2

Cf. g.

Cor. 1-2

Tbn. bas.

Glocken.

Vcl. obl.

Vi. 1

Vi. 2

Measures 121-125. This section continues the orchestral texture, with woodwinds maintaining their rapid passages and brass instruments providing harmonic support. The strings continue with sustained chords and expressive bowing.

Passionato
arco cantabile, molto express.

Cello

Piano

Cello

Piano

Cello

Piano

(Exemplo 88, compassos 115-139 do III andamento)

A secção *Con anima* (compassos 140-153 do III andamento) apresenta as dificuldades de redução acrescidas devido a sua complexidade de textura polifónica bastante ampla. A secção corresponde ao clímax do andamento e da obra. A seleção do conteúdo é criteriosa: escolhemos os instrumentos que se destacam pelo seu conteúdo de movimento e conteúdo temático. Nessa secção esses critérios correspondem a naípe de cordas, possui a imitação canônica e movimento ascendente, que ao mesmo tempo permite criar o crescendo necessário. A parte do naípe de madeiras foi eliminada, porque o seu conteúdo impossibilita tecnicamente a execução pianística pela sua tessitura, não tem visibilidade sonora, a parte rítmica foi apresentada na secção anterior (*Passionato*).

Na continuidade do discurso musical, a secção *Agitato* (compassos 147-153 do III andamento) apresenta as mesmas dificuldades de redução existentes na secção anterior. A secção possui igualmente a textura polifônica, que impossibilita tecnicamente a execução ao piano a totalidade do material escrito na partitura de orquestra. A escolha do conteúdo apresenta o seguinte plano de distribuição do material:

A linha do baixo em movimento de semicolcheias (Contrabaixo, Violoncelo, Piano) é reduzida a uma só voz. Juntamos o motivo temático, referente a inversão do tema do II andamento, que destaca-se timbricamente (Trompa, Oboé, Flauta, Clarinete, Trombone). Para finalizar, acrescentamos *tremolo* nos Violinos I, II com as notas pequenas. Esta opção permite criar o volume sonoro maior, necessário para realização de *crescendo*.

Como é referido anteriormente, por vezes é preciso alterar a oitava original num terminado instrumento na escrita para piano (compassos 279-282 III andamento, Trompa). Na maioria dos casos essa alteração prende-se com a dificuldade ou mesmo a impossibilidade de execução pianística. A distância entre os instrumentos na partitura de orquestra é demasiado extensa para as mãos de um pianista. A justificação para essa alteração é a manutenção do tecido harmónico mais próximo do original. A exclusão duma terminada nota ou de uma linha num terminado instrumento pode causar as alterações no campo harmónico.

6.2 Reduções de Obras para Solistas Vocais e Orquestra

No presente grupo incluímos as obras originalmente escritas para voz e orquestra. Existem também obras com dois e raramente com três solistas vocais. A variedade das formas musicais utilizadas pelos compositores é muito vasta e na maioria dos casos o texto escolhido provém da poesia ou dos textos sagrados. A utilização das reduções destas obras é útil para o estudo individual e para os ensaios habituais de preparação da obra para a futura apresentação com orquestra, e pode ainda ser útil no processo educativo.

Como exemplo da segunda especificidade, as reduções de obras para voz *não operática*, apresentamos a obra *Pli selon pli (Portrait de Mallarmé)* do compositor francês Pierre Boulez, para soprano e orquestra baseada nos poemas de Stéphane Mallarmé¹²⁰. Esta é a obra mais longa do compositor. Apresentamos a génese da obra por ordem cronológica:

1957 – *Improvisation I sur Mallarmé*, primeira versão para soprano e ensemble de percussão;

1957 – *Improvisation II sur Mallarmé* para soprano e nove instrumentistas: vibrafone, sinos tubulares, harpa, celesta, piano e quatro percussionistas;

1959 – *Improvisation III sur Mallarmé* para soprano e orquestra de câmara;

1959-1962 – *Tombeau* para soprano e ensemble inteiro;

1960 – *Don*, primeira versão para piano e voz;

1962 – revisão de *Improvisation I sur Mallarmé* para soprano e orquestra de câmara;

1962 – revisão de *Don* para soprano e ensemble inteiro;

1983 – revisão de *Improvisation III sur Mallarmé*;

1990 – revisão de *Don*.

¹²⁰ Stéphane Mallarmé (1842 – 1898), cujo verdadeiro nome era Étienne Mallarmé, poeta e crítico literário francês do século XIX, mentor do movimento do simbolismo na poesia. O retrato mais famoso do poeta é realizado por Édouard Manet (1832 – 1883), pintor e artista gráfico francês, considerado precursor do impressionismo.

A obra possui cinco andamentos:

1. *Don* – baseado no poema *Don du poème*
2. *Improvisation I* - baseado no soneto *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*
3. *Improvisation II* - baseado no soneto *Une dentelle s'abolit*
4. *Improvisation III* - baseado no soneto *A la nue accablante tu*
5. *Tombeau* - baseado no soneto com o mesmo nome.

Na presente investigação abordamos os andamentos centrais da obra designados como: *Improvisation I* (versão de 1962), *Improvisation II* (1957) e *Improvisation III* (revisão de 1983), na edição da Universal Edition.

A primeira apresentação completa da obra foi realizada em 1962 no Festival de Música de Donaueschingen (Alemanha) com os seguintes intérpretes: Eva Maria Rogner (soprano), Orquestra Sinfónica de SWR (Rádio e Televisão do Sudoeste da Alemanha) dirigida pelo próprio compositor. Em todos os andamentos Boulez utiliza a técnica serial de composição. Igor Stravinsky descreveu *Pli selon pli* como *pretty monotonous and monotonously pretty*¹²¹.

6.2.1 Génese da obra *Pli selon pli (Portrait de Mallarmé)*.

A primeira versão da obra *Pli selon pli (Portrait de Mallarmé)* foi escrita por Pierre Boulez entre 1957 e 1962. O título da obra de Pierre Boulez é proveniente da primeira quadra do soneto *Remémoration d'amis belges*¹²² do poeta Stéphane Mallarmé: “...*Que se devêt pli selon pli la*

¹²¹ “*Formosamente monótono e monotonamente formosa*” (tradução livre) Stravinsky, I. (July 1, 1971), Stravinsky: The Last Interview, *The New York Review of Books*, Vol. 16, n.º 12. Nova Iorque: The New York Review of Books

¹²² Mallarmé, S. (1899). *Poésies*. Bruxelles: Deman. Mallarmé, S. (2004). *Poesias*. Tradução José Augusto Seabra. Lisboa: Assírio & Alvim.

pierre veuve...”. Nele o poeta descreve a luminosa neblina que se dissipa pouco a pouco – *pli selon pli*, como a abertura de uma cortina, revelando a pedra (neste caso as fachadas dos vetustos edifícios de Bruges). O mesmo acontece com a história de composição da obra. O próprio compositor descreve o nascimento com as seguintes palavras:

“*Es ist nach und nach entstanden, und am Anfang hatte ich keine Ahnung, was das für ein Stück werden würde.*”¹²³.

O processo de composição é iniciado em 1957 com a escrita de *Improvisation I sur Mallarmé*. A gênese da obra surge de uma forma lúdica, que serviu de recuperação ao compositor após a criação da *Terceira Sonata*¹²⁴ para piano e de *Structures II*¹²⁵ para dois pianos. No mesmo ano foi composta *Improvisation II sur Mallarmé*, obra que foi encomendada pelo Norddeutschen Rundfunk (NRD) em Hamburgo. Em 1959 foram escritas *Improvisation III sur Mallarmé* e a primeira versão (ainda incompleta) de *Tombeau*, em memória do príncipe Max Egon von Fürstenberg, por ocasião do seu falecimento em Donaueschingen. Esta versão foi posteriormente reescrita e ampliada pelo compositor. Mais tarde, quando os contornos da obra se

REMÉMORATION D’AMIS BELGES

A des heures et sans que tel souffle l’êmeuve
Toute la vétusté presque couleur encens
Comme furtive d’elle et visible je sens
Que se dévêt *pli selon pli* la pierre veuve

Flotte ou semble par soi n’apporter une preuve
Sinon d’épandre pour baume antique le temps
Nous immémoriaux quelques-uns si contents
Sur la soudaineté de notre amitié neuve

O très chers rencontrés en le jamais banal
Bruges multipliant l’aube au défunt canal
Avec la promenade éparse de maint cygne

Quand solennellement cette cité m’apprit
Lesquels entre ses fils un autre vol désigne
A prompte irradiar ainsi qu’aile l’esprit.

REMEMORAÇÃO DE AMIGOS BELGAS

Sem que um sopro a comova a uma hora qualquer
A inteira vetustez quase da cor do incenso
Como furtiva e nítida eu já sinto que dela
Se despe enviuvada e prega a prega à pedra

Flutua ou aparenta por si nenhuma prova
Trazer senão o antigo bálsamo do tempo
Nós imemoriais e alguns bem contentes
Ao calor da amizade tão rápida e tão nova

Ó meus caros reunidos nessa nunca banal
Bruges abrindo a aurora ao defunto canal
Com o sulco alongado e esparso dos cisnes

Eis que solenemente dessa cidade soube
A quais dentre os seus filhos um outro voo coube
De logo irradiar como uma asa o espírito.

¹²³ “ela viu o dia pouco a pouco e no início eu não tinha qualquer ideia do que se tornaria no final” (tradução livre). Fink, W. (2002). *Der Komponist zu seinem Werk - Pierre Boulez im Gespräch mit Wolfgang Fink*. Notas do folheto do CD Deutsche Grammophon DDD 0289 471 3442 8 GH, Boulez *Pli Selon Pli*.

¹²⁴ Pierre Boulez, *Troisième sonate pour piano*, última sonata do compositor para piano em cinco “formants”, dos quais apenas dois foram publicados, Darmstadt, 1958.

¹²⁵ Pierre Boulez, *Structures pour deux pianos, deuxième livre* (Structures II), obra para dois pianos em dois capítulos, 1961, Donaueschingen. “O primeiro capítulo de Structures II foi escrito em 1956, o segundo capítulo foi concluído em 1961”. Häusler, J. (1965). *Klangfelder und Formflächen: Kompositorische Grundprinzipien im II. Band der Structures von Pierre Boulez*. Notas em LP WERGO WER 60011, Pierre Boulez: Structures pour deux pianos, premier livre et deuxième livre. “[O segundo capítulo de Structures II] não foi tanto terminado como abandonado, e a Terceira Sonata para piano continua em processo de finalização” (tradução livre) Griffiths, P. (2002). Notas do folheto do CD Deutsche Grammophon DDD 0289 471 3442 8 GH, Boulez *Pli Selon Pli*.

tornaram claros, nasce em 1960 o último andamento – *Don* na versão inicial para piano e voz que complementa o ciclo, tendo em conta as diversas considerações sobre o conteúdo e a forma que se manifestaram ao longo do processo da composição dos outros andamentos.¹²⁶

(...) *Wenn man die ursprünglichen Fassungen der fünf Sätze von Pli selon pli betrachtet, ergibt sich ein crescendo in der Besetzung (...)*¹²⁷

Don foi escrito para piano e voz;¹²⁸

Improvisation I para soprano e sete instrumentistas: vibrafone, sinos tubulares, harpa e quatro percussionistas;

Improvisation II para soprano e nove instrumentistas: vibrafone, sinos tubulares, harpa, celesta, piano e quatro percussionistas;

Improvisation III para soprano e orquestra de câmara;

Apenas o último andamento, *Tombeau* foi escrito para ensemble inteiro.

Em 1962 *Improvisation I sur Mallarmé* e *Don* foram orquestrados, e o andamento *Tombeau* foi concluído na sua versão completa.

*Dann merkte ich, dass die erste Improvisation im Vergleich mit der dritten kein richtiges Gewicht hatte. Die Neufassung von Improvisation I ist nicht nur eine Orchestrierung, sondern auch eine Erweiterung und Verdichtung, so habe ich die melodische Linie, mit Echos, Imitationen usw. angereichert. Konsequenterweise musste ich auch Don in dieser Richtung erweitern. Jetzt gibt es bei der integralen Aufführung aller Sätze ein Decrescendo zur Mitte und ein Crescendo zum Schluss hin. Die Formtendenz hat sich also vollkommen geändert.*¹²⁹

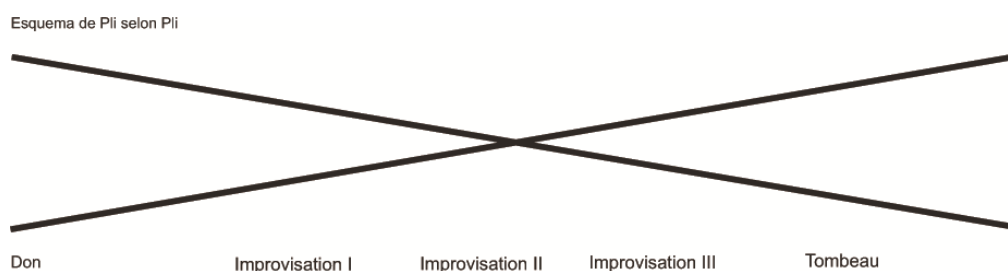
¹²⁶ Fink, W. (2002). *Der Komponist zu seinem Werk - Pierre Boulez im Gespräch mit Wolfgang Fink*. Notas do folheto do CD Deutsche Grammophon DDD 0289 471 3442 8 GH, Boulez Pli Selon Pli.

¹²⁷ “Se observar as versões originais dos cinco andamentos de *Pli selon Pli*, é possível encontrar um *crescendo* na escrita da própria obra”. (tradução livre) Fink, W. (2002). *Der Komponist zu seinem Werk - Pierre Boulez im Gespräch mit Wolfgang Fink*. Notas do folheto do CD Deutsche Grammophon DDD 0289 471 3442 8 GH, Boulez Pli Selon Pli.

¹²⁸ “Essa versão é uma adaptação um pouco apressada retirada de peça inacabada para flauta solo intitulada *Strophes*: era relevante enquanto o Boulez imaginava *Pli selon Pli* como gradual *crescendo*. Ele manteve e orquestrou alguns compassos que se encontram na versão orquestral”. Piencikowski, R. comunicação pessoal, 21 Junho 2012.

¹²⁹ “Pareceu-me que a *Improvisation I* não possuía a gravidade necessária em relação à *Improvisation III*. A nova versão de *Improvisation I* não era somente uma orquestração, mas uma versão amplificada e intensificada da peça inicial: eu enriqueci a linha melódica com ecos, imitações, etc. Como consequência, faltou-me guarnecer *Don* da mesma forma. Hoje, a obra apresenta um *decrescendo* desde o início até ao meio, depois um *crescendo* do meio até ao final. Portanto, a tendência da forma mudou

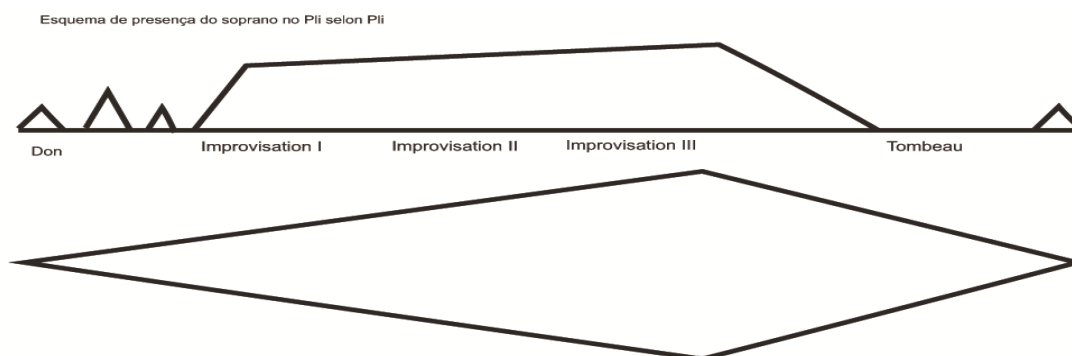
A progressão de intensidade e dos meios instrumentais na obra:



(Figura 5)

Essa tendência pode igualmente ser aplicada à utilização do soprano ao longo de toda a obra. Na última versão do *Don* o soprano tem três curtas intervenções: no início (compasso 2) e na parte central do andamento (N 33, 35 e 37, praticamente sem acompanhamento). Na *Improvisation I* a voz constitui a "trave mestre" da composição, enquanto na *Improvisation II* o soprano partilha a sua função entre intervenções solísticas como elemento de ensemble dos instrumentos; na *Improvisation III* a soprano está presente no início da obra acompanhada com um sombrio acompanhamento de quarteto de flautas. A partir do N. 10 a voz é afastada pelo conjunto orquestral, reaparecendo novamente para se gradualmente dissipar ao longo do andamento. Em *Tombeau* a voz intervém só no final da obra com uma única frase. Assim, a evolução da parte do soprano poderia ser observada como: *crescendo* de *Don* para o início de *Improvisation III* e *decrescendo*¹³⁰ ao longo da terceira improvisação até *Tombeau* (Figura 6).

O esquema de evolução da parte de soprano na sua intensidade ao longo do ciclo:



(Figura 6)

completamente". (tradução livre). Fink, W. (2002). *Der Komponist zu seinem Werk - Pierre Boulez im Gespräch mit Wolfgang Fink*. Notas do folheto do CD Deutsche Grammophon DDD 0289 471 3442 8 GH, Boulez Pli Selon Pli.

¹³⁰ sublinhados meus

Deve notar-se, que a presença ou ausência da voz está relacionada intimamente com a densidade da música. A maior densidade da música implica a presença implícita do poeta. Enquanto a menor densidade implica a presença explícita do poeta.

Na sua totalidade a obra pode ser considerada como uma espécie de viagem à concepção da relatividade da forma (ou *obra aberta*, no termo criado por Umberto Eco). Os andamentos que foram objeto de maior reorganização e revisão, no sentido de retirar a flexibilidade da escolha ao intérprete que tinha sido previamente estabelecida, são *Tombeau* (em 1960 e 1962), *Improvisation III* (em 1983) e *Don* (em 1990). Na sua maioria tais alterações surgem por razões económicas, e para o melhor aproveitamento do tempo dos ensaios.¹³¹

6.2.2 Gravações de *Pli selon pli (Portrait de Mallarmé)*

1962 – Orquestra sinfônica de SWR (Radio e Televisão de Sudoeste da Alemanha), Eva Maria Rogner (soprano), Pierre Boulez (direção). Gravação ao vivo. Festival de Música de Donaueschingen (Alemanha)

1969 – Orquestra Sinfônica da BBC, Halina Łukomska (soprano), Pierre Boulez (direção). Edição CBS.

1981 – Orquestra Sinfônica da BBC, Phyllis Bryn-Julson (soprano), Pierre Boulez (direção). Edição Erato (1983).

2000 – Ensemble InterContemporain, Christine Schäfer (soprano), Pierre Boulez (direção). Edição Deutsche Grammophon.

Sublinhamos o fato de todas essas gravações foram dirigidas pelo próprio compositor.

6.2.3 Simbolismo e as influências na música

Simbolismo foi um movimento literário e artístico (em primeiro lugar na poesia e literatura), oriundo da França do século XIX, como oposição ao naturalismo e parnasianismo. Atingiu o seu maior desenvolvimento no final do século XIX e o início do século XX, principalmente em França, Bélgica e Rússia.

