



ESTUDOS INTERPRETATIVOS SOBRE MÚSICA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA PARA PIANO:

O CASO PARTICULAR DA MÚSICA EVOCATIVA DE ELEMENTOS CULTURAIS PORTUGUESES

Joana Gama

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

ORIENTADOR: Prof. Doutor Benoît Gibson

ÉVORA, Setembro 2016





ESTUDOS INTERPRETATIVOS SOBRE MÚSICA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA PARA PIANO:

O CASO PARTICULAR DA MÚSICA EVOCATIVA DE ELEMENTOS CULTURAIS PORTUGUESES

Joana Gama

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

ORIENTADOR: Prof. Doutor Benoît Gibson

ÉVORA, Setembro 2016



Agradecimentos

A autora gostaria de agradecer ao Prof. Doutor Benoît Gibson pela sua preciosa orientação neste trabalho, nomeadamente pela sua abordagem ser sempre clarificadora e numa perspectiva construtiva; à Dra. Conceição Correia do Museu de Música Portuguesa, pelo apoio prestado na investigação relativa ao espólio de Fernando Lopes-Graça e Michel Giacometti ali depositado; aos compositores Vasco Mendonça, Pedro Faria Gomes, João Madureira, Fernando Lapa, Eurico Carrapatoso, Carlos Marecos, João Godinho, Tiago Cutileiro e Amílcar Vasques-Dias pela colaboração neste trabalho, tanto na disponibilização de material relativo às peças como na resposta às questões; mais especificamente a Pedro Faria Gomes pelo auxílio na obtenção de ferramentas de investigação; a Amílcar Vasques-Dias pelo trabalho incansável na revisão da partitura da sua peça; a João Godinho pela cumplicidade na escrita e estreia de *Fogo Posto*; a Tiago Cutileiro por aceitar o desafio de compor uma obra no contexto deste trabalho. Agradeço ainda ao Festival Dias de Música Electroacústica, especialmente a Jaime Reis, pela encomenda da peça de Tiago Cutileiro; ao Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa, especialmente a Miguel Azguime e Paula Azguime, pelo apoio prestado; ao Musibéria, nomeadamente a César Silveira, pela disponibilização das instalações para a realização de gravações no âmbito deste trabalho; à Antena 2, nomeadamente a André Cunha Leal, pela possibilidade de gravação e difusão do recital *Vaguear*.

A autora gostaria ainda de deixar um agradecimento a seus pais e sua irmã pelo constante encorajamento e a Eduardo Brito, pelo amparo ao longo dos anos.

Resumo

O processo construtivo da interpretação de dez peças contemporâneas portuguesas para piano que evocam elementos extra-musicais referentes à cultura portuguesa é o cerne desta investigação. O seu corpus de trabalho é constituído por *Lume de Chão* (2003 - 2004) de Amílcar Vasques-Dias, *terras por detrás dos montes* (2011) de Carlos Marecos, *L'aire de l campo* (2003) de Eurico Carrapatoso, *Variações sobre o Coro da Primavera* (2000) de Fernando Lapa, *Viagens na Minha Terra* (1953 - 1954) de Fernando Lopes-Graça, *Fogo Posto* (2011) de João Godinho, *Para EBowed-Piano, Melódica e Field Recordings* (2015) de Tiago Cutileiro e pelas versões para piano dos fados *Homem na Cidade*, *Barco Negro* e *Talvez se chame saudade* da autoria, respectivamente, de Vasco Mendonça, João Madureira e Pedro Faria Gomes, realizadas em 2007. A metodologia, assente na identificação, análise e confrontação dos elementos extra-musicais com a música neles inspirados, mostra, primeiramente, de que forma os compositores incorporaram essas referências nas suas peças, para depois averiguar como o contacto com as fontes originais influencia a interpretação musical. Nestas obras encontram-se referências a Portugal ao nível da geografia, da literatura, da música tradicional, da música de intervenção, do fado ou das tradições populares. Ainda que haja diversos graus de referência e impacto na interpretação, defende-se que o estabelecimento de pontes com os elementos culturais portugueses que inspiraram a criação destas obras é um elemento distintivo na interpretação ao piano. Este tipo de abordagem teve influência em escolhas de carácter, expressividade, tempo, articulação e dinâmicas na interpretação das peças.