¹³¹ Dr. Robert Piencikowski, comunicação pessoal, 21 Junho 2012.

O *simbolismo* como termo da arte foi introduzido pelo poeta francês de origem grega Jean Moréas (Ιωάννης Α. Παπαδιαμαντόπουλος), no manifesto - *Le Symbolisme*, publicado em 18 de setembro de 1886 no jornal *Le Figaro*.

Na literatura, o estilo teve seu início com a publicação de *Les Fleurs du Mal* (1857) de Charles Baudelaire. A estética do simbolismo foi desenvolvida em particular nas obras de Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Lautréamont e Stéphane Mallarmé.

Os autores mais conhecidos que abordaram a estética do simbolismo nas suas obras foram:

- França — Jean Moréas, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue, Henri de Régnier, Paul Valéry, Paul Claudel, Paul Fort, Saint-Pol-Roux, Arthur Rimbaud, Lautréamont.
- Bélgica — Mourice Maeterlinck e Émile Verhaeren
- Áustria e Alemanha — Rainer Maria Rilke e Hugo von Hofmannsthal
- Noruega — Henrik Ibsen
- Rússia — Valery Bryusov, Aleksandr Blok, Fyodor Sologub, Andrei Biéli, Konstantin Balmont, Viacheslav Ivanov, Zinaida Gippius, Dmitri Merejkovski.
- Portugal – Camilo Pessanha, Eugénio de Castro, António Nobre, Fernando Pessoa.

Diversas obras destes autores foram a fonte de inspiração para vários compositores.

O principal fundamento estético do simbolismo é a ambiguidade simbólica. A imprecisão do objeto e a ligação do sujeito com ele obrigam o público a participar na descoberta. A música torna-se a arte por excelência, pois não carece de definição precisa do objeto.

Os poetas, pintores, dramaturgos e escritores em geral alteraram radicalmente não apenas a visão sobre diversos tipos da arte, mas também a relação com ele. Uma vasta gama de influências, o desejo de inovar, experimentar, o cosmopolitismo – tudo isso se tornou um modelo de desenvolvimento para os movimentos artísticos futuros. Os autores nas suas obras utilizaram a simbologia, o mistério e o misticismo.

Muitos dos simbolistas compartilham a ideia de que toda a arte deve aspirar à condição de música, enunciada como a arte mais direta emocionalmente. No seu poema *Art poétique*¹³² (1884) o Paul Verlaine (1844 – 1896) fala aos poetas sobre a importância de “*de la musique avant toute chose*”. Essa musicalidade na poesia simbolista foi realizada através de rimas, aliterações, assonâncias, e ornamentação da retórica.

Um dos exemplos emblemáticos do simbolismo é a peça para teatro do dramaturgo Maurice Maeterlinck *Pelléas et Mélisande*¹³³ que deu a origem as diversas obras musicais, entre os quais:

- *Suite para orquestra*¹³⁴ de William Wallace (1897)
- *Música para peça de teatro*¹³⁵ de Gabriel Fauré (1898), posteriormente orquestrada por Charles Koechlin, seu aluno.
- *Ópera*¹³⁶ de Claude Debussy (1902)
- *Poema sinfônico*¹³⁷ de Arnold Schoenberg (1903)
- *Suíte para orquestra*¹³⁸ de Jean Sibelius (1905)

6.2.4 Impressionismo

O impressionismo é um movimento artístico surgido e desenvolvido em França, tendo-se disseminado posteriormente para outros países. Vigente na segunda metade do século XIX e primeiro trimestre do século XX, este movimento artístico marcou uma verdadeira revolução na

¹³² Paul Verlaine (1844 – 1896), *Art poétique*. Paris Moderne. Revue littéraire et artistique. Vol. 2, 1882/83, 10 de Novembro de 1882, pp. 144-145.

¹³³ Maurice Maeterlinck (1862 – 1949), *Pelléas et Mélisande* é a peça de dramaturgo, poeta e ensaísta belga de língua francesa, e principal expoente do teatro simbolista, 1893, Paris.

¹³⁴ William Wallace, *Pelléas et Mélisande*, suíte para orquestra em três andamentos, New Brighton, 1900.

¹³⁵ Gabriel Fauré, *Pelléas et Mélisande*, op. 80, música incidental para teatro, transformada em suíte para orquestra em quatro andamentos, 1898, London.

¹³⁶ Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, ópera em cinco atos com libreto do compositor baseado em peça para teatro do dramaturgo Maurice Maeterlinck com mesmo nome, 1902, Paris.

¹³⁷ Arnold Schoenberg, *Pelleas und Melisande*, Op. 5, poema sinfônico num único andamento, 1905, Viena.

¹³⁸ Jean Sibelius, *Pelléas och Mélisande*, op. 46, música incidental para teatro, transformada em suíte para orquestra em nove andamentos, 1905, Helsínquia.

pintura.¹³⁹ O título utilizado para este movimento artístico resulta da iniciativa controversa dos seus mentores.

Uma das principais fortalezas do academismo na pintura naquela época eram as exposições realizadas sob o patrocínio do governo, intituladas Salões, de acordo com a denominação do nome da sala no Museu do Louvre, onde os pintores da corte exibiam as suas telas.¹⁴⁰

Em 1874 um grupo de jovens artistas desafiou esta prática de exposição oficial no Salão, organizando a sua própria exposição. A reação do público e dos críticos não foi de todo simpática.¹⁴¹ Entre estas, inclui-se uma declaração do crítico francês Louis Leroy, que usou a palavra “impressionismo” enquanto avaliação negativa da pintura *Impression, soleil levant* (1872) de Claude Monet.¹⁴² O próprio Monet não era contra tal denominação de método artístico. A ideia promotora do trabalho deste pintor era a passagem realística e a afixação dos momentos indescritíveis da vida para as suas telas.

Os impressionistas valorizaram enquanto método o trabalho ao ar livre, sem esboços preliminares. Este método veio praticamente substituir aquele anterior, de cariz tradicional, realizado cuidadosamente no estúdio. Nas suas pinturas os pintores classificados como impressionistas criaram diversas sensações que visavam a transmissão do mundo visual: o brilho de luz solar, a riqueza surpreendente de cores de natureza, a dissolução dos objetos representados, a vibração do ar e da luz. Para a realização destas tarefas contribuiu o sistema de cores, no qual a cor natural é decomposta em cores do espectro solar. A textura pictórica foi criada através de imposição de traços individuais de cor pura sobre a tela, que era concebida como amálgama nos olhos de espectador. Através destas técnicas, os impressionistas limparam a sua paleta de cores das tintas sombrias, introduzindo a cor límpida nas sombras e reflexões.¹⁴³ Eles tinham aumentado as possibilidades da arte da pintura, revelando não só o mundo do sol, da luz e do ar, mas também a beleza dos nevoeiros londrinos, a atmosfera inquietante da vida da grande cidade, espalhando as luzes da noite e o ritmo do movimento incessante.¹⁴⁴

¹³⁹ Sérullaz, M., (1974) *Encyclopédie de l'Impressionnisme*, p. 5, Paris: Éditions Aimery Somogy

¹⁴⁰ Mosin, I., (2006) *Mundo artístico. Impressionismo*, p. 3, São Petersburgo: Kristall

¹⁴¹ Rewald, J., (1961) *The History of Impressionism*, New York: Museum of Modern Art

¹⁴² Perry, G., (1997) *Impressionist palette: quit color & design*, p. 11, Lafayette, California: C&T Publishing, Inc.

¹⁴³ Mosin, I., (2006) *Mundo artístico. Impressionismo*, p. 5, São Petersburgo: Kristall

¹⁴⁴ Stolyarov, D., Kortunov, V., (2003) *Culturologia: material didático*, p. 71, Moscovo: Norma-INFRA-M

A sua arte não era apenas a percepção da realidade através de paisagem, sentido pelo qual os impressionistas haviam sido muitas vezes criticados. Diversos temas foram abordados nas suas telas. A importância do indivíduo e, em particular, da vida contemporânea francesa no sentido amplo eram temas inerentes para alguns representantes deste movimento artístico. A sua afirmação da vida e a inspiração democrática opõe-se claramente à ordem do mundo burguês. Neste sentido o impressionismo continuou a correlação com a linha principal como desenvolvimento da arte do realismo na França no século XIX.

A tradição e a inovação são fundidas na arte do impressionismo. Esta afirmação é particularmente evidente no trabalho do pintor do século XIX Edouard Manet (1832-1883). Na verdade, o pintor não se considerava um representante do impressionismo e havia apresentado sempre os seus trabalhos em exposições individuais. Mas em termos do seu projeto estético sobre o mundo ele foi, ao mesmo tempo e sem sombra de dúvida, um precursor e um líder ideológico desse movimento.¹⁴⁵ Foi ele o autor do mais famoso retrato do poeta Stéphane Mallarmé em 1876.

6.2.5 Mallarmé e os compositores

Num texto intitulado *Crise de vers* Mallarmé condensou a concepção que tinha do verso, nas suas relações com a língua e a literatura, enquanto objeto e sujeito de uma ciência produtora onde o poeta cede a iniciativa às palavras. Para ele, a forma chamado verso era ela mesma a literatura e nele se podia resumir toda a língua, ajustada à métrica. No final do século XIX alguma crise incidia a crise na poesia francesa no que dizia respeito à versificação, e a geração decadentista - simbolista dela estava vivamente e agudamente consciente. A crise de literatura não a iria conduzir a um “fim”, mas à sua metamorfose, que era transformar-se *Música*, assim refere o próprio Mallarmé:

[...]...oublions la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres, n'étant que le partage [...], que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée. L'un des modes incline à l'autre et

¹⁴⁵ Sokolov, E., (2005) *Culturologia*: livro de estudo, p. 101, Moscovo: Edição do autor.

*y disparaissant, ressort avec emprunts: deux fois, se parachève, oscillant, un genre entier.*¹⁴⁶

Deve esclarecer-se que para Mallarmé a Música, que converge com o verso para formar a Poesia, não é a dos sons instrumentais.

[...] *ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.*¹⁴⁷

Um exemplo emblemático da relação entre poesia e música é o famoso poema de Mallarmé *Un coup de dés* (1897). Neste poema, o poeta experimentou radicalmente com o tamanho dos caracteres e o posicionamento das palavras e, utilizou espaços em branco, procurando atingir assim uma carga semântica muito importante. O poema tem sido comparado com uma partitura musical, onde espaços em branco podem ser comparados com as pausas musicais, onde as palavras se dissolvem da mesma forma como a música do compositor mais ligado ao simbolismo, de Claude Debussy (1862-1918), compositor contemporâneo de Mallarmé. A conceção dos poemas do Mallarmé como uma espécie de música deu origem a um bem conhecido episódio. Quando Debussy pediu-lhe permissão para escrever a música sobre *L'après-midi d'un faune* (1876), Mallarmé respondeu: “*Mas eu pensei que já tinha feito isso!*”¹⁴⁸ Debussy é reconhecido por utilizar a escrita dos simbolistas nas suas obras, incluindo vários poemas de Baudelaire e Mallarmé. A sua obra mais famosa é o poema sinfónico *L'après-midi d'un faune*¹⁴⁹, que oferece complementaridade ao poema de Mallarmé. Mas mais importante, Debussy aproximou a sua composição musical aos objetivos do simbolismo. Tal como simbolistas, Debussy trabalhou profundamente questões como as convenções de ritmo, deixando marcações artificiais no tecido musical, indo ao encontro da rejeição pelos simbolistas dos cânones da métrica da poesia clássica. É possível comparar o desejo de Debussy de minimizar os símbolos e a ornamentação na escrita musical com a cuidadosa escolha de palavras na linguagem

¹⁴⁶ Mallarmé, S (1895) *Musique et les lettres*, Paris: Perrin et Cie Libraires- Editeurs, pp. 51-52 “[...]..Esqueçamos a velha distinção entre a Música e as Letras [...] que a Música e as Letras são a face alternativa, aqui alargada para o obscuro, cintilante além, com certeza, de um fenómeno, o único, que chamei a Ideia. Cada uma desse modo é inclinada para a outra e, nela desaparecida, mutuamente se enriquecem: o dobro, oscilando, se completa como um género inteiro.” (Tradução José Augusto Seabra).

¹⁴⁷ Mallarmé, S (1895) *Crise de vers*, Igitur, Divagations, Un coup de dés, Paris: Poésie / Gallimand, pp. 246 e 250 “... porque não é de sonoridades elementares pelos cobres [*sic*] [metais], as cordas, as madeiras, inegavelmente, mas da palavra intelectual no seu apogeu que deve, com plenitude e evidência, resultar, enquanto conjunto de relações existentes em tudo, a Música” (Tradução José Augusto Seabra).

¹⁴⁸ Sieburth, R. (1989) 1885, February: The Music of the Future. Denis Hollier (Ed.), *New History of French Literature*, p. 796. Cambridge: Harvard University Press.

¹⁴⁹ Claude Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, poema sinfónico inspirado em poema de Stéphane Mallarmé, 1894, Paris.

do Mallarmé. Debussy rejeitava igualmente qualquer noção de que a música deve apresentar a narrativa fácil de decifrar. Debussy e Mallarmé visavam que as suas obras exigissem a participação ativa do seu público, visavam poder transcender a banalidade do quotidiano. Debussy enfatizou não apenas o som, mas o silêncio como um elemento importante do sentido musical. O silêncio tem sido descrito como análogo à ênfase de Mallarmé em pausas e espaços em branco num dos seus últimos poemas *Un coup de dés*. Finalmente, Debussy e Mallarmé escreveram as suas obras em torno do tema do desejo. A poesia do Mallarmé inspirou outros compositores a escrever a música, tais como: Maurice Ravel *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*¹⁵⁰ (1913), Darius Milhaud *Chansons bas de Stéphane Mallarmé*¹⁵¹ (1917) entre os outros.

6.2.6 Mallarmé, Ravel e outros

O capítulo anterior carece da nossa especial atenção, sobretudo em torno da obra de Ravel *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, não apenas pelos motivos que inspiraram Ravel a escolher os poemas do Mallarmé, mas pela sua relação com a publicação por Boulez, em 1949, dum artigo polémico intitulado *Trajectoires: Ravel, Stravinsky, Schönberg* escrito a propósito de um concerto dedicado ao setuagésimo quinto aniversário de Schönberg, realizado no mesmo ano por solistas de Orquestra Nacional sob a direção de René Leibowitz, que por sua vez havia trabalhado com Schönberg, estudado com Maurice Ravel e ensinado Pierre Boulez.

Nesse artigo Boulez critica severamente a obra *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* de Ravel a qual havia sido destinada uma longa vida devido à Schönberg; referindo-se à mesma como um exemplo extremo dum equívoco impressionante. Tal equívoco consiste num recuar das ondas, no interior do sistema tonal ainda coerente, após o embate proveniente da desagregação (destruição, decadência) do próprio sistema.

A história de canções de Ravel:

¹⁵⁰ Maurice Ravel, *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, ciclo para voz e ensemble sobre poemas de Stéphane Mallarmé: Soupir. Placet futile. Surgi de la croupe et du bond; 1914, Paris.

¹⁵¹ Darius Milhaud, *Chansons bas*, op.44, ciclo em oito canções para voz e piano sobre poemas de Stéphane Mallarmé, 1917.

No início de 1913 Diaghilev decidiu realizar a ópera *Khovantshina*¹⁵² de Mussorgsky na sua versão original, e a propósito desse projeto havia pedido a Stravinsky a orquestração dos episódios que Rimsky-Korsakov não incluiu na sua redação, bem como a composição do coro final sobre a melodia da canção popular deixada pelo próprio Mussorgsky. Stravinsky aceitou o desafio, mas como estava ocupado com a sua *Sagração da Primavera*¹⁵³, pediu a Diaghilev que convidasse o autor de *Daphnis et Chloé*¹⁵⁴ para cooperação¹⁵⁵. Ravel, entusiasmado com a perspectiva de colaboração num projeto sobre a nova redação da partitura do seu compositor favorito, viajou até Clarens onde estava Stravinsky. A relação de amizade entre os dois compositores, que se iniciou na estreia de *L'Oiseau de feu*¹⁵⁶, ajudou na distribuição de tarefas e na breve finalização da encomenda, que foi perdida posteriormente. A estadia em Clarens fortaleceu as relações, pessoais e profissionais, entre os músicos, ainda mais após a estreia em Paris de *Sagração da Primavera*¹⁵⁷. Stravinsky comenta que Ravel assistia com pontualidade os ensaios da obra e ocupava um lugar distante de Debussy: ainda que naquele momento não falassem, ambos tinham igualmente interesse em conhecer a obra. Precisamente durante este tempo de convivência com Stravinsky foram criados os *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* para voz e piano, uma das mais notáveis obras de Ravel. A obra não é só relevante por si, pelo seu mérito, mas por marcar uma etapa na evolução estilística do seu autor, que naquele tempo se aproximou de algumas buscas do seu amigo russo. O primeiro encontro de Stravinsky com a música de Schönberg ocorreu em Dezembro de 1912, nomeadamente através de *Pierrot lunaire*¹⁵⁸, a obra mais polémica do século XX. Stravinsky assistiu à quarta apresentação com a partitura dada ao compositor pelo próprio Schönberg, impressionado com o ângulo *instrumental*, que para ele não significava apenas simples instrumentação, mas toda a notável estrutura contrapontística e polifónica desta obra-prima.

¹⁵² Modest Musorgsky, *Khovantshina*, ópera em cinco atos com libreto do compositor baseado em factos históricos do século XVII em Moscovo, 1886, São Petersburgo.

¹⁵³ Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, bailado em dois atos baseado em rituais pagãs russas, 1913, Paris.

¹⁵⁴ Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé*, bailado num ato com libreto de Michel Fokine baseado em novela de escritor da Grécia antiga Longus, 1912, Paris.

¹⁵⁵ Ravel deu a conhecer a sua partitura de *Daphnis et Chloé* a Stravinsky ainda antes de sua execução e o compositor russo tinha uma opinião elevada sobre ela.

¹⁵⁶ Igor Stravinsky, *L'Oiseau de feu*, bailado baseado em contos populares russos sobre pássaro mágico, 1910, Paris.

¹⁵⁷ Stravinsky considerava Ravel "... o único músico que tinha compreendido de imediato a *Sagração de Primavera*. Ele era uma pessoa fria e reservada, e às vezes nas suas observações se escondiam pequenas provocações, mas para mim ele era sempre um bom amigo" Tradução livre. (Stravinsky, 1971)

¹⁵⁸ Arnold Schönberg, *Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds "Pierrot lunaire"*, op. 21, ciclo de canções para voz e ensemble baseado em 21 poemas de Albert Giraud com tradução para alemão de Erich Hartleben, 1912, Berlin.

Lendo no verão de 1912 a Pequena antologia da Lírica Japonesa, enquanto orquestrava a *Sagração de Primavera*, Stravinsky encontrou a fonte de inspiração para *Trois Poésies de la Lyrique japonese*¹⁵⁹. Algumas das obras publicadas nesse livro eram Haikai¹⁶⁰. No momento de audição de *Pierrot lunaire* Stravinsky havia concluído a versão para voz e piano da primeira canção *Akahito* e iniciado o trabalho sobre a segunda, *Mazatsumi*, ainda na sua versão para voz e piano. A conclusão e orquestração de ambas as canções (que coincide) são datadas imediatamente a seguir desta audição. Stravinsky recordava que deu a conhecer a Ravel os seus *poemas japoneses*¹⁶¹ com a instrumentação proveniente¹⁶² de *Pierrot lunaire* e Ravel, por sua vez, sensível à sutileza da escrita e fascinado por possibilidades de instrumentação requintada, imediatamente deixou-se envolver por eles e decidiu criar algo semelhante.

O longo atracção pela poesia de Mallarmé despertou em Ravel um desejo de vir a realizar na sua música as inspirações mais profundas do poeta. Curiosamente, ao mesmo tempo que Ravel, Debussy tinha escolhido igualmente três poemas de Mallarmé para uma sua composição, e em dois casos dos três as escolhas coincidiram. Tal facto originou um novo incidente que distanciou ainda mais a frágil relação entre os dois compositores. O pedido feito por Debussy, aos herdeiros de Mallarmé para utilização dos textos dos poemas, foi feito após do pedido de Ravel, tendo sido recusado. Posteriormente foi encontrada uma solução para este mal-entendimento, que enriqueceu a música francesa com dois belos ciclos vocais. Na opinião de Gronquist (1978), o interesse em Mallarmé por parte de ambos os compositores poderia em parte dever-se ao crescente reconhecimento do poeta, relacionado com a publicação do primeiro grande estudo de sua obra em 1911 por Albert Thibaudet, intitulado *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, bem como da terceira edição de *Les Poésies de Stéphane Mallarmé* publicada em 1913. O investigador

¹⁵⁹ Igor Stravinsky, *Trois Poésies de la Lyrique japonese*, ciclo de três canções para voz e ensemble: Akahito, Mazatsumi, Tsaraiuki baseado em poemas da antologia da lírica japonesa (haikai) traduzida para russo por A. Brandt, 1914, Paris.

¹⁶⁰ “A impressão causada em mim por eles foi exatamente como aquela que é causada por pinturas e gravuras japonesas. A solução gráfica de problemas de perspectiva e de espaço que mostra a sua arte incitou-me a procurar algo equivalente na música”. Tradução livre. (Stravinsky, 1971)

¹⁶¹ O facto poderia ter acontecido em Dezembro de 1912 de acordo com a cronologia de Eric Walter White (1979, p.214).

¹⁶² Instrumentação de “*Trois Poésies de la Lyrique japonese*”: voz, piano, quarteto de cordas, flauta piccolo, flauta, clarinete e clarinete baixo. Instrumentação de “*Pierrot lunaire*”: Sprechstimme, piano, violino ou viola, violoncelo, flauta ou flauta piccolo, clarinete e clarinete baixo. A semelhança na instrumentação, à realização de orquestração das canções japonesas imediatamente após de audição de “*Pierrot lunaire*”, acontecimento que marcou a vida do Stravinsky, bem como o entusiasmo e fascinação partilhada com os seus colegas, nomeadamente com Ravel e Debussy, gerou a polémica a volta de influência schoenbergiana no Stravinsky. Ravel rapidamente ficou contagiado pela ideia, ao contrário de Debussy, que mais tarde escreveu ao R. Godet “A atitude perigosa de Stravinsky inclina-se para o lado de Schönberg”.

russo Martynov (1979) considera que a poesia do poeta naquele momento já não se encontrava no centro das atenções, ao contrário do sucedido no tempo da juventude dos compositores.

*“Não foi por acaso que Debussy e Ravel quase simultaneamente se viraram para a poesia de Mallarmé. Nos poemas bem conhecidos eles descobriram novas possibilidades de leitura musical através de conceitos estéticos da época, diferentes para cada um, mas que coincidiram à volta da busca de meios de simplicidade e do desejo de reforçar o papel dum princípio construtivo”*¹⁶³.

O resultado das pesquisas dos compositores foi imprevisível: ambos criaram algo inesperado para os seus ouvintes, ambos demonstraram elevadas competências de composição na forma de miniatura, com extrema precisão do desenho, onde cada detalhe tem importância elevada; ambos se direcionaram na reivindicação da nova técnica da escrita, que se aproxima da gráfica dos artistas japoneses. Sobretudo Ravel revelava grande interesse por eles, de modo que mais tarde constituiu um canto japonês no jardim da sua casa¹⁶⁴.

A análise comparativa dos ciclos vocais de ambos os compositores poderia ser um assunto a desenvolver num ensaio, mas mesmo um olhar superficial sobre eles revela multiplicidade de direções, que conduziram a música francesa de cidadela do impressionismo a novos horizontes, descoberto por grandes mestres.

Trois poèmes de Stéphane Mallarmé é uma das obras mais sofisticadas de Ravel, escrita, quando o poeta que o inspirou deixou de ter o papel relevante nos debates sobre as preferências estéticas em certos círculos literários. No entanto, isso não significava um avanço na compreensão da essência da sua poesia, mas antes que era vista como uma realidade, que tinha sido aceite como ato concedido, que já não estava no centro dos disputes calorosos nem gerava contestações, como nos velhos tempos. Diz-nos Gronquist (1978) que a obra *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* de Ravel tornou-se reconhecida cada vez mais como uma obra incontestável cujo desenvolvimento atingiu o elevado grau na elaboração do seu estilo e linguagem musical, evidenciando mais do que em qualquer outra das suas obras uma abordagem de harmonia profundamente imaginativa e sensibilidade para com a poesia. Antes de proceder com a análise musical da obra de Ravel era necessária a compreensão profunda de poemas de Mallarmé.

¹⁶³ Tradução livre.

¹⁶⁴ Martynov, I., (1979) *Maurice Ravel*, p. 132, Moscovo, Muzika. Como foi referido anteriormente, esse interesse foi igualmente partilhado por Stravinsky, o resultado foram as *Trois Poésies de la Lyrique japonese* acima mencionadas.

Robert Craft (1975) faz o seguinte observação: "*A poesia é a matéria-prima... [Ravel] cristaliza cada sílaba e preserva Mallarmé em cada estrofe e em cada ritmo musical da palavra - ao mesmo tempo, poupando-lhe qualquer ornamentação vulgar ou agógica falsa*".¹⁶⁵

O trabalho sobre os poemas de Mallarmé suscitou a necessidade de aplicação de uma nova técnica da escrita, o problema havia sido enunciado, e diante dos seus olhos estavam os exemplos de Schönberg e Stravinsky. Cada um tinha o seu ponto de vista. As questões de métrica vocal tornaram-se mais importantes para Ravel, mas de forma bem diferente daquela realizada por Schönberg, que estava a resolve-las em *Sprechstimme*. Ravel foi sempre sensível à estrutura rítmica da melodia vocal, intimamente ligada com os versos do Mallarmé, e às características penetrantes da língua francesa.

Ravel procurou transmitir a combinação de elegância e do conceito peculiar da compreensão emocional inerentes ao poeta e encontrar a sua aplicação musical de acordo com a sua conceção estilística.

Como Pierre Boulez refere no seu ensaio *Trajetórias: Ravel, Stravinsky, Schoenberg* Ravel foi inspirado verbalmente por Stravinsky, que lhe transmitiu a ideia de *Pierrot lunaire*. A imaginação, o mecanismo semelhante em dois compositores, supriu deficientemente o estudo real da partitura, impressa apenas em 1914¹⁶⁶. O autor afirma ainda que a influência de Schönberg na obra de Ravel resultará em intervalos, em indicações instrumentais, em efeitos sonoros transportados para o idioma raveliano e ajustados com grande precisão.

Em Abril de 1913 Ravel propôs à Sociedade Musical Independente a organização dum *concert scandaleux* cujo programa incluiria *Pierrot lunaire* de Schönberg, *Trois Poésies de la Lyrique japonese* de Stravinsky e *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* de Ravel. O plano foi realizado no ano seguinte, mas com uma alteração: o *Pierrot lunaire* foi substituído por *Quatres Poèmes hindous*¹⁶⁷ de Maurice Delage.

Na opinião de Pierre Boulez, a herança de Ravel na história da música do século XX não é tão importante como a de Debussy:

¹⁶⁵ Craft, R., (1975) *The Nostalgic Kingdom of Maurice Ravel*, New York Review of Books, Maio 1, pp. 14-18 apud Gronquist, R., (1978, Outubro) Ravel's *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*. *The Musical Quarterly*, Vol. 64, n.º 4, pp. 507-523. Oxford: Oxford University Press

¹⁶⁶ Boulez, "Points de repère", p. 242-243.

¹⁶⁷ Maurice Delage, *Quatres Poèmes hindous*, ciclo de quatro canções para voz e ensemble baseado em poemas de poetas indianos, 1914, Paris.

“[...] for XX century, of course he is not as important a figure as Debussy, for instance, although the comparison is maybe wrong - but Debussy was more inventive, from a certain point of view, trying to get completely cut of earlier formal frames, more inventive also in the rhythmical aspect. But I think that without Ravel the profile of French music would be completely different; and that's something of patrimonial interest, certainly, without him the patrimony would be more poorer”. P. Boulez¹⁶⁸

6.2.7 Mallarmé e Boulez

A influência de Mallarmé na obra de Boulez é de tal forma marcante que levou o compositor a refletir sobre o seu processo de composição e a rever a sua própria concepção da escrita. Por duas vezes as ideias de Boulez se cruzaram com o mundo de Mallarmé.

Num dos casos Boulez tinha escolhido os poemas mais excepcionais do poeta. Mas, a exposição de qualquer uma das suas qualidades esotéricas pode causar uma incompreensão: a confrontação seria eterna se não fosse o nascimento do ciclo *Pli selon pli*.

No outro caso a ligação com o autor de *Um Coup de dès*¹⁶⁹ sucedeu, aquando o próprio compositor estava profundamente envolvido no projeto da *Terceira sonata*. Impressionado pela apresentação tipográfica do poema Mallarmé “Lance de dados” o compositor constatou que ela estava ligada a uma forma tão nova que não viu outra possibilidade além da sua redistribuição de outro modo, como uma necessidade básica, fundamental, que tinha implicações na disposição do texto nas páginas. Esse dispositivo formal, visual, físico e decorativo incitou o compositor a procurar equivalentes musicais.

Além disso, a descoberta surgiu através de revelação das ideias do Mallarmé através de um caderno de notações que havia sobrevivido à destruição, publicado em 1957 por Jacques Scherer, intitulado *Le "Livre" de Mallarmé*¹⁷⁰. Esse texto representa uma parte de um projeto inédito de Poesia – *Le "Livre"* - apogeu da sua inspiração poética à qual o poeta se dedicou ao longo da sua

¹⁶⁸ Nichols, R. (2000) *Ravel and the twentieth century*. p. 247, The Cambridge Companion to Ravel. (ed. Mawer) Cambridge: Cambridge University Press

¹⁶⁹ *Un coup de dès jamais n'abolira un hasard* – poema de Mallarmé (1897), uma das últimas obras inovadoras. 1914, Paris: Nouvelle Revue Française.

¹⁷⁰ De acordo com desejo de Mallarmé a maioria destas notações foi queimada em 1898 após a sua morte.

vida. A ideia essencial do Livro aprofunda o conflito entre a poesia e a música, converge ao mesmo tempo o teatro, a cena, a ópera recitada, o espetáculo puro, livre do teatralismo.¹⁷¹

“...un livre, dans notre main, s’il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l’oubli qu’il en cause mais les rappelant impérieusement, au contraire”.¹⁷²

Ao mesmo tempo, o Livro de Mallarmé é uma estrutura que conceptualiza o infinito acontecimento de “desaparecimento do poeta”.

O projeto *le Livre* representa para Boulez uma revelação. As ideias eram próximas do compositor e serviram de impulso para este tomar consciência dos seus próprios princípios de composição, tais como: a definição precisa do significado de ordenação topográfica do texto musical; a mobilidade da estrutura em todos os níveis; a rutura para o infinito da obra absoluta destruindo a firmeza do início e do fim; a possibilidade de leitura em ambas as direções (da direita para a esquerda e vice-versa); a sistematização da execução organizada revelando novos meios de interpretação da partitura musical; e por fim, o estabelecimento dum universo relativo ligado à integridade móvel. Os princípios apresentados, com as suas formas específicas, podem ser encontrados na *Terceira sonata*.

O poeta serviu, sem dúvida alguma, de ponto de partida para novas descobertas no processo de organização da escrita. Esta viragem no pensamento musical é descrita pelo compositor no seu artigo *Sonate, Que me veux-tu* (1963)¹⁷³, onde explica as razões que o levaram a escrever uma certa “sonata” para o piano.

“O meu pensamento atual nasceu mais de reflexões sobre a literatura do que sobre a música.” “... a música não se destina unicamente a “expressar”, ela deve tomar consciência de si própria, tornar-se o próprio objeto da sua reflexão”.¹⁷⁴

¹⁷¹ Philippe Lacoue-Labarthe afirma que o ponto de partida do projeto *Le “Livre”* do Mallarmé tem origem na “confissão” do Baudelaire. No texto intitulado “*Richard Wagner et Tannhauser à Paris*” (1861) Baudelaire compara a sistema de *leitmotiv* (motivo condutor) do Wagner com a realização cénica de mitos em personagens, atitudes, ocorrências.

¹⁷² Mallarmé, S (1897) *Divagations*. Crayonné au théâtre. Solennité pp. 229. Paris: Eugène Fasqueue. “... um livro, em nossa mão, se enuncia alguma ideia augusta, supere todos os teatros”. Trad. Luiz Francisco Rebello.

¹⁷³ Boulez, P. (1963) “Sonate, Que me veux-tu”. *Perspectives of New Music*, nº 2. Princeton: Princeton University Press

¹⁷⁴ Boulez, P. (1963) *Sonate, Que me veux-tu*. Tradução de P. Amaral, Boulez/Berio – 1925/2005, n.º. 11

Assim este fenômeno tornou-se uma das necessidades primordiais para compositor. Joyce¹⁷⁵ e Mallarmé inspiraram Boulez a não “*conceber mais a obra como uma trajetória simples, percorrida entre um ponto de partida e um ponto de chegada*”.

A linguagem de Mallarmé é caracterizada por um rigor da forma e uma concentração da escrita absolutamente inédita para a época, que dificilmente se voltarão a encontrar em parte alguma depois dele. A sintaxe é particularmente complexa, o conteúdo semântico é tão denso que confrontamo-nos com um labirinto de referências quase impenetrável.

Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde.

A l'égal de créer: la notion d'un objet, échappant, qui fait défaut.

*Semblable occupation suffit, comparer les aspects et leur nombre tel qu'il frôle notre négligence : y éveillant, pour décor, l'ambiguïté de quelques figures belles, aux intersections.*¹⁷⁶

Esta citação de Stéphane Mallarmé centra-se sobre o papel da música na teoria do Simbolismo. Ele vê na música uma faceta nova, totalmente inesperada, graças à qual a obra literária é apresentada de maneira diferente, dando uma imagem da vida mais brilhante e mais convexa.

Essa ideia converge com palavras do próprio Pierre Boulez: “[...] *a forma, por assim dizer, não evoluiu mais depois de Mallarmé, pelo menos não na direção que ele havia traçado. A sua arte representa assim uma posição extrema, intransponível. Eu não tive outro objetivo senão a aplicação desse rigor da forma no domínio da música. [...] Mallarmé é o único autor em que encontrei uma resposta convincente aos problemas de forma, que me preocupavam na altura da escrita da minha Terceira Sonata para piano. Se eu tivesse encontrado esta resposta nos poemas do século V a.C. ou em Ésquilo, eu teria escolhido textos desta época. O fator do século XIX*

¹⁷⁵ Stacey (1987, p. 80) afirma que Boulez adotou o conceito de ‘*work in progress*’ da obra *Finnegans Wake* de Joyce.

¹⁷⁶ Mallarmé, S (1895) *Musique et les lettres*, Paris: Perrin et Cie Libraires- Editeurs, p. 46-47 "... existe sempre uma oportunidade - a possibilidade de alcançar as ligações entre os fenômenos; a margem entre essas ligações pode ser esparsa ou densa, que depende do nosso estado interior, do nosso desejo, pelo capricho do próprio de esmagar ou simplificar o mundo. O mesmo acontece no processo de criatividade: falta-nos a representação de um objeto, que nos escapa. No entanto, é possível satisfazer-se com o mesmo - comparar as diferentes facetas, encontrar uma nova, até que conseguimos zelar o suficiente, germinar, dar vida às imagens, por vezes são belas em seus diversos significados que ornamentam os cumes, onde as margens se encontram." (tradução livre)

*existente em Mallarmé não tem qualquer importância, é absolutamente secundário; o poeta transcende largamente a sua época.*¹⁷⁷

6.2.8 Obras de Pierre Boulez anteriores a *Pli selon Pli*

O nascimento do *Pli selon pli* é relacionado diretamente e indiretamente com as obras escritas por Pierre Boulez, a evidência de auto-citação é um fator importante não só para forma musical, mas também para composição da própria obra. Por exemplo, no último andamento (N. 9) da obra *Le marteau sans maître*¹⁷⁸ Boulez apresenta citações de todos os andamentos anteriores. No *Pli selon pli* acontece o mesmo, mas no sentido inverso, no primeiro andamento *Don*. Como foi referido anteriormente, na *Improvisation I* as quadras do soneto são intercalados por auto - citações de obra para piano *Notation*¹⁷⁹ V e IX, a própria linha melódica do soprano neste andamento é proveniente de obra intitulada *L'Orestie*¹⁸⁰ e de acordo com a segunda leitura – a partir de peça inacabada para flauta solo, intitulada *Strophes*¹⁸¹. Por sua vez, a ordem de notação na peça para flauta representa uma configuração retrógrada e redistribuída no âmbito vocal da melodia da soprano. Este material compositor também utiliza no andamento *Don*¹⁸². O andamento que inclui mais fragmentos e elementos de auto - citação é *Improvisation III*. A sua estrutura inicialmente concebida em “forma aberta” sofreu várias configurações ao longo da escrita e sucessivas revisões. O andamento inclui seis *formes*¹⁸³ que empregam o material proveniente na sua maioria de trilogia *L'Orestie*:

¹⁷⁷ Fink, W. (2002). *Der Komponist zu seinem Werk - Pierre Boulez im Gespräch mit Wolfgang Fink*. Notas do folheto do CD Deutsche Grammophon DDD 0289 471 3442 8 GH, Boulez Pli Selon Pli (tradução livre).

¹⁷⁸ Pierre Boulez, *Le marteau sans maître*, ciclo em nove andamentos para voz e seis instrumentos baseado em poemas de René Char, 1955, Baden-Baden.

¹⁷⁹ Pierre Boulez, *Douze notations pour piano*, 12 notações para piano é um conjunto de peças curtas com doze compassos de cada. É a primeira peça do compositor para piano, 1945.

¹⁸⁰ Pierre Boulez, *L'Orestie*, música incidental para peça de teatro baseada na trilogia *Oresteia* do Ésquilo, para voz e ensemble instrumental. As partes de trilogia incluem *Agamemnon*, *Les Choéphores* e *Les Euménides*, 1945.

¹⁸¹ Pierre Boulez, *Strophes*, obra inacabada para flauta solo, 1957.

¹⁸² Amaral, P., (2003) *Momente ou Le paradigme de la forme*, tese de doutoramento, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, pag. 369.

¹⁸³ O termo é utilizado por Pierre Boulez num dos primeiros esboços do plano de *Improvisação III*. Nesse plano o compositor traça seis formas em alíneas separadas.

I. Enchaînements multiples	<i>L'Orestie: Les Choéphores. Coro de justiça Terceira Sonata</i>
II. Bulles de temps (inclui duas Harpas)	<i>L'Orestie: Les Euménides. Coro final</i>
III. Sectionnements	<i>L'Orestie: Agamemnon. Marcha de Agamemnon</i>
IV. Hétérophonies (inclui duas Xylorimbas)	<i>L'Orestie: Agamemnon. Cena de Cassandra</i>
V. Échiquiers	<i>L'Orestie: Les Choéphores. Melodrama</i>
VI. Paranthèses (inclui Bandolim e Guitarra)	<i>L'Orestie: Les Euménides. Coro das Fúrias.</i>

O material inicial do andamento *Tombeau* tem a sua origem no *Le marteau sans maître*, e é apresentado como um tema de serie dodecafónica que por si só é uma contradição aos princípios do próprio compositor. Boulez rejeita a série dodecafónica como tema, ao contrário de Schönberg. Todavia, reconhece-a como *ADN*, foco de energia através da qual nasce tudo à sua volta. Ainda assim, *Tombeau* é a única obra em que o compositor está a contrariar os seus princípios de composição. O meio de auto - citação está presente em todos os andamentos da obra *Pli selon pli*, sendo partes da obra igualmente citadas em vários andamentos. *Pli selon pli* não é só o retrato do poeta Mallarmé, mas também o retrato do próprio compositor. Enquanto o retrato de Mallarmé é explícito no *Pli selon pli*, Boulez faz, através do Mallarmé, o seu próprio retrato por meio de auto - citação.

6.2.9 Poesia e música em *Pli selon pli*.

A obra é baseada nos poemas de Stéphane Mallarmé, poeta - simbolista francês do século XIX. Mallarmé está presente em todos os níveis da composição. Simplesmente, a poesia nem sempre ocupa o lugar central, a sua presença está por vezes velada. Boulez caracteriza os aspetos de utilização da poesia na trilogia *Improvisations sur Mallarmé*, inserida entre *Don* e *Tombeau*, como “*trois états de l'improvisation; de la prédétermination totale à la totale indétermination*”¹⁸⁴. A *Improvisation I* é caracterizada como *version different*, de acordo com uma escolha predeterminada, onde o conteúdo musical “engloba” o texto. A *Improvisation II* é

¹⁸⁴ Notas incluídas no plano geral das três improvisações sobre Mallarmé (esboços de todo o ciclo de *Pli selon pli*, incluindo *Improvisação sur Mallarmé III*, são depositados no Paul Sacher Stiftung, Basel).

caracterizada como *version fixe*, com a improvisação sobre o texto invariável. A *Improvisation III* incide sobre a *version polyvalente*, com possível desencadeamento.

A poesia na parte vocal é distribuída de seguinte forma.

No primeiro andamento - *Don* - o compositor utiliza apenas a primeira frase do poema *Don du poème* imediatamente no início da obra;

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!

No N. 33 as palavras são retiradas do soneto *A la nue accablante tu...* que é utilizado na sua íntegra na *Improvisation III*

basalte et échos et les une écum(e) mais laves épaves

No N. 35 as palavras são retiradas do soneto *Une dentelle s'abolit ...* que é utilizado na sua íntegra na *Improvisation II*

Selon nul ventre

Enfui

Blême

No N. 37 as palavras retiradas do soneto *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* que é utilizado na sua íntegra na *Improvisation I*

a) d'autrefois souvient a) vivre.

b) resplendi b) c'est lui.

c) Pour n'avoir pas c) qui sans espoir

d) hiver

Improvisation I é baseado no soneto *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, onde a poesia é apresentada na sua íntegra. As quatro estrofes seguem pela ordem original do soneto,

sem alterações. O material primário, como salienta o próprio compositor, é uma linha melódica relativamente simples.

Wenn ich mich erholen will, denke ich immer an eine sehr einfache melodische Linie, die sicherlich nicht zwölftönig ist. Das wird Sie vielleicht erstaunen, aber diesen Zwang zur Vollständigkeit aller zwölf Töne habe ich oft als unerträglich empfunden, weil das Resultat so vorhersehbar ist. Bei dieser Melodie gibt es Wiederholungen, bilden sich Polaritäten aus, die mich interessieren. Die erste Fassung von Improvisation I kreist im wesentlichen um dieses Phänomen. Zur Artikulation habe ich auf Skizzen zu meinen Notations¹⁸⁵ zurückgegriffen, die ich zwischen diese melodischen Segmente interpolierte. Die Form wird also durch ein Selbst-Zitat verdeutlicht.¹⁸⁶

Em primeiro lugar, essa linha melódica tem a sua origem nas obras escritas por Boulez anteriormente.

Em segundo, por simplicidade da linha melódica provavelmente (exemplo 89) entende-se o intenso trabalho que antecede a sua criação. Se entrar no mundo da *Terceira sonata* para piano, caminhar pelo seu labirinto musical e refletir sobre a sua criação, é possível afirmar e reconhecer a melodia da *Improvisation I* como simples.

Soprano

mf *piúf* *me pas couper* *p* *mp*

Le vier-ge, le vi - va - ce et le bel au-jour-d'hui Va-ti nous dé-chi - rer

p *mf* *f*

a - vec un coup d'aile iv-re Ce lac dur ou - bli - é que han-te sous le

mf *mp* *piúf* *Cédez*

gi - vre Le trans - pa - rent gla - cier des - voils qui n'ont pas full etc.

(Exemplo 89, parte da soprano, o início de *Improvisation I*)

¹⁸⁵ Pierre Boulez, *Douze notations pour piano*, 12 notações para piano é um conjunto de peças curtas com doze compassos de cada. É a primeira peça do compositor para piano, 1945.

¹⁸⁶ “Quando eu quero relaxar, eu penso sempre numa linha melódica muito simples, certamente não dodecafônica. Talvez seja surpreendente, mas eu por vezes senti que a restrição de utilizar todos doze sons é insuportável, porque o resultado é completamente previsível. Na melodia há repetições, formam-se polaridades que são interessantes para mim. A primeira versão de *Improvisation I* gira essencialmente em torno desse fenômeno. Para enunciar, eu tinha interpolado os segmentos melódicos com os esboços da minha obra *Notations*. Assim, a forma torna-se clara através de auto - citações” (tradução livre). Fink, W. (2002). *Der Komponist zu seinem Werk - Pierre Boulez im Gespräch mit Wolfgang Fink*. Notas do folheto do CD Deutsche Grammophon DDD 0289 471 3442 8 GH, Boulez Pli Selon Pli.

Os três componentes – o poema de Mallarmé, a linha melódica e os excertos inseridos ocasionalmente a partir de *Notações*¹⁸⁷ – nada têm a ver um com outro, o contexto que se desenvolve entre a música e a linguagem é de uma natureza bastante lúdica, como se fosse alguém está a observar o soneto do lado de fora.

A estrutura da *Improvisation I*

A	Primeira quadra do soneto	Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre Ce lac dur oublié que hante sous le givre Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!
B	Secção instrumental	Citação de <i>Notações</i> , primeiros seis compassos de N. 5
C	Segunda quadra do soneto	Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui Magnifique mais qui sans espoir se délivre Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
D	Secção instrumental	Citação de <i>Notações</i> , primeiros 8 compassos de N. 9
C¹	Primeiro terceto do soneto	Tout son col secouera cette blanche agonie Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie, Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.
B¹	Secção instrumental	Citação de <i>Notações</i> , os últimos seis compassos de N. 5
A¹	Segundo terceto do soneto	Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne, Il s'immobilise au songe froid de mépris Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.
D¹	Secção instrumental	Citação de <i>Notações</i> , últimos 4 compassos de N. 9

*

Improvisation II é baseado no soneto *Une dentelle s'abolit* e o seu texto é apresentado na íntegra, igualmente ao *Improvisation* anterior, pela ordem original do poema (soneto), sem alteração, nem acréscimo. Nesta Improvisação a co-relação (correspondência) entre palavra e som, poesia e música, é muito mais avançada. São provenientes de estrutura do soneto dois diferentes estilos de articulação vocal, que correspondem à duas quadras e dois tercetos, ou seja, estritamente silábica e decorativa ornamental¹⁸⁸. Cada um destes dois modos fundamentais de articulação oferece um grande número de possibilidades para lidar com textos. Um pode ficar muito próximo do texto ou então torná-lo completamente ininteligível, seja por levar o elemento decorativo ao excesso ou fazer os intervalos entre sílabas individuais tão grandes, que o ouvinte percebe apenas o som de cada sílaba.

¹⁸⁷ São utilizadas N. 5 e N. 9 de *Douze notations pour piano* de Pierre Boulez, 1945.

¹⁸⁸ sublinhados meus

A primeira quadra é estritamente ornamental, onde a ornamentação torna-se cada vez mais extravagante. A segunda quadra é estritamente silábico, onde os intervalos estão cada vez mais amplos. Nos tercetos a alternância é aplicada ao esquema de rimas:

ais chez qui du rêve se dore	A	linha ornamental
Tristement dort une mandore	A	linha ornamental
Au creux néant musicien	B	linha silábica
Telle que vers quelque fenêtre	C	linha ornamental
Selon nul ventre que le sien,	B	linha silábica
Filial on aurait pu naître.	C	linha ornamental

Como refere o próprio compositor:

*Ich will in dem Zusammenhang noch darauf hinweisen, daß die Zahl acht in Improvisation II eine wichtige Rolle spielt: Die strikte Achtsilbigkeit dieses Sonetts dient als Basis für das Strukturgerüst der Musik*¹⁸⁹.

A base da *Improvisação II* é uma espécie de análise da estrutura estrófica do soneto.

*

Improvisation III é baseado no soneto *A la nue accablante tu*. A abordagem da estrutura incide sobre a importância de cada uma das estrofes e a sua relação com a forma do soneto, esse aspeto torna a estrutura musical ainda mais complexa. Um dos principais objetivos da obra é encontrar uma forma própria para cada um dos versos do soneto¹⁹⁰. A estrutura do poema é distribuída da seguinte forma:

¹⁸⁹ “Neste contexto, eu também gostaria de salientar que o número oito possui um papel importante na *Improvisation II*: os versos octossilábicos deste soneto servem como a base para o quadro estrutural da música”. (tradução livre) Fink, W. (2002). *Der Komponist zu seinem Werk - Pierre Boulez im Gespräch mit Wolfgang Fink*. Notas do folheto do CD Deutsche Grammophon DDD 0289 471 3442 8 GH, Boulez Pli Selon Pli.

¹⁹⁰ Fink, W. (2002). *Der Komponist zu seinem Werk - Pierre Boulez im Gespräch mit Wolfgang Fink*. Notas do folheto do CD Deutsche Grammophon DDD 0289 471 3442 8 GH, Boulez Pli Selon Pli.

<p>A la nue accablante tu Basse de basalte et de laves A même les échos esclaves Par une trompe sans vertu</p> <p>Quel sépulcral naufrage (tu Le sais, écume, mais y baves) Suprême une entre les épaves Abolit le mât dévêtu</p>	<p>A primeira frase é separada da segunda através de curta intervenção instrumental.</p> <p>As notas na parte do soprano são na sua maioria de longa duração, as palavras surgem sem precisão.</p> <p>Uma “cadência”, vírgula.</p> <p>até N. 8</p>
---	--

<p>Ou cela que furibond faute De quelque perdition haute Tout l'abîme vain éployé Dans le si blanc cheveu qui traîne Avarement aura noyé Le flanc enfant d'une sirène.</p>	<p>A linha vocal é perseguida pelo Flauta em sol, a partir de N. 12 até o N. 14</p>
---	---

A terminar a apresentação do soneto na sua íntegra, o compositor procura a forma para cada uma das linhas da primeira quadra. A introdução das linhas adicionais sem palavras, com a boca fechada, torna evidente a observação dos dois tercetos com a corelação das rimas: A,B,C C,B,A.

A la nue accablante tu	A	N 21
Basse de basalte et de laves	B	N 27
<i>Boca fechada</i>	C	N 30
<i>Boca fechada</i>	C	N 37 e 38
A même les échos esclaves	B	N 41, 42, 43
Par une trompe sans vertu	A	N 46

*

Tombeau, o título do último andamento da obra *Pli selon pli* é proveniente do soneto com o mesmo nome. Nele o compositor utiliza apenas a última frase do poema no final da obra, mas sem a última palavra – a morte.

Un peu profond ruisseau calomnié (la mort) (N. 530-531)

6.2.10 Aspetos da Redução de *Pli selon pli*

Na investigação procedemos redução para piano apenas da trilogia *Improvisations sur Mallarmé: Improvisation I, Improvisation II e Improvisation III* - os andamentos centrais da obra, onde a voz possui o papel predominante. Excluimos os andamentos *Don* e *Tombeau* por causa dos conteúdos instrumentais que predominam na sua generalidade, e a parte vocal é resumida em apenas quatro curtas intervenções.

A redução de *Improvisation I* é realizada seguido à edição 16 641 de Universal Edition (London) de 1977, esta versão é válida só para apresentação completa de *Pli Selon Pli*.

A redução de *Improvisation II* é realizada seguido à edição 34 303 de Universal Edition (London) de 1958.

A redução de *Improvisation III* é realizada seguido à edição 19 521 de Universal Edition (London) de 1982, versão revista.

Como a redução para piano pretende ajudar ao intérprete a compreensão da obra e facilitar o seu estudo, o ponto de partida na realização do projeto é a análise cuidadosa da linha vocal da soprano.

De modo geral, na redução de partitura de *Pli selon pli* aplicamos os mesmos princípios e critérios da escolha do material, bem como respetivos procedimentos enunciados anteriormente no capítulo 6.1.3. Apresentamos alguns dos aspetos específicos de redução em cada uma das *Improvisations sur Mallarmé*.

Improvisation I

A constituição de ensemble instrumental inclui uma grande variedade dos instrumentos¹⁹¹, entre os quais oito grupos de percussão. Essa particularidade é refletida na escolha do conteúdo para a redução. Notamos, que apesar de quantidade dos instrumentos em momento algum a textura orquestral sobrepõe a linha vocal, esse aspeto é refletido em ausência de tutti nas secções com solista. A textura permanece transparente ao longo de todo o andamento, a mesma coerência é aplicada na redução para piano. A intervenção dos instrumentos é repartida pelos grupos e pelos naipes, por vezes apenas com pequenos apontamentos. O timbre de cada grupo ou instrumento é distribuído na partitura com subtilidade e é claramente identificado pela sua técnica de execução. Por essa razão optamos por não introduzir as indicações de instrumentação na redução para piano.

A adaptação dos instrumentos de percussão com a altura definida¹⁹² é prosseguida de forma habitual, com a exceção do Xilofone, que é transposto uma oitava acima em relação a escrita. A introdução dos instrumentos de percussão sem a altura definida¹⁹³ aplica-se nos casos seguintes:

1. quando o instrumento em causa possui uma visibilidade sonora, ou seja, é salientado entre os outros instrumentos pelo seu timbre.

¹⁹¹ 2 Flautas (2 Piccolos), Clarinete em Mí bemol, Clarinete em Lá, 2 Saxofones Alto, 4 Trompas em Fá, Celesta, Mandolina, Guitarra, 3 Harpas, 8 Violas, 6 Contrabaixos, Percussão.

¹⁹² *Improvisation I* inclui os seguintes instrumentos com a altura definida: Vibrafone, Xilofone, Sinos tubulares, Glockenspiel, Almglocken.

¹⁹³ *Improvisation I* inclui os seguintes instrumentos sem a altura definida: Caixas (grave e 2 agudo), Crótalos (2 mais grave, 2, 1 agudo), Blocos de Metal, Tam-tam (grave, subgrave), Bombo, Bongós (6 sobreagudos), Gong (grave, medio, agudo), Prato suspenso (medio, grande, muito grande)

Paş trop lent
Très souple

Soprano

Le vier - ge, le vi - va - ce et le bel

Piano

Soprano

au - jour - d' hui Va - til nous dé - chi - rer a - vec un coup d' alle iv - re

Piano

(Exemplo 90, compassos 1-6, *Improvisation I*)

No mesmo exemplo salientamos a opção de apresentação do Xilofone no compasso quatro e cinco. Optamos por deixar a mesma indicação do tremolo sobre a mesma nota (*sol*), existente na partitura, mas colocando o entre parêntesis.

2. introdução de instrumentos de percussão com altura indefinida aplica-se a todos os momentos a solo, quando a intervenção não coincide com os instrumentos com altura definida ou é realizada em conjunto com os outros instrumentos com as características semelhantes.

Como exemplo apresentamos o último compasso da obra, onde existe a intervenção dos seguintes instrumentos de percussão: três Caixas (uma com som grave e duas com som agudo), Bombo, Chocalhos com afinação definida.

C. C.cl.
(bag. c-cl.)

Gr.C.

E. 2C.cl.
(bag. timb.)

F. Almgf.

normal extr. bord. normal sur le cercle normal

ppp pp ppp ppp ppp

ét. 2

pochissimo

P pp

9 a tempo, sans ralentir

a tempo, sans ralentir

Piano

ppp

(Exemplo 91, compasso 82, *Improvisation I*)

Em diversos casos as dificuldades na execução, relacionadas com a especificidade da técnica pianística, obriga a reformulação e a adaptação do conteúdo orquestral. Essa problemática persiste em toda a obra *Pli selon pli*. Como a ilustração sugerimos o seguinte exemplo. A subida das Flautas, um acorde arpejado para os lados apostos nas Harpas, os trilos em vários instrumentos, entrada do Vibrafone e o grupo dos Contrabaixos com *cluster* em *pizzicato*, são vários acontecimentos a demonstrar em apenas quatro compassos da partitura (exemplo 92).

Soprano
a - vec un coup d'aie iv - re Ce lac dur ou - bli - é que hante sous le gi - vre Le trans - pa -

Fl. 1
Fl. 2 (picc.)
Cl. mi^b
Cél.
Mand.
Guit.
Hpe 1
Hpe 2
Hpe 3
H. Glksp.
C. Xyl.
D. Bl. mét.
E. Crot. 1
F. Crot. 2
G. Gongs
Alt.
Cb.

sempre simile, assolutamente senza sfumature

arco archet normal

sul ponticello

pizz. (div.)

col legno battuto

5/8 4/4 7/8 4/4

The image shows two systems of musical notation for Soprano and Piano. The first system (measures 6-8) features a Soprano line with lyrics 'a - vec un coup d'aille iv - re Ce lac dur ou bli - - -' and a Piano accompaniment with dynamic markings *p*, *f*, *p*, *f*, and *mf*. The second system (measures 9) features a Soprano line with lyrics '- é que han - te sous le gi - - - vre Le trans - pa -' and a Piano accompaniment with dynamic markings *mf*, *pp*, *mf*, and *mp*. Both systems include complex rhythmic patterns with triplets and various dynamic markings.

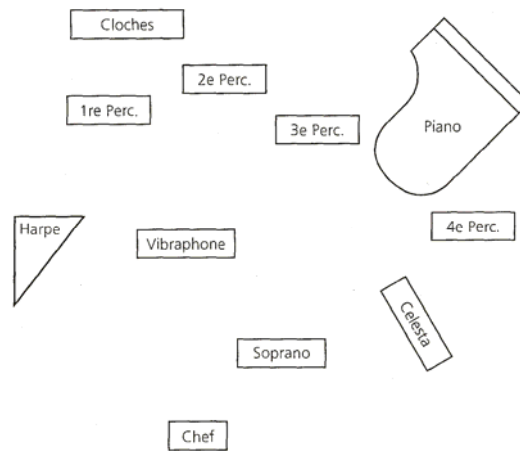
(Exemplos 92, compassos 6-9, *Improvisation I*)

A escolha de um terminado instrumento ou um grupo de instrumentos é realizada em função de seguintes fatores: o timbre, a dinâmica, a potência sonora, o ritmo, o movimento, a lógica do discurso musical, relacionada com a técnica de composição. A importância de cada um dos fatores é evidente, mas apenas um prevalece sobre os outros num terminado momento. Na segunda quadra do soneto (compassos 19 - 31) o fator principal incide sobre a lógica do discurso musical. A parte vocal é perseguida por diversos instrumentos (Guitarra, Bandolim, Vibrafone, Xilofone), por vezes na sombra, por vezes em cânone. A escolha desse material contribui na resolução de seguintes problemas: a percepção e a compreensão da ideia da composição, apoia o solista na fase de aprendizagem, ajuda na afinação. Apresentamos o seguinte exemplo:

(Exemplos 93, compassos 19 - 23, *Improvisation I*)

Improvisation II

Improvisation II pelo seu posicionamento corresponde ao centro da trilogia *Improvisation sur Mallarmé*. A instrumentação assenta na base de um ensemble, que inclui a soprano e nove instrumentistas. O próprio compositor sugere o seguinte disposição dos intérpretes:



(Figura 7)

O pilar do ensemble baseia-se no Piano. Os outros instrumentos: Harpa, Vibrafone e Celesta são colocados no proscênio e Sinos tubulares bem longe, ao fundo da cena. Esses instrumentos são dispostos num espaço amplo, de forma a distribuir entre eles os instrumentos de Percussão. Notamos, que a disposição dos instrumentistas na partitura é efetuada da mesma forma. Tendo em consideração esses fatores, efetuamos os procedimentos de redução em torno da parte do Piano. Observamos um excerto da partitura:

The image shows a musical score excerpt for measures 57-58, titled "Improvisation II". The score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments and parts are: Harpe (Harp), Cloches (Chimes), Vibr. (Vibraphone), Piano, Cel. (Celesta), Mar. (Iseul) (Maracas), Cymb. susp. (Suspended Cymbal), and Voix (Voice). The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *mf*, *mp*, *ét.*, *ff*, *f*, *p*, *pp*), articulation (e.g., *près de la table*, *Do!*, *jeu normal*, *ne pas étouffer*), and performance instructions (e.g., *3*, *Red.*). The score is divided into two measures, with measure 57 starting at the beginning and measure 58 ending at the end. The time signature is 4/2. The score is marked with a circled "57" and a circled "3" at the end of the second measure. The voice part has lyrics: "... - vec" and "la".

(Exemplo 94, compassos 57-58, *Improvisation II*)

Esse exemplo demonstra o posicionamento do Piano no centro da partitura, em torno dele são colocados os seguintes pares dos instrumentos: Celesta e Vibrafone, Percussão e Sinos tubulares, Voz (soprano) e Harpa.

A tarefa de redução para piano de certo modo é facilitada com essa disposição, ou seja, o conteúdo da partitura é avaliada e redistribuída através do piano. Notamos, que o Piano permanece presente ao longo de todo o andamento, com exceção das secções assinaladas com a indicação do andamento como *Assez Vif- Vif*, *Vif - Assez Vif*, *Modéré- Assez Vif*. As secções com a designação de andamentos acima referidos são dedicadas exclusivamente a Percussão. A opção escolhida para essas secções incide sobre seguintes critérios:

Entre vários instrumentos de percussão presentes nestas secções a Maraca é o instrumento principal, apresentado em grupos de dois á quatro. As características tímbricas do instrumento, na nossa opinião, são dificilmente adaptadas ao piano, devido a ausência de timbre semelhante. Por essa razão a parte rítmica de Maracas transitou para a redução para piano com a indicação de clave de percussão. A ponderar a adaptação das diversas soluções na imitação sonora do instrumento, sugerimos a possibilidade de utilização da voz, transmitindo vocalmente o respetivo ritmo através de recitação *ch-ch-ch*. Essa opção é simples e a mais adequada.

Assez Vif → Vif (♩ = 144 → ♩ = 231)

(2) 3 7 3

1 Mar. (un seul) *pp* *mp* *p* *f* *mf* *mp* *ff* *poco accel.* *accel.* *meno accel.* *molto accel.*

2 Mar. *p* *f* *mf* *p* *ff* *continuer le trémolo* *pendant les points d'arrêt*

3 Mar. (son grave) (un seul) *p* *sempre P (sans nuances)*

4 Crotales graves *f* *laissez vibrer*

Nesse exemplo específico é evidente a impossibilidade de execução de todos os instrumentos. Escolhemos como a base a parte do Vibrafone, cujo conteúdo é a somatório do campo harmónico dos outros instrumentos, é o mais visível, o contorno melódico e pianisticamente o mais adequado. Na mão esquerda acrescentamos as duas primeiras notas mais graves do piano e *ré sostenido* inexistente na parte do Vibrafone e presente em todos os outros instrumentos. Estrutura rítmica, que melhor se adapta em relação ao ritmo existente no Vibrafone, pertence ao Harpa, por esta razão utilizamo-la na distribuição de notas na mão esquerda.

Improvisation III

A constituição instrumental do andamento inclui vários instrumentos utilizados em *Improvisation I e II*¹⁹⁵. A *Improvisation III* é um andamento mais comprido de trilogia com extensas secções instrumentais, onde existe a maior dificuldade na adaptação ao piano. Ao contrário da *Improvisation I e II*, optamos por incluir na redução para piano as indicações de instrumentação, devido a complexidade de textura e para melhorar a compreensão tímbrica do material escolhido.

Ao longo do andamento encontramos diversos aspetos provenientes de “forma aberta” inicialmente planeada pelo compositor. Esses aspetos incidem sobre as diferenças no andamento e divisão do compasso entre os instrumentos ou grupos de instrumentos. A existência dois andamentos diferentes ao mesmo tempo ocorre igualmente na *Improvisation II*, embora apenas em dois momentos. No primeiro caso, o ensemble instrumental possui a indicação do andamento *Andante - Alla breve* e a parte da soprano continua com andamento *Sempre senza tempo* (compassos 56-57). No segundo caso, a indicação de andamento suplementar incide na parte das Maracas. Notemos, os exemplos acima referidos são irrelevantes na redução para piano, ao contrário da *Improvisation III*.

¹⁹⁵ A instrumentação de *Improvisation III* inclui: 4 Flautas (3 Piccolos, 1 Flauta em Sól), 5 Violoncelos, Trombone Tenor, 3 contrabaixos, 3 Harpas, Mandolina, Guitarra, Celesta, Percussão.

O fator de organização rítmica é essencial para uma redução para piano. A existência ao mesmo tempo diferentes andamentos ou divisões do compasso torna extremamente difícil a sua realização ao piano. A escolha adequada do conteúdo nesses momentos é muito importante. Apresentamos como exemplo um dueto dos dois Xilofones, onde cada um dos instrumentos possui as indicações próprias do andamento e da divisão do compasso.

The musical score is divided into three systems, each with its own time signature and tempo markings:

- System 1:** Time signature $\frac{2}{4}$ Sub. Rapide $J=120$. It includes staves for Voix, Fl. 1, Fl. 2, and Fl. 3. Fl. 2 and Fl. 3 have the instruction "prendre piccolo".
- System 2:** Time signature $\frac{2}{4}$ Sub. Rapide $J=120$. It includes staves for Xyl. 1 (two parts) and Xyl. 2 (two parts). Dynamics include *ff*, *mf*, *f*, *mp*, and *p*. Xyl. 2 has the instruction "Indépendamment du chef".
- System 3:** Time signature $\frac{3}{4}$. It continues the Xyl. 1 and Xyl. 2 parts. Dynamics include *mf*, *f*, *mp*, and *ff*. Xyl. 2 has the instruction "accélérer".

Additional markings include "mf sempre" at the beginning of the third system and "J=90" and "J=120" tempo changes.

8 Sub. Rapide $\text{♩} = 120$

(Exemplo 98, N. 8, compassos 54-60, *Improvisation III*)

Para este excerto adotamos a seguinte solução. Como a base de organização rítmica escolhemos a divisão do compasso proveniente da parte do Xilofone I, cuja pulsação estável permanece inalterada ao longo de todo excerto. A parte rítmica do Xilofone II foi reorganizada de forma a introduzi-la na mesma divisão do compasso. A distribuição do material é realizada de forma a demonstrar as diferenças rítmicas e sonoras entre os dois instrumentos.

Aplicamos o mesmo procedimento na secção instrumental *Hétérophonies*¹⁹⁶, dominada por dois Xilofones tocados por quatro percussionistas¹⁹⁷. Dividimos a textura orquestral em vários planos sonoros de instrumentação:

- Primeiro plano – 2 Xilofones: as variações canónicas no andamento rápido.
- Segundo plano – Flautas, Violoncelos, Trombone, Contrabaixo, Sinos tubulares e Glockenspiel: as notas longas, por vezes com trilos, em representação do fundo harmónico.

¹⁹⁶ *Improvisation III*, N.s 15 – 19, compassos 102-142.

¹⁹⁷ A partitura geral de orquestra possui a indicação de 2 Xilofones (4 executantes), instrumento transpositor, que soa uma oitava acima. Trata-se de um xilofone com a extensão alargada de cinco oitavas, chamado Xilorimba. É um dos seis instrumentos utilizados por Pierre Boulez no *Le marteau sans maître*.

- Terceiro plano – Bandolim e Guitarra: as intervenções rápidas relacionadas com Xilofones; os acordes com acentuação; os trilos.
- Quarto plano – Celesta e Chocalhos: as intervenções derivadas dos Xilofones; os intervalos e os acordes com acentuação; os trilos.
- Quinto plano – Harpas: a organização rítmica possui o andamento e a divisão de compasso próprios; os acordes arpejados.

A escolha do material para a redução para piano é realizada pela mesma ordem de relevância. Embora, a ausência de um dos planos permite a reorganização do mesmo. A complexidade de textura determinou a utilização de três pentagramas na parte de piano para apresentação gráfica mais clara e detalhada. Assim, redistribuímos a parte dos Xilofones entre os dois pentagramas, utilizando a terceira apenas para informação complementar de instrumentação e introduzimos nela o Segundo plano. O Terceiro e o Quarto planos são introduzidos apenas na ausência, por vezes momentânea, do Primeiro plano. O Quinto é excluído praticamente na íntegra devido aos aspetos acima referidos, incluindo apenas alguns acordes arpejados.

Sublinhamos, em diversas partes da obra as Harpas possuam a sua característica própria de organização rítmica em relação aos outros instrumentos. Essa particularidade levou a sua exclusão devido a impossibilidade de execução ao piano na sua plenitude. A situação acima referida ocorre na partitura pela primeira vez em N. 11 (compasso 69), nesse momento particular as Harpas são claramente destacados sobre as notas longas nas Flautas em *frulato* e nos Violoncelos. Embora os andamentos e as divisões do compasso não coincidam entre os instrumentos, a existência no andamento principal (*Lento*) um fundo harmónico permanente (Flautas e Violoncelos) torna possível a realização da parte das Harpas (o andamento *Rapido*) sem a necessidade de alteração do compasso em ambos os andamentos. A introdução na redução para piano desta particularidade, tão importante para a textura orquestral, tem como objetivo a demonstrar a presença dela nas outras secções da obra.

Lent $J=60$ 8

11

grande 1 *ffz mf* *Flag.*

picc. 2 *ffz mf* *Flag.*

F1.

picc. 3 *ffz mf* *Flag.*

picc. 4 *ffz mf* *Flag.*

1 *arco*** *p* *gliss. imperceptiblement* (o)

2 *arco*** *p* *gliss. imperceptiblement* (o)

Vc. 3 *mf*

4 *mf*

5 *mf*

1 *arco ord.* *sulD* *ffz*

Cb. 2 *arco ord.* *sulD* *ffz*

3 *arco ord.* *sulD* *ffz*

Lent $J=60$ 8

(a) **Rapide** $J=120$ *jeu normal* *f* *Sol* *La* *b*

(b) **Rapide** $J=120$ *f* *La* *Sib* *f* *Ré* *ffz*

11 **4/4** *jeu normal* *f* *près de la table* *p* *jeu normal* *près de la table* *f* *jeu normal* *près de la table* *p* *jeu normal* *Dob* *ffz*

*) respirer sans que cela se remarque, pas ensemble / *unmerklich atmen, nicht gleichzeitig* / breathe imperceptibly, not together

**) changer l'archet imperceptiblement, pas ensemble / *den Bogen unmerklich wechseln, nicht gleichzeitig* / change the bow imperceptibly, not together

11 **Lent** ♩ = 60

69 Fl. *mp*

Piano

Harp. **Rapide** ♩ = 120

f *mf* *f* *p* *f* *f*

3 6

8^{va} 8^{va} 8^{ub}

(Exemplo 99, N. 11, compassos 69-70, *Improvisation III*)

Da mesma forma, excluímos a parte das Harpas na secção seguinte (N. 12 e 13 inclusive, compassos 71-95), neste caso optamos pela parte de Flauta I, que persegue a parte da soprano em primeiro plano e o fundo harmónico (Violoncelos, Harpa III, Sinos tubulares e conjunto de Flautas) em segundo plano.

12 **Toujours Lent** ♩ = 60, flexible

72 Voix *f* *mf* *f*

Ou - - - - - ce - - - - -

72 Fl. *f*

Piano *mf*

73 Voix *>p* *mf* *p*

- - - - - la - - - - - que

73 Piano

74 Voix *p* *f* *mf* *f* *p*

fu - - - - - ri - - - - - bond

74 Piano

4 Toujours Lent $J = 60$, flexible*)

Voix
Ou — ce — la — que

Fl.

Vc. 3
4
5

4 Toujours Lent $J = 60$, flexible*)

Harpe 1
Modéré $J = 100$ plus vite *près de la table* poco rall. Modéré $J = 100$ Un peu retenu

Harpe 2
près de la table

Harpe 3
jeu normal

Voix
lu — ri — band

Fl.

Vc. 3
4
5

Harpe 1
Tempo jeu normal

Harpe 2
jeu normal

*) pouvant descendre à $J = 48$ lorsque l'ornementation le requiert / Das Tempo kann bis zu $J = 48$ herabsinken, wo die Verstärkungen es erfordern. / The tempo could be as slow as $J = 48$ if the ornamentation requires it.

(Exemplo 100, N. 12 e 13, compassos 71-95, *Improvisation III*)

Outra particularidade existente na parte de Harpas, nomeadamente Harpa I e Harpa II, é a afinação de algumas cordas em um quarto de tom. Nestes casos na parte de redução procedemos a alteração da nota, com a aplicação do critério de aproximação de afinação em direção da nota mais próxima. Quando a mesma situação ocorre entre o conjunto de três Harpas escolhemos a afinação exata, existente numa das Harpas. A obra se inicia com esta particularidade, e neste caso adaptamos o seguinte solução. Colocamos uma pequena nota suplementar junto da nota principal:

The image shows a musical score for Piano and Harp. The tempo is marked 'Modéré' with a quarter note equal to 90. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The Harp part (top staff) starts with a forte (f) dynamic and features a series of chords and single notes. The Piano part (bottom staff) includes a tuba (Tbn.) part with a dynamic of piano (p) and an octave shift (8va) indicated. The score covers measures 1 through 5.

(Exemplo 101, N. 1, compassos 1-5, *Improvisation III*)

A problemática de execução ao piano de instrumentos de percussão com altura indefinida é presente igualmente no *Improvisation III*. Apresentamos alguns exemplos com as soluções encontradas. O seguinte exemplo demonstra a transcrição de Bongo e Claves:

The image shows a musical score for Piano, Bongo, Claves, and Cb. (Cymbal). The score starts at measure 188. The Bongo part (top staff) has dynamics of f, p, f, mp, and pp. The Claves part (middle staff) has dynamics of f, mf, p, sfz, and mf. The Cb. part (bottom staff) has a dynamic of ppp. The Piano part (bottom staff) has dynamics of f, mf, p, and sfz. The score covers measures 188 through 200.

The musical score is arranged in systems for various instruments. The Flute section (Fl.) consists of four staves (1-4) with dynamic markings of *f* and *mf*. The Violin section (Vc.) has five staves (1-5) with dynamics ranging from *ppp* to *p*, and includes the instruction "sourd." for the fifth staff. The Trombone section (Tbne.) has one staff with dynamics *ppp* and the instruction "prendre sourd. wa-wa". The Clarinet section (Cb.) has three staves (1-3) with dynamics *f*, *p*, and *mp*. The Harp section (Harpe) has two staves (1-2) with the instruction "jeu normal" and the lyrics "Mi's Sol' La's / Do's Si's". The Percussion section includes Xylophone 1 (Xyl. 1), Xylophone 2 (Xyl. 2), Claves, and Bongos. The Claves part has dynamic markings *p*, *f*, *mp*, and *pp*. The Bongos part includes the instruction "avec la queue de la baguette à plat sur le peau".

(Exemplo 102, Bongo e Claves, compassos 188-189, *Improvisation III*)

A utilização de três pentagramas na redução para piano é suscitada pela necessidade de separação dos planos nas texturas mais complexas, como é o caso de *Improvisation III*. No seguinte exemplo dedicamos um pentagrama para a introdução de apenas uma nota de Claves, esta nota é importante por causa de breve respiração da solista.

$\frac{4}{8}$ **4** Modéré $\text{♩} = 90 (-80)$

27

Voix: *p < > p*, *mp*, *pp*, *f > p*, *mf*, *mf > p*. *respiration courte*.

Fl. 1, 2, 3, 4: *mf > p*, *mf > p*, *mf > p*. *sans vibr.*

Vc. 1, 2, 3, 4, 5: *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*. *non vibr.*

Tbn.: *mp*, *pp*, *mp*, *pp*. *suavité*.

Cl. 1, 2, 3: *mf*, *mp*, *pp*, *mp*. *suavité*.

$\frac{4}{8}$ **4** Modéré $\text{♩} = 90 (-80)$

27

Mand., Guit.: *mf*, *mf*.

Claves: *mf*. *suavité après le chant*.

Conga (Rotom): *mf*, *mp*, *ff*, *f*.

Cymb. chis. Cr. caisse: *f*.

The image displays a musical score for two parts: Voix and Piano. The score is set in 3/4 time and covers measures 200 and 201. The Voix part begins at measure 200 with a dynamic marking of *f* and a breath mark. It features a glissando and a dynamic shift to *p*. In measure 201, the dynamic changes to *mf*, followed by a 'respiration courte' instruction and another dynamic shift to *mf* and *p*. The Piano part also starts at measure 200 with a dynamic marking of *sfz* and a breath mark. It includes a section for Claves in measure 201, marked with *sfz*. The piano part concludes with a dynamic marking of *mp* in measure 201.

(Exemplo 103, introdução de Claves, compassos 200-201, *Improvisation III*)

Na nossa opinião, a nota *ré* é a opção mais adequada para a transcrição do instrumento Claves.

Devido as particularidades de cada uma das *Improvisation sur Mallarmé* o processo de redução demonstra a possibilidade de adaptação na pratica diversos vertentes de redução. Obtivemos uma *versão* para piano e voz no caso de *Improvisation I*, realizamos uma *transcrição* no caso de *Improvisation II*, auferimos uma redução para piano no caso de *Improvisation III*. Embora o resultado final revela as diferenças entre cada uma delas, aplicamos os mesmos critérios e as opções no procedimento em todas as reduções.

6.3 Redução no Género Operático e Afins.

Incluimos, neste grupo, obras dos seguintes géneros: ópera, oratória, cantata, o “musical” de tradição anglófona e outras obras, com maior ou menor conjunto instrumental, que podem suscitar atividade cénica. Nestes géneros, o grupo de solistas é muito variável, integrando, habitualmente, um número plural de cantores e até, em certos casos, de instrumentos (com intervenções fugazes, como o bandolim em *Don Giovanni*¹⁹⁸ ou o corne inglês em *Tristan und Isolde*¹⁹⁹, ou permanentes, como os sete solistas de *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* de Olivier Messiaen). A estes grupos juntam-se ainda a orquestra ou conjunto instrumental e, eventualmente, o coro ou os coros (veja-se o caso de óperas barrocas como *Dido and Aeneas*²⁰⁰, de Purcell, com a sua escrita policoral propiciando efeitos de eco) e ainda, em obras contemporâneas, meios eletroacústicos (por exemplo, em *K...*²⁰¹ de Philippe Manoury ou em *As I Crossed a Bridge of Dreams*²⁰² de Peter Eötvös).

Como exemplo desta terceira especificidade apresentamos a ópera *Lady Sarashina*, do compositor húngaro Peter Eötvös, com libreto da sua esposa Mari Mezei. Encomendada em 2004-2005 pela Opéra national de Lyon, a obra foi estreada naquela cidade francesa no dia 4 de Março do ano 2008²⁰³. O libreto é baseado no livro *As I Crossed a Bridge of Dreams. Recollections of a Woman in the Eleventh-Century Japan*, publicado por Ivan Morris em 1975²⁰⁴. Trata-se de uma tradução do diário íntimo de uma dama de companhia da corte imperial, que viveu no Japão do século XI, em pleno período Heian²⁰⁵, cujo nome próprio desconhecemos, está associado ao lugar de Sarashina. A ópera de Peter Eötvös, em nove cenas, foi originalmente escrita a partir da mencionada tradução em língua inglesa. Em palco, com a

¹⁹⁸ Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, ópera em dois atos com libreto de Lorenzo Da Ponte, Praga, 1787.

¹⁹⁹ Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, ópera em três atos com libreto do compositor, Munique, 1865.

²⁰⁰ Henry Purcell, *Dido and Aeneas*, ópera em três atos com libreto de Nahum Tate, Londres, 1688.

²⁰¹ Philippe Manoury, *K...*, ópera em doze cenas para 16 cantores, dispositivo eletroacústico em tempo real e orquestra, com libreto de Bernard Pautrat e Engel André, *partir de Der Prozess* de Franz Kafka, Paris, 2001.

²⁰² Peter Eötvös, *As I Crossed a Bridge of Dreams*, teatro sonoro com encenação no palco (cenas do século XI do Japão) a partir dos textos do diário da Lady Sarashina com libreto de Mari Mezei, Donaueschingen, 1999.

²⁰³ Estreia no dia 4 de Março de 2008 na Opéra national de Lyon com intérpretes: Mireille Delunsch (Lady), Ilse Eerens (soprano), Salomé Kammer (mezzo – soprano), Peter Bording (barítono), Ushio Amagatsu (encenação e luz), Natsuyuki Nakanishi (cenário), Sayoko Yamaguchi, Masatomo Ota (guarda roupa), Peter Eötvös e Alejo Perez (direção).

²⁰⁴ Morris, I. (1975) *As I Crossed a Bridge of Dreams. Recollections of a Woman in the Eleventh-Century Japan*, New York: Penguin Classics.

²⁰⁵ O período recebeu o nome da capital da época Heian-kyo, atualmente Quioto.

personagem central, Lady Sarashina, representada por uma soprano, contracenam diversas personagens representadas por um trio vocal constituído por uma soprano, uma mezzo-soprano e um barítono, cada uma destas vozes desempenhando, sucessivamente, vários papéis.

A edição utilizada para a presente redução para piano é de editora Ricordi em Munique, com o ISMN M-2042-3738-8.

6.3.1 Etimologia do título

O título que aparece na tradução, *As I Crossed a Bridge of Dreams*, é uma adaptação poética do tradutor; o texto original é habitualmente referido com a designação genérica *Sarashina Nikki*²⁰⁶, *diário de Sarashina*.

Literalmente, Sarashina Nikki significa Diário de Sarashina, onde Sarashina é o nome da terra na província Shinano, local onde o marido da autora era servente antes da sua morte. O topónimo Sarashina não se encontra no texto do diário, mas para os leitores essa palavra estava ligada à famosa lenda, transmitida de geração em geração e é copiada em muitos monumentos literários.

Um homem de Sarashina levou às montanhas a sua velha tia (ou a mãe) para ai deixar morrer. Assim por vezes os velhos foram tratados nos anos de fome. Porém, tendo visto uma lua cheia sobre o monte Obasute, que literalmente significa *velha abandonada*, o homem se arrependeu e expressou os seus sentimentos num poema:

*A minha alma
Não tem consolação –
Sarashina à vista,
Como sobre o monte da Velha Abandonada
A nova lua brilha*

A autora de *Sarashina Nikki* conhecia este poema. Quando numa noite sem lua, ela, uma velha abandonada na solidão, recebeu a visita do seu cunhado, veio-lhe à mente este mesmo poema. Alegando a lenda antiga, compôs o seu poema:

²⁰⁶ A palavra *Nikki* significa os registos de dia-a-dia, o diário.

*Hoje não há lua nova,
A noite escura e densa caiu
Sobre cume da Velha Abandonada,
Na montanha Obasute –
Porque tu vieste até aqui?*

Considera-se, que este poema terá dado o nome ao próprio diário. A lua, associada ao topónimo Sarashina é constantemente mencionada no diário, ao longo dos séculos no Japão existe a tradição de inserir o topónimo no título da obra literária. Como o original não sobreviveu até os nossos dias, desconhece-se quem terá atribuído esse nome ao diário: autora, posteriores leitores ou sucessivos copistas.

6.3.2 Lady Sarashina

A filha do aristocrata e dignitário, Sugawara Takasue, cujo verdadeiro nome é desconhecido, ficou na história como simplesmente Filha de Takasue. No seu breve diário, ela descreveu quase quarenta anos da sua vida: os afetos e as perdas, o seu casamento e os seus filhos, o serviço da Corte e as peregrinações aos templos longínquos. Embora seja possível observar toda a vida da Filha de Takasue nessas memórias, desconhece-se, exatamente, o ano da sua morte. Provavelmente, e de acordo com historiadores japoneses, após a conclusão do diário, ela terá encontrado o seu último retiro num mosteiro localizado nas montanhas. Segundo as mesmas fontes, Lady Sarashina terá terminado os seus dias em orações, crente na misericórdia do Buda Amida, cuja aparição ela teve no fim da vida.

6.3.3 Diário japonês

No século XI, o Japão, país onde vivia a Filha da Takasue, era, de certo modo, um lugar único na Terra. Havia romances e as suas leitoras encantadas, e a tradição de confiar ao diário os sentimentos mais íntimos. Na sua maioria, as leitoras e escritoras foram mulheres, um facto raro na história da cultura mundial. Notamos apenas que, a literatura na língua materna japonesa existia em paralelo com a literatura em chinês, única que tem sido considerada como a arte verdadeiramente valiosa, merecendo a atenção dos homens. Os poemas em japonês, no início do

século X, tinham conquistado o seu lugar na consciência social, mas o primeiro conhecido diário em japonês, apesar de ter sido escrito por um homem, fala em nome de mulher²⁰⁷. Criada no século IX, *katakana*, (silabário, um tipo da escrita silábica japonesa) permitiu, sem o conhecimento dos caracteres chineses, escrever as cartas, os poemas, as histórias na língua materna. Foi considerada *escrita feminina*, mas ela contribuiu para o desenvolvimento da poesia e da prosa.

Além de *Sarashina Nikki* são conhecidos seis obras de época Heian, que sobreviveram até os nossos dias e cujos títulos contêm a palavra Nikki. Todas elas, com exceção duma, foram escritas por mulheres. Embora nem todas as obras do género Nikki coincidam com o nosso entendimento de um diário pessoal, por tradição empregam esse título (de diário).

Os principais temas do diário (destino, fé, sonhos, viagens, romances) são entrelaçadas entre si, eles permeiam toda a obra desde início até ao fim. O Destino, os Símbolos místicos revelados nos sonhos, a Fé como um modo de influenciar o destino, Vaguear como metáfora da própria vida e demonstração da fé nas peregrinações, a vida real e o mundo literário da fantasia são o *leitmotiv* de *Sarashina Nikki*, expandidos na ópera.

6.3.4 Tanka: Género de poema japonês

No Japão, um diário não era apenas uma descrição dos acontecimentos pessoais pela ordem cronológica, mas incluía também lendas e o Tanka²⁰⁸. As cartas de amizade e de amor seriam impensáveis sem Tanka, um curto poema com cinco versos, nos quais era expressa a alegria e a tristeza. Por outro lado, a poesia fazia também parte da etiqueta de Corte do Imperador. A atitude perante a palavra poética era muito cuidadosa, havendo o intuito da sua preservação para as futuras gerações. Havia coleções dos poemas pessoais e familiares, onde se registavam as circunstâncias de aparência dum ou do outro Tanka. As respostas poéticas do destinatário eram, por vezes, a avaliação das pessoas que rodeavam a família. Nascido como um comentário aos poemas, a prosa conquistava a sua própria importância, aperfeiçoando a verbalização das experiências mais complexas e profundas.

²⁰⁷ "Diário de uma viagem de Tosa para a capital" ("Tosa Nikki») de poeta e cientista Ki no Tsurayuki, datado do século X.

²⁰⁸ Literalmente Tanka significa "poema breve" (tan - curto, breve; e ka - poema ou canção) e é formada por 31 sílabas (versos de 5 - 7 - 5 - 7 - 7 sílabas respetivamente).

6.3.5 Origem da ópera *Lady Sarashina*.

Esta ópera tem a sua origem na outra obra de Peter Eötvös, *As I Crossed a Bridge of Dreams*, estreada em 1999 no Festival de Donaueschingen. A obra, chamada pelo próprio compositor como “teatro sonoro”, é baseada no mesmo livro e serviu de protótipo para futuro libreto da ópera. Os principais intérpretes da obra *As I Crossed a Bridge of Dreams* são quatro atores - narradores, entre os quais: Lady Sarashina e três “Dream-voices” (vozes do sonho); dois solistas instrumentais – o trombone alto, o trombone contrabaixo e o ensemble instrumental. Como o próprio compositor refere, os dois instrumentos solistas estão relacionados com Lady Sarashina: o trombone alto representa o “alter-ego” da Lady, cuida a melodia e “emoções”; o trombone contrabaixo, a sombra do trombone alto, transporta a história para as profundezas, para o espaço, para o passado. O sousafone, presente na terceira cena, significa a Lua, com qual fala a Lady Sarashina. A obra foi gravada entre 2001-2008 e editada em CD por BMC Records em 2009.

As semelhanças entre as duas obras são evidentes. O texto utilizado na obra *As I Crossed a Bridge of Dreams* é repetido na ópera quase na sua íntegra. O conteúdo musical é, de certo modo, uma *particella* da futura partitura da ópera, embora com algumas alterações. A ópera *Lady Sarashina* é expandida a partir de *As I Crossed a Bridge of Dreams*.

A narração do texto predomina na obra *As I Crossed a Bridge of Dreams*. Em relação a ópera, algumas frases ou mesmo parágrafos foram eliminados, ao contrário da música, cujo conteúdo foi expandido e aumentado no espaço do tempo, tendo aumentado, igualmente o número de cenas. As palavras ditas por “Dream-voices” transitaram, na sua maioria, para o Trio vocal e mantiveram a sua influência de recitação em algumas cenas da ópera (por exemplo nas cenas SPRING e DARK NIGHT).

6.3.6 Constituição do Elenco e da Orquestra.

O meio vocal é bastante limitado: possui apenas quatro cantores: LADY, a personagem principal, e TRIO vocal. Cada um dos cantores interpreta diversos papéis, distribuídos conforme as necessidades do contexto e, ao mesmo tempo, os cantores integram-se num *ensemble* vocal, onde igualmente se enquadra LADY, a quarta cantora para completar o quarteto. Assim, a distribuição dos papéis é apresentada de seguinte forma:

- Soprano – LADY
- SOPRAN – Princess, Young Lady, Girl
- MEZZO – Empress, Mother, Sister, Dream lady, Waiting lady
- BARITON – Guard, Jester (Fool), Messenger, Father, Cat, Priest, Gentleman

Notamos que, na tradição da ópera, por norma, em primeiro lugar é mencionado o nome de personagem e a sua característica de voz, em segundo. Na tradição de ópera dificilmente encontramos o exemplo onde o mesmo cantor interpreta mais de dois papéis na mesma cena, ou mesmo na ópera inteira. No caso da *Lady Sarashina* essa prática é comum. As personagens da ópera não possuem os nomes próprios, devido à especificidade do contexto, tal como, não são mencionados no próprio diário. Embora, na pesquisa realizada por historiógrafos japoneses sobre o diário, tenham sido conhecidos alguns nomes de pessoas, mencionados no livro, nomeadamente as personagens intituladas Gentelman e Father.

Para equilibrar a limitação nos meios vocais, o compositor não só distribuiu os papéis de forma gradual (como nas gravuras japonesas), mas também aplicou diversos tipos de utilização da voz, como: o sussurro, a fala, a recitação em diversos registos, canto a solo, em duetos, trios ou quartetos com microfone ou sem ele.

No que diz respeito ao meio instrumental, o compositor utiliza, na orquestração, a constituição de orquestra grande, com especial atenção ao naipe de percussão. O naipe é constituído por vários instrumentos oriundos do Oriente, nomeadamente da China e do Japão, além dos habituais instrumentos de percussão.

À orquestra adicionado um CD pré-gravado. A razão da sua introdução na orquestra prende-se com uma questão técnica, devido especificidade de uma sala de ópera. O início da obra *As I Crossed a Bridge of Dreams*, a partir da qual foi expandida a ópera *Lady Sarashina*, é realizado ao vivo pelo percussionistas com microfones. Nomeadamente, o efeito produzido pelos sinos é realizado através da transformação do som em tempo real. Este efeito, reproduzido manualmente pelo técnico de som, imita o movimento do objeto da escrita manual, através da qual Lady Sarashina escreve o seu diário. O som é transformado em tinta e o microfone substitui o objeto da escrita. Devidas às questões técnicas, o compositor salvaguarda este efeito simbólico através da faixa pré-gravada num CD, com qual a ópera se inicia e termina.

6.3.7 Libreto. Descrição de Conteúdo da Ópera. Sinopse.

O libreto da ópera baseia-se no diário *Sarashina Nikki* bem como aproveita o texto utilizado na obra *As I Crossed a Bridge of Dreams*. Ainda que no diário os acontecimentos da vida da Lady sejam descritos por ordem cronológica, o libreto não segue essa regra. As frases e os poemas são, cuidadosamente, selecionados do diário, de forma a organizar o conteúdo de toda a ópera.

A ópera *Lady Sarashina* inclui uma abertura, nove cenas e um epílogo.

OUVERTURE (ABERTURA) breve inclui uma introdução instrumental²⁰⁹, cujo objetivo é transportar o ouvinte para o mundo deslumbrante de sonhos e de imaginação. Nesta atmosfera misteriosa surge um Tanka, sussurrado através dos microfones por um Trio vocal:

When the tolling of the temple bell

Told me that dawn and my vigil's end had come at last

I felt as though I'd passed

*A hundred Autumn nights*²¹⁰.

No diário este poema é escrito por um homem, que teve os mesmos sentimentos de Sugawara Takasue, o pai da Lady Sarashina, quando aguardava as nomeações na altura do Ano Novo, e quando as suas esperanças não se concretizaram²¹¹.

SPRING (A PRIMAVERA), primeira cena

Após a morte da sua ama, que lhe substituiu a mãe²¹², Lady Sarashina observa as flores, acompanhada por um Trio vocal com os microfones. As sílabas das palavras sussurradas e

²⁰⁹ Na abertura o compositor utiliza a seguinte instrumentação, que demonstra claramente a atmosfera musical: Glockenspiel, Celesta, Vibrafone tocado com o arco, Crótalos, Sinos tabulares e CD, que reproduz a faixa com a gravação dos sinos.

²¹⁰ *Esperei amanhecer, desperto,
Porém o sino anunciou a aurora
Eu acordei do sonho,
Caiu o coração na escuridão
Que vale mais que de mil noites de Outono.* (tradução livre)

²¹¹ Este tema será desenvolvido na 3ª cena da ópera.

²¹² Para cada aristocrata da época Heian a ama era a pessoa mais chegada ao longo da vida, por vezes até a casamenteira. A ama da Filha da Takasue estava com ela em Kadsusa, e a sua morte logo após do regresso à capital foi a primeira profunda dor para uma jovem rapariga.

faladas surgem na parte do Trio como vindas do pensamento da própria Lady. Através dos seus sentimentos surge um Tanka:

It is their scent alone

That tells me what those scattered orange blossoms are.

Else I should have thought they were

*Untimely flakes of snow.*²¹³

Tanka é um dos símbolos omnipresentes na ópera, que representa os cinco versos com 5-7-5-7-7 sílabas, respetivamente.

O número cinco, presente na organização rítmica de toda a cena é também relacionado com o símbolo de sakura (cerejeiras em flor)²¹⁴, pelo fato de estes terem cinco pétalas.

O significado da primeira cena resume-se, em palavras, a: PRIMAVERA, e MORTE da AMA.

GUARD (O GUARDA), segunda cena

O texto da segunda cena relata uma lenda, colocada no início do diário, ouvida e registada por Lady Sarashina durante a sua primeira viagem à capital, na terra chamada Musashi. A lenda conta-nos como um homem terá ido servir na corte de Imperador e como terá sido portador da tocha e que ele foi obrigado pela Princesa Infanta, a filha do Imperador, a levá-la até à terra dele, Musashi. Quando estes foram encontrados por mensageiros do Imperador a Princesa respondeu que aquele seria o seu destino. Desde então, os portadores da tocha foram escolhidos entre as mulheres. O significado da lenda resume-se a: DESTINO.

PILGRIMAGES (AS PEREGRINAÇÕES), terceira cena

A imagem de peregrinação está presente ao longo de toda a cena e ao longo de todo o diário. Evocando a própria Filha de Takasue: “Os acontecimentos separados por dois ou três anos, por vezes quatro ou cinco, eu descrevo pela ordem consecutiva, assim parecem que eu

²¹³ *Este perfume solitário
Dizia-me que são flores espalhadas de laranja.
Mas eu pensava que eram
Flocos de neve intempestivos. (tradução livre)*

²¹⁴ A sakura, símbolo de Japão, é uma planta sagrada, que deu origem a festa celebrada na primavera chamada Hanami (hana – flor, mi – observar). Cerejeira em flor é referida na 6 e 7 cenas.

estava sempre em peregrinação. Não é verdade, as interrupções também surgem entre as minhas viagens”. As figuras centrais são o pai e a mãe da Filha de Takasue.

A cena inicia-se com os sons dos gongos, oboé, flauta e trompas, imitando os instrumentos tradicionais japoneses como horagai²¹⁵, ryūteki. Estes sons, provenientes do templo budista, e utilizados nas orações, repetem-se ao longo da cena. De seguida surgem as palavras: *I lived forever in a dream world*²¹⁶, cantadas por trio feminino (Lady, Soprano e Mezzo).

Notamos que, na obra *As I Crossed a Bridge of Dreams*, da qual a ópera é proveniente, essa cena é inexistente. Mas, como o próprio nome indica (Como eu atravessei a Ponte dos Sonhos), essa referência é importante. O mundo da fantasia e do sonho havia sido uma barreira protetora para Lady Sarashina durante toda a vida, pois era o mundo onde ela se refugiava. Os sonhos são uma parte importante no imaginário budista, como metáfora da natureza ilusória da vida humana.

A jovem Lady Sarashina vivia no mundo da fantasia, dos romances, das histórias, enquanto o pai estava à espera da sua nomeação para o serviço da corte. As esperanças dele não se concretizaram, a nomeação determinou que fosse para uma província longínqua, e este acabaria a lamentar sobre a separação da filha e sobre os tempos difíceis.

A continuação da cena incorpora mais um episódio do diário, no qual Lady Sarashina manifesta a vontade de fazer uma peregrinação. Contudo, a mãe, uma mulher à moda antiga, contrariou-a, evocando os diversos perigos que podiam surgir no caminho.

O significado da terceira cena resume-se em PEREGRINAÇÕES, os PAIS (a PAI e a MÃE)

DREAM WITH A CAT (O SONHO com a GATA), quarta cena

Relata a história como a Filha de Takasue e a irmã mais velha resolveram ficar com uma gata, que lhes era muito querida. Para não incomodar a irmã adoentada, a gata, como miava muito alto, foi levada para um canto da casa destinado aos empregados. Um dia a irmã sonhou com a gata e chamou por ela. No sonho a gata referiu que era a filha do Conselheiro e se reencarnou em forma de gata. Ela tinha vindo por causa da irmã mais nova, que teve uma

²¹⁵ Horagai é uma concha grande, utilizado para fins religiosos e militares como trompeta por muitos séculos no Japão. Na ópera imitados por trompas.

²¹⁶ *Eu sempre vivi no mundo dos sonhos* (tradução livre). Essas palavras se referem a ela própria, que ao longo de toda a vida não se preocupava com o lado religioso, mesmo quando visitava os templos não fazia as orações ardentes, mas sempre sonhava.

ligação com ela em vidas passadas. O miar da gata parecia um choro. Depois de revelar este sonho, a gata nunca mais foi deixada naquele canto da casa. O próximo episódio com a gata é posicionado mais adiante no diário. Houve um incêndio em casa e a gata morreu no fogo. A cena prossegue com o Requiem pela gata e pela irmã que tinha morrido no mesmo ano. A irmã morre, segundo a referência no diário, de trabalho de parto.

O significado da quarta cena resume-se em: o SONHO, a MORTE, a IRMÃ.

THE MOON (A LUA), quinta cena

Trata-se de uma reflexão sobre a imagem da Lua, a silenciosa amiga da Lady, que esteve sempre presente, ao longo da vida dela. Esta é a cena central e mais íntima de toda a obra, onde Lady fala da sua relação lunar. O texto abrange cinco poemas (Tanka):

- o primeiro e o último poema (o quinto) surgem, pela ordem de apresentação no diário, entre a morte da irmã e a nomeação do pai para uma província distante.
- A frase: *You promise to return* é relacionada com a madrasta da Filha de Takasue com quem ela simpatizava. Quando ela partiu, prometeu à jovem Lady voltar na altura das flores de ameixoeira; sendo este o assunto abordado no terceiro poema.
- no segundo poema, a autora descreve, no diário, uma noite de luar. Essa noite traz recordações do tempo passado junto de uma amiga, também ela, na época, uma dama de companhia. Assume-se que o autor de poema anseia, não pela sua amiga, mas por um homem. A dama partiu para o mesmo lugar onde estava o personagem Gentleman.
- o terceiro poema é escrito à espera do regresso da madrasta.
- o quarto poema do diário antecede a descrição da cerimónia de Proclamação de nomes do Buda²¹⁷, para a qual a autora estava convidada. No diário, este momento sucede ao seu casamento.

O primeiro, o segundo, o quarto e o quinto poema mencionam a Lua e são cantados pela Lady Sarashina, o terceiro e o poema central menciona a Primavera e é cantado por todo o quarteto vocal.

O significado da quinta cena resume-se em LUA.

²¹⁷ Essa cerimónia, efetuada anualmente, era realizada durante três dias no final do ano em todos os palácios da família Real e incluía orações para remissão dos pecados feitos durante um ano.

MIRROR-DREAM (O SONHO do ESPELHO), sexta cena

Devido à falsa impossibilidade de se deslocar ao templo, a mãe da Filha de Takasue manda fazer um espelho para ser levado ao templo Hase²¹⁸ por um padre²¹⁹, ao qual forma dadas instruções para rezar pelo futuro da sua filha. No regresso, o monge revela o sonho que teve durante a oração. A aparição da nobre senhora²²⁰ com um espelho oferecido que lhe mostrou dois lados: a figura espalhada no chão e o jardim cheio de flores de ameixas e cerejeiras, onde cantavam os pássaros, voando de árvore em árvore. No libreto, juntamente com o texto acima referido, acrescenta-se um Tanka sobre o canto de *hototogisu*, um cuco japonês²²¹. O sonho revelava o destino da Lady, a cujo significado ela não deu muita importância, e escreveu um poema sobre o tema:

Fate... fate is no friend of mine -

Such was my bitter thought.

But life has now become a happy thing indeed²²².

O significado da sexta cena resume-se em SONHO sobre DESTINO.

DARK NIGHT (A NOITE ESCURA), sétima cena

Como descreve a Filha de Takasue no seu diário, na corte de princesa ela tinha duas senhoras muito próximas. Um dia, ao regressar a casa, Lady sentiu tantas saudades dessa companhia que escreveu um Tanka para as duas amigas. Ao responder, cada uma escreveu um poema. A cena inicia-se, precisamente, com a narração desses poemas por duas damas de companhia (Soprano e Mezzo).

Together we scoured the windswept coast,

²¹⁸ Hase era o maior templo budista do período Heian, situado na província Nara. Foi ativamente procurado por famílias nobres da época por causa do culto Kannon. De acordo com a conhecida doutrina budista, a alma feminina não encontra a paz ou atinge a iluminação antes de se transformar na masculina.

²¹⁹ Um monge no diário.

²²⁰ Trata-se da divindade mais importante no panteão xintoísta japonês, a Deusa do Sol - Amaterasu. De acordo com as convicções xintoístas, é progenitora da família imperial japonesa.

²²¹ O Hototogisu é uma espécie de cuco japonês (*poliocephalus Cuculus*). A canção do Hototogisu tradicionalmente anuncia a chegada do verão. Por outro lado, o choro lúgubre dum Hototogisu no seu habitat é associado com o anseio dos espíritos dos mortos perante o regresso aos seus próximos ainda vivos. O Hototogisu tem sido um tema popular na literatura e poesia japonesa.

²²² *O destino não é o meu amigo
Assim era o meu pensamento amargo.
Mas a vida se tornava de facto mais feliz.* (tradução livre)

*but found no shells that we could use,
and only our sleeves were spattered by the surf*

*Had she not hoped to find some seaweed growing in the bay,
This diver never would have searched the windswept shore,
Peering for some gap among the waves.*

Os poemas comparam metaforicamente o serviço de Corte com a pesca perigosa no alto mar. Um deles refere a vaidade da Corte; e o outro fala da importância do serviço da corte como apenas a possibilidade de encontro, apenas, com as pessoas íntimas e mais próximas.

Enquanto as damas de companhia narram os poemas, Lady canta a história. Numa noite escura no palácio Real ela e uma dama de companhia estavam a ouvir as leituras de sutras²²³ e a conversar, enquanto um convidado²²⁴ se aproximou e falou com elas. Este encontro, onde se imaginava o amor, deixou na vida de Lady uma marca inesquecível.

O significado da sétima cena resume-se em AMOR.

REMEMBRANCE (A RECORDAÇÃO), oitava cena

No ano seguinte, ao acompanhar a Princesa para o Palácio Real, Lady cruzou-se, novamente, com Gentlemen e recorda as palavras do primeiro encontro, numa noite de chuva. Gentlemen canta que nunca esqueceu, nem por um instante, daquela noite chuvosa, e a Lady responde com o seguinte Tanka:

*How could it stay so clearly in your mind?
There was nothing
but the patter of the rain on leaves.*²²⁵

O diálogo é interrompido e, mais tarde, Gentlemen veio a responder: “um dia, quando a chuva cairá de novo, numa noite escura, eu gostava de tocar a flauta para si, o melhor que

²²³ Sutra é escritura canónica de budismo.

²²⁴ O convidado, mencionado na partitura como Gentleman, era *Minamoto no Sukemichi* (1005–1060), ministro de Direita e o famoso poeta da época Heian.

²²⁵ *Como é possível lembrar tão claramente?*

Não houve nada

Apenas o som da chuva a cair sobre as folhas. (tradução livre)

posso”. Lady queria ouvi-lo e aguardava o momento apropriado, mas ele nunca chegou a acontecer.

O quarteto vocal finaliza a cena com um Tanka, composto pela irmã de Lady, quando ambas ouviram a flauta a tocar numa noite:²²⁶

*It was the flute's fault,
for it passed so soon
And did not wait for Reed
Leaf to reply.*²²⁷

O significado da oitava cena resume-se em RECORDAÇÕES do AMOR.

FATE (O DESTINO), nona cena

A introdução instrumental é uma transformação da ideia musical apresentada pelo quarteto vocal no final da cena anterior. Nessa introdução, Lady canta apenas uma frase, o motivo que persegue a sua vida: *Fate... fate is no friend of mine.*

As últimas palavras cantadas por ela são mencionadas no diário como palavras escritas após a morte do seu marido. Lady evoca as suas recordações, a encomenda do espelho pela sua mãe e o sonho do monge sobre a figura espalhada no chão a chorar. Era o seu destino final. Tal como sugere a etimologia do título da ópera e do diário, Lady é abandonada no fim da sua vida.

O significado da nona cena resume-se em DESTINO.

O EPÍLOGO é um andamento instrumental breve, cujo material é proveniente do último andamento (Bells) da obra *As I Crossed a Bridge of Dreams* do compositor. A ópera termina da mesma forma como se iniciara, com a faixa de CD com o som dos sinos.

²²⁶ O contexto do poema é relacionado com o seguinte acontecimento no diário *Sarashina Nikki*. Numa noite de luar a Filha da Takasue e a sua irmã estavam na varanda da sua casa quando um coche parou em frente da casa ao lado e alguém chamou “Ogi-Noh-Ha!”, cujo significado é as plumas brancas de Eulália. Não obtendo a resposta, a flauta começou a tocar e de seguida foram-se embora. Em reflexão sobre este incidente cada uma das irmãs escreveu um poema. Na poesia japonesa a imagem da Eulália (*Miskanthus*) é utilizada comumente. A frase “amarrar Eulália” significa “começar o namoro”.

A palavra “flauta” na tradução inglesa significa neste caso um instrumento japonês com paleta dupla chamado “hichiriki” (Double Reed).

²²⁷ *Interrompeu a flauta
A sua melodia,
Sem esperar pela resposta
De Eulália.* (tradução livre)

6.3.8 Ópera *Lady SARASHINA* e Simbologia

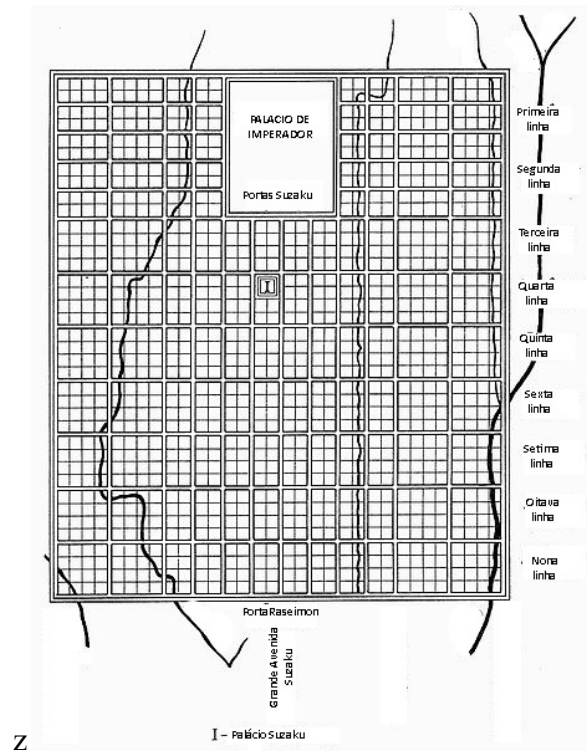
A ópera transporta, da primeira à última nota, o ouvinte para o mundo do Oriente, fascinante e desconhecido. Ao descrever este universo, o vocabulário ocidental engloba e transmite significados diferentes, por vezes opostos. Assim, desde sempre, Ocidente e Oriente encontram-se em lados opostos nos diversos sentidos. Estas oposições revelam-se na própria escrita musical da ópera, na resolução de problemas de forma e conteúdo.

Lady Sarashina é um exemplo oposto ao da ópera no sentido clássico da palavra, mas sem rejeição de tradição da ópera europeia. O próprio texto do libreto encontra a sua consequência na música e engloba diversos símbolos presentes em todas as cenas da ópera.

Como referido anteriormente, a ópera inclui nove cenas. O número, por um lado é relacionado com o plano da construção da cidade Heian-kyo²²⁸, a capital dos imperadores japoneses, cujo nome é utilizado para mencionar o período na história do Japão. O diário da Filha da Tarascue foi escrito na mesma época. O plano segue as rigorosas regras de tradição chinesa na planificação urbana²²⁹. Esta configuração é proveniente do tabuleiro de xadrez, onde oito faixas atravessam o campo de batalha do Norte para Sul e do Leste para Oeste (figura 8). Do Norte, onde se situava o Palácio do Imperador, para o Sul, era lançada uma Avenida atravessada na horizontal por nove faixas (linhas), *ruas* mais estreitas, paralelas entre si.

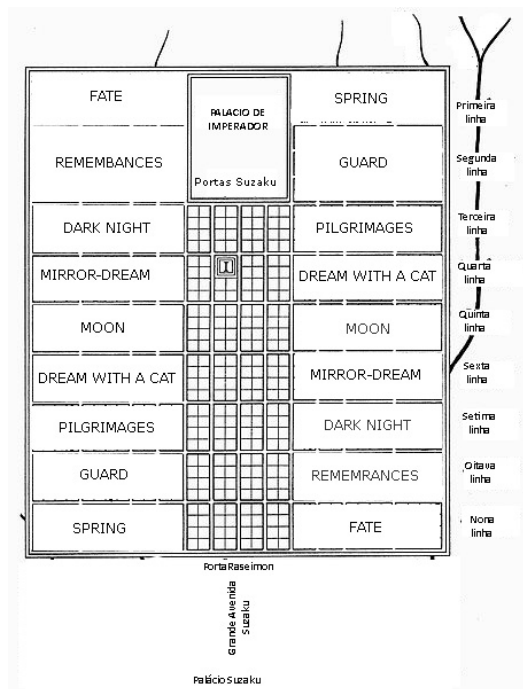
²²⁸ Atualmente Quioto.

²²⁹ Na história do Japão o budismo, o taoísmo e outras influências chinesas atingiram o seu máximo no período Heian (entre 794 a 1185). *Heian* significa paz e tranquilidade.



(Figura 8)

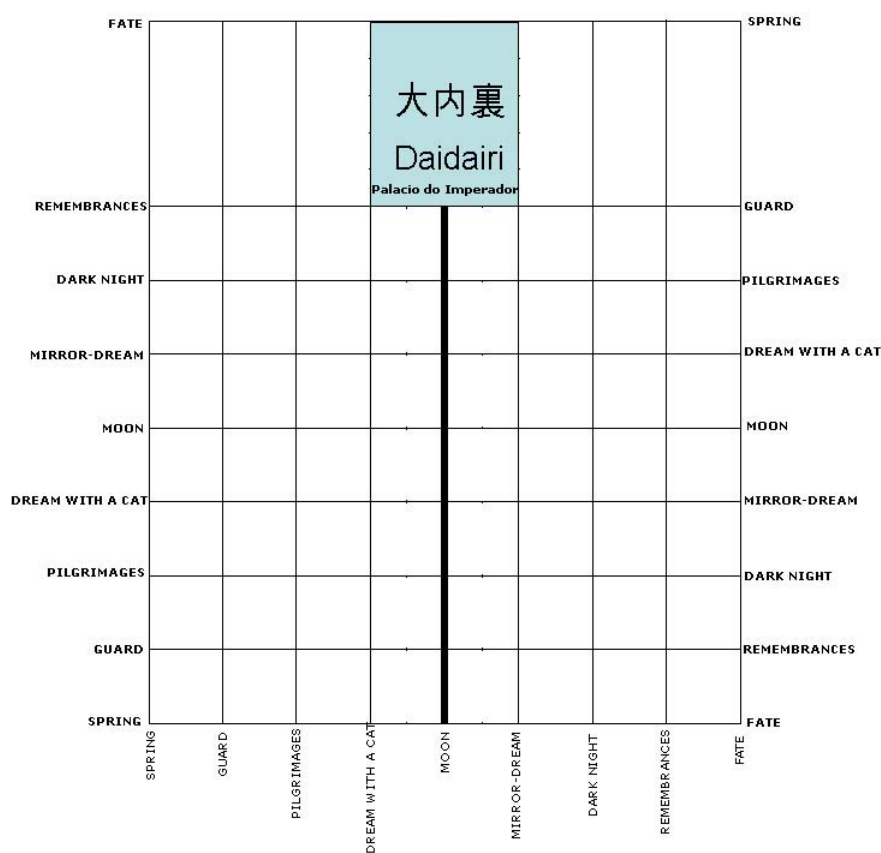
A aplicação dessa regra sobre o posicionamento das cenas na ópera apresenta seguinte resultado:



(Figura 9)

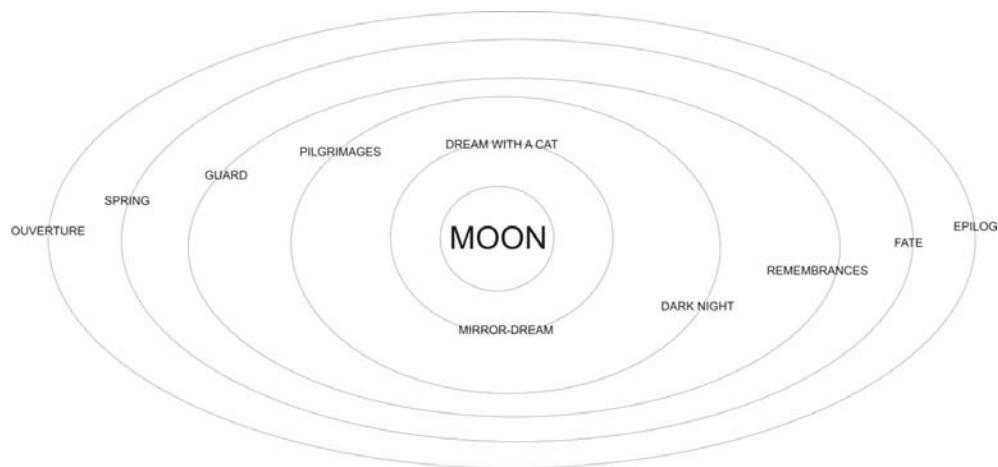
A colocação das cenas de ópera em duas faixas paralelas no sentido inverso é relacionada com o símbolo da LUA, que por sua vez possui as duas faces: Lua Nova e Lua Cheia. Obtivemos a forma de um “livro aberto”, ou seja, o espelho, mencionado na 6ª cena (Mirror-Dream).

No esquema seguinte da cidade Heian-kyo, que se apresenta a seguir, substituímos os nomes das principais avenidas da antiga cidade por nomes das cenas na ópera: no horizontal, no horizontal no sentido inverso e na vertical, conforme a forma do tabuleiro do xadrez (figura 10).



(Figura 10)

A quinta cena, A Lua (THE MOON), está posicionada sempre no centro da cidade. Por outro lado, a forma da Lua é um círculo, à volta da qual giram todas as cenas da ópera, criando assim, cinco órbitas no universo da Lua (Figura 11).



(Figura 11)

O número 5 é o símbolo primordial (primário) na ópera.

A quinta cena da ópera, THE MOON, é a cena central e inclui cinco poemas. Como refere o próprio compositor, as duas fases da Lua são simbolizadas por duas quintas perfeitas, essa é a raiz principal na construção da ópera (figura 12).



(Figura 12)

As duas quintas perfeitas, posicionadas uma por cima da outra, formam dois intervalos de sexta, entrecruzados no centro (figura 13).



(Figura 13)

Como as fases da lua, as duas sextas aproximam-se e cruzam em movimento contínuo ao longo da toda a ópera (figura 14). Este princípio abrange toda a construção da ópera e cria um campo harmónico homogéneo.



(Figura 14)

A figura rítmica da Quintina simboliza a Cerejeira em Flor (Sakura), por causa da sua flor que possui cinco pétalas. Um dos exemplos encontra-se no início da cena SPRING:

(♩ - 42 - 44)

Spring when the flowers
blossomed and were blown a-way I
was sadly re-min-ded that

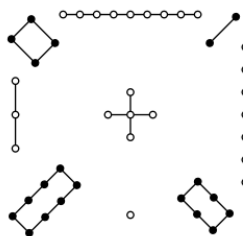
(Exemplo 104, compassos 1-9, SPRING, 1ª cena, a parte vocal do LADY)

Número 5 possui uma especial importância para a ópera. O compositor revela a sua identidade com este número. Na comparação rítmica entre os números 4 e 3, a preferência do compositor recai sobre o número 5, devido a sua flexibilidade, as possibilidades mais pormenorizadas do aspeto narrativo, a aproximação de narração ao canto e finalmente liberdade na execução natural²³⁰.

²³⁰ Comunicação pessoal, 7 de Setembro de 2012, Basel, Suíça.

Este número é igualmente importante para o piano, a sua execução no teclado é realizada com as duas mãos com os cinco dedos em cada.

A aplicação da tradição chinesa na planificação urbana é proveniente do Quadrado Mágico do Lo Shu²³¹.



(Figura 15)

A matriz da grelha corresponde aos oito trigramas de Pa Kua, concentrados à volta do nono centro de rotação. Os nove números estão posicionados de tal maneira que, quando somados na horizontal, na vertical ou na diagonal, o resultado é sempre quinze (15), ou seja, o número de dias de que a Lua Nova necessita para se tornar a Lua Cheia.

Se aplicar esta regra na própria ópera obtivemos:

4 DREAM WITH A CAT	9 FATE	2 GUARD
3 PILGIMAGES	5 MOON	7 DARK NIGHT
8 REMEMBRANC E	1 SPRING	6 MIRROR- DREAM

(Figura 16)

²³¹ Segundo um livro chinês mais antigo, mais curioso e mais misterioso do mundo, *Yih King* ou *I Ching* (Livro das Mutações), o Imperador Yü caminhava ao longo do rio Lo, onde ele viu o quadrado mágico na carapaça de uma tartaruga sagrada. Este quadrado é chamado diagrama do rio Lo ou Lo Shu.

A outra versão da história de "Lo Shu". Nos tempos da China Antiga houve uma grande inundação. A população decidiu oferecer algum sacrifício ao Deus do Rio Lo para acalmar a sua raiva e cada vez uma tartaruga vinha do rio e caminhava em torno do sacrifício. O Deus do Rio não aceitava o sacrifício até que uma criança reparou numa imagem na carapaça de tartaruga, assim alcançaram a quantidade correta do sacrifício para atingir o número quinze. "Lo" é o nome de um rio e "Shu" significa "livro".

No Sul, Norte, Leste e Oeste são posicionadas as cenas relacionadas com o próprio diário, essas cenas relatam os *acontecimentos na vida* da Filha de Takasue:

SPRING – a morte da sua ama,

FATE – o destino final, abandonada na solidão após a morte do marido.

PILGRIMAGES – as lamentações do pai por causa da sua nomeação para uma província distante, preocupações da mãe por causa de peregrinação.

DARK NIGHT – o serviço na Corte Imperial como dama de companhia e primeiro encontro com um homem, que lhe tocou no coração.

Nos cantos do quadrado (Sueste, Nordeste, Sudoeste e Noroeste) são posicionadas as cenas relacionadas com *o mundo dos sonhos*:

GUARD – a lenda sobre o destino, narrada como um conto de fadas.

DREAM WITH A CAT – o sonho da irmã adoecida com a gata, reencarnada na forma de Conselheiro; a morte da gata durante um incêndio e a morte da irmã.

MIRROR-DREAM – o sonho dum monge budista, que relata o destino da Lady Sarashina.

REMEMBRANCE – as memórias dum encontro na noite chuvosa onde se imaginava o amor.

Em soma cada um dos lados da ópera corresponde ao número 20 (vinte), sendo que, cada grupo de cinco corresponde às quatro Luas (quatro estações do ano, quatro cantores na ópera).

Os textos das cenas 1, 2, 3 e 4, embora não sigam a sequência cronológica do diário, estão ligados ao tempo da família e da juventude. As cenas 6, 7, 8 e 9 relatam acontecimentos que antecedem e sucedem o casamento. A quinta cena, posicionada no centro, relata a imagem da lua, que está presente em todos os momentos da vida da Lady.

6.3.9 Problemática da Redução da Ópera *Lady Sarashina*

Como foi referido anteriormente, a redução para piano é utilizada, na maioria dos casos, para os ensaios de produção da ópera. A redução para piano é utilizada pela maioria dos

intervenientes: os cantores, o coro, o maestro, o pianista – acompanhador (correpetidor), o encenador e mesmo o diretor do palco, os profissionais envolvidos no estudo prévio do material musical e no processo de encenação. Na partitura de redução são mencionados as partes vocais de todos os intervenientes com o acompanhamento do piano, salvaguardando todas as indicações da partitura original. A redução para piano também poderá servir para execução em concerto de uma parte de ópera (por exemplo: ária, dueto, trio, cena na sua íntegra etc.), ainda utilizada no processo educativo, servir para o conhecimento geral ou apenas para demonstração de obra musical.

O processo de redução da ópera deve ter em consideração os fatores mencionados nas outras especificidades (primeira e segunda), porém, dada a sua especificidade, deve ter sempre em conta os aspetos da futura encenação da mesma. Um dos aspetos fundamentais é a execução do material musical pelos intervenientes envolvidos no palco: os cantores, os narradores, etc. sendo, pois, necessária a realização de processo de memorização do material a utilizar em palco.

A redução é um suporte importante para este processo. As indicações na redução para piano podem traduzir em erro o próprio pianista acompanhador e como consequência, o cantor. O processo de redução, em todas as especificidades, carece um estudo detalhado e conhecimento profundo da partitura.

6.3.10 Problemas e soluções na redução da ópera *Lady Sarashina*

O processo de redução da ópera é muito complexo, devido aos diversos aspetos inerentes a todas as reduções, inclui várias problemáticas enunciadas nos capítulos anteriores. Um dos aspetos importantes para a redução da ópera incide sobre a possibilidade de incluir as partes vocais na execução ao piano pelo pianista-acompanhador. Essa questão é aplicada a todas as obras incluídas na terceira especificidade. Ao longo do período dos ensaios da ópera, o pianista-acompanhador ajuda aos cantores no processo da aprendizagem. Por essa razão, existe, frequentemente, a necessidade de tocar as partes vocais no piano, especialmente nos momentos quando o cantor possui dificuldades rítmicas e de afinação. Por vezes, as partes dos cantores são duplicadas na textura de orquestra, mas nem sempre. Na realização de redução tomamos em consideração a problemática enunciada, sempre quando é possível procuramos as soluções na

textura de orquestra que, de alguma forma, ajudam o pianista – acompanhador na realização desta tarefa. Procuramos, igualmente, solucionar essa problemática no caso da ópera *Lady Sarashina*, apresentada na presente investigação como um exemplo da terceira especificidade.

O seguinte exemplo pretende demonstrar a solução encontrada para a problemática acima referida. A partitura do piano é realizada em três pentagramas, onde a segunda inclui os instrumentos que duplicam a parte vocal.

The image shows a musical score for the opera *Lady Sarashina*, measures 66-68. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal parts for Lady, Soprano (S), Mezzo (M), and Bass (B), along with the lyrics. The second system contains the piano accompaniment, including a Piccolo (Picc.) part. The piano part is written on three staves: the top staff is for Piccolo, the middle for the right hand, and the bottom for the left hand. Dynamics include *mf*, *pp*, *p*, and *L.h.* (Lento). The lyrics are: "I could have ta-ken you a-long to my pro-vince and shown you the".

(Exemplo 105, compassos 66-68, 3ª cena)

Procuramos a resolver a questão de texturas complexas, através da utilização de três pentagramas, na parte do piano, e com as respetivas indicações de instrumentação. Esta problemática foi solucionada da mesma forma, na redução para piano de *Improvisation III* do Pierre Boulez.

The image shows a musical score for Example 106, measures 41-43, 1st act, SPRING. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal parts for Lady, Soprano (S), Mezzo (M), and Bass (B). The Lady part has lyrics: "are else I should have". The Soprano part has lyrics: "ELSE I HAVE". The Mezzo part has lyrics: "I HAVE". The Bass part has lyrics: "SHOULD". The second system contains the instrumental parts for Clarinet (Cl), Oboe (Ob.), Viola (Vla.), and Celesta. The Clarinet part has dynamics: *ppp*, *p*, *mf*, and *p*. The Oboe part has dynamics: *mf* and *p*. The Viola part has dynamics: *p* and *mf*. The Celesta part has dynamics: *ppp*, *p*, and *mf*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

(Exemplo 106, compassos 41-43, 1ª cena, SPRING)

Adaptámos o mesmo procedimento nas seguintes cenas de ópera: na primeira cena (SPRING), na terceira cena (PILGRIMAGES) e no final da quarta cena (DREAM WITH A CAT, secção Requiem).

Solucionamos para o naipe da percussão o método de transcrição direta, ou seja, todos os instrumentos de percussão introduzidos na redução para piano foram adaptadas para escrita com a afinação exata, utilizando para o efeito a notação atual pianisticamente adequada e sempre com as indicações da instrumentação. Apresentamos alguns exemplos para demonstrar as soluções encontradas:

A transcrição das Congas e os Pratos Chineses na quarta cena (DREAM WITH A CAT):

O Tambor de aço (Steel Drum) na quarta cena (DREAM WITH A CAT):

Musical score for the Steel Drum part in the fourth scene, 'DREAM WITH A CAT'. The score is in 3/4 time and features a melody with lyrics: 'It's a dar-ling cat. It's a dar-ling cat. It's a dar-ling cat'. The dynamics are marked *pp* (pianissimo) and *affektiert* (affected). The score includes a treble clef staff with the melody and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. A 'Steel drum' label is present above the treble staff.

(Exemplo 108)

Rin e Keisu²³² na sexta cena (MIRROR-DREAM):

Musical score for the 'Rin e Keisu' part in the sixth scene, 'MIRROR-DREAM'. The score is in 3/4 time and features a melody with lyrics: 'This makes one hap-py, does it not? ...said the la-dy, and that was the and of my dream.' The dynamics are marked *p* (piano). The score includes a treble clef staff with the melody and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. A 'Piano' label is present above the treble staff. The tempo is marked $\text{♩} = 116$. The score includes a 'MIKRO' label above the treble staff and a 'PRIEST' label above the bass staff.

(Exemplo 109)

A Caixa e os Pratos no início da sétima cena (DARK NIGHT):

Musical score for the 'Caixa e os Pratos' part in the seventh scene, 'DARK NIGHT'. The score is in 3/4 time and features a melody with lyrics: '...said the la-dy, and that was the and of my dream.' The dynamics are marked *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The score includes a treble clef staff with the melody and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. A 'Piano' label is present above the treble staff. The tempo is marked $\text{♩} = 104$. The score includes a '(Cymbals)' label above the treble staff and a '(Snare Drum)' label above the bass staff.

(Exemplo 110)

²³² Rin é um sino do templo budista, Keisu é um instrumento do templo budista, utilizado durante as leituras das sutras.

A Caixa e o Bombo na sétima cena (DARK NIGHT):

(Exemplo 111)

Além dos exemplos acima mencionados, a partitura possui ainda a introdução de meios eletroacústicos, nomeadamente um CD pré-gravado com os efeitos sonoros. Nem todos os efeitos são possíveis de reduzir, mas é importante mencioná-las na redução para piano.

Transcrevemos o efeito sonoro de *Bambu* com a notação exata para facilitar a execução do mesmo:

(Exemplo 112, Peter Eötvös, ópera *Lady Sarashina*, 4ª cena)

Os efeitos sonoros *Door Open* e *Fire* (cena quatro, DREAM WITH A CAT, Requiem) não são possíveis de reduzir, do ponto de vista da escrita pianística, mas podemos solucionar a execução das mesmas da seguinte forma.

Door open; bater, rapidamente, com a tampa do teclado ao fechar e abrir sem tirar o pedal direita. *Fire*; bater uma vez o pedal direito, até ao fundo, de modo a produzir o som através da vibração das cordas do piano e, de seguida, equilibrá-lo através dos movimentos rápidos com a utilização de meio-pedal para cima e para baixo, sem deixar de abafar o som.

No início da ópera existe uma intervenção da faixa do CD com o som dos sinos, a imitar o movimento do objeto da escrita manual, igualmente repetida no fim do Epílogo. Neste caso, a redução e incorporação da parte do CD para parte do piano não é viável, por razões logísticas e devido à possibilidade de utilização do próprio CD nos ensaios. Optámos por reduzir parte da orquestra e mencionar os pentagramas do CD.

The image shows a musical score for a CD and piano. The CD part is written on a single staff with a treble clef, starting at measure 10. It features a melodic line with fingerings (3, 5, 6, 5, 6) and a dynamic marking of *p*. The piano part is written on two staves (treble and bass clefs), starting at measure 10. It includes chords and textures with dynamic markings of *mf* and *f*, and a marking for '(Celesta)'. The score is marked with measures 10, 16, 18, 20, 22, and 24. A '(Crot.)' marking is present above measure 22. A circled '10' is at the beginning of the CD staff.

(Exemplo 113, Peter Eötvös, ópera *Lady Sarashina*, Overture)

Apesar dos aspetos acima mencionados e no caso de ausência do CD, solucionámos a execução deste efeito no interior do piano, nomeadamente, através de *glissandi* com a mão esquerda sobre as cordas do piano, enquanto a mão direita continua a tocar a sua parte no teclado.

Enunciamos alguns problemas específicos encontrados ao longo do processo de redução e, dificilmente, realizados no piano:

1. a distância entre os instrumentos ultrapassa as possibilidades técnicas pianísticas. Na instrumentação, existem alguns acordes e blocos sonoros de grande amplitude, estendidos em todo o teclado. Nestes casos, parte do conteúdo foi retirada ou rescrita com a indicação do arpejo.

(Exemplo 114, Peter Eötvös, ópera *Lady Sarashina*, 6ª cena)

2. os efeitos especiais, na parte do naipe de cordas friccionadas, nomeadamente diversos tipos de *glissando*, por exemplo, de uma nota para a outra. Quando *glissando* surge em várias vozes, adotámos a seguinte transcrição:

(Exemplo 115, Peter Eötvös, ópera *Lady Sarashina*, 7ª cena)

3. *glissando*, em alguns casos, é mencionado com a indicação *quasi portato*.

Musical score for Lady Sarashina, Act 7, Example 116. The score includes vocal staves for Lady, Soprano (S), and Mezzo (M), and a piano accompaniment. The piano part includes a 'quasi portato' section and a 'Snare Drum' part marked 'pp'. The lyrics are 'I and an - HAD SHE'.

(Exemplo 116, Peter Eötvös, ópera *Lady Sarashina*, 7ª cena)

4. a transcrição, quase exata de *tremolo*, existente no naipe de cordas friccionadas para a parte do piano, nem sempre é a solução adequada. A indicação de dinâmica *pianíssimo* no *tremolo* das cordas, será inevitavelmente mais forte na sua interpretação ao piano, sobretudo, na repetição do mesmo *tremolo* durante alguns compassos consecutivos. Neste caso, optámos por transformar o respetivo *tremolo* em acorde, por vezes repetido, quando a duração do mesmo é demasiado longa. A importância é dada ao campo sonoro e não ao meio de execução.

Musical score for Lady Sarashina, Act 4, Example 117. The score includes vocal staves for Soprano (S) and Mezzo (M), and a piano accompaniment. The piano part includes a 'ppp' section. The lyrics are 'DI - NA - RY! IT REAL - LY IS EX - TRAOR - - DI - NA - RY!'.

(Exemplo 117, Peter Eötvös, ópera *Lady Sarashina*, 4ª cena)

5. o efeito *frulato*, nos instrumentos de sopro, possui duas opções essenciais de transcrição para piano: a primeira demonstra a solução para naipes de Flautas Piccolo (exemplo 118) e a segunda é designada para Trompete solo (exemplo 119):

Exemplo 118, Peter Eötvös, ópera *Lady Sarashina*, 3ª cena, Flautas Piccolo

(Exemplo 118, Peter Eötvös, ópera *Lady Sarashina*, 3ª cena, Flautas Piccolo)

Exemplo 119, Peter Eötvös, ópera *Lady Sarashina*, 7ª cena, Trompete)

(Exemplo 119, Peter Eötvös, ópera *Lady Sarashina*, 7ª cena, Trompete)

6. a afinação aproximada, na parte dos Clarinetes na terceira cena, é solucionada da seguinte forma:

Exemplo 120, Peter Eötvös, ópera *Lady Sarashina*, 3ª cena, Clarinetes)

(Exemplo 120, Peter Eötvös, ópera *Lady Sarashina*, 3ª cena, Clarinetes)



Contactos:

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