[Palavras-chave: música contemporânea portuguesa para piano; referências extra-musicais]

Title

Performance studies on Portuguese contemporary music for piano: the particular case of evocative music of elements of the Portuguese culture

Abstract

The constructive process of the interpretation of ten Portuguese contemporary piano pieces that evoke extra-musical aspects of the Portuguese culture is the core of this research. Its body of work corpus consists of *Lume de Chão* (2003 - 2004) by Amílcar Vasques-Dias, *terras por detrás dos montes* (2011) by Carlos Marecos, *L'aire de l campo* (2003) by Eurico Carrapatoso, *Variações sobre o Coro da Primavera* (2000) by Fernando Lapa, *Viagens na Minha Terra* (1953-1954) by Fernando Lopes-Graça, *Fogo Posto* (2011) João Godinho, *Para EBowed-Piano, Melódica e Field Recordings* (2015) by Tiago Cutileiro and by versions for piano of the fado songs *Um Homem na Cidade*, *Barco Negro* and *Talvez se chame saudade* composed, respectively, by Vasco Mendonça, João Madureira and Pedro Faria Gomes in 2007. The methodology, based on the identification, analysis and comparison of the extra-musical elements with the music inspired by them, shows, firstly, how composers have incorporated these references in their works, and then finds out how the contact with the original sources influences the musical interpretation. These works refer to Portugal in terms of geography, literature, traditional music, protest song, fado and popular traditions. Although there are different degrees of reference and impact on the interpretation, it is stated that the establishment of bridges with the Portuguese cultural elements that inspired the creation of these works is a distinctive element in the interpretation at the piano. This approach influenced the choices of character, expressiveness, time, articulation and dynamic in the performance of the pieces.

[Keywords: Portuguese contemporary music for piano; extra-musical references]

Abreviaturas e símbolos

CIIMP - Centro de Informação e Investigação da Música Portuguesa

FLG - Fernando Lopes-Graça

LdC - *Lume de Chão*

s. p. - sem número de página

u.c. - Pedal una corda (surdina)

VMT - *Viagens na Minha Terra*

v. o. - Versão original

v. r. - Versão revista

Índice geral

Introdução	1
— Capítulo um: Viagens na Minha Terra	19
i. Notas de programa do recital.....	19
ii. Viagens na Minha Terra de Fernando Lopes-Graça.....	20
- Introdução	20
- Canção tradicional portuguesa	21
- Viagens na Minha Terra e a paisagem	23
- Viagens na Minha Terra na Literatura e na Música.....	23
- Origem dos 19 andamentos do ciclo e notas de interpretação ao piano	25
01 . Procissão de Penitência em São Gens de Calvos	26
02 . Na Romaria do Senhor da Serra de Semide.....	29
03 . Noutros tempos a Figueira da Foz dançava o Lundum	31
04 . Um Natal no Ribatejo	34
05 . Em Alcobaça, Dançando um Velho Fandango	36
06 . Em Ourique do Alentejo, durante o São João	39
07 . Acampando no Marão.....	42
08 . Em São Miguel d'Acha, durante as Trovoadas, Mulheres e Homens Cantam ao Bendito.....	44
09 - Em Terras do Douro.....	47
10 - Nas Faldas da Serra da Estrela	49
11 . Em Silves já não há moiras encantadas.....	51
12 . Cantando os Reis em Rezende	54
13 - Em Pegarinhos, uma velhinha canta uma antiga canção de roca	56
14 - Na Citânia de Briteiros	59
15 . Em Monsanto da Beira, Apanhando a Margaça.....	61
16 . Na Ria de Aveiro	64
17 . Em Setúbal, Comendo a Bela Laranja	66
18 . Em Vinhais, Escutando um Velho Romance	68
19 . Os Adufes Troam na Romaria da Senhora da Póvoa de Val-de-Lobo	71
iii. Lume de chão de Amílcar Vasques-Dias	77
- Introdução.....	77
- Palavras e notação.....	79
1 . Acender o lume	80
2 . Eira do Outeiro	82
3 . Azinheira de silêncio	84
4 . Espadelar.....	86
5 . Assedar.....	87
6 . Fiar	89
7 . Linho	92
8 . Tear-Tecer	93
9 . Ao lume	95
10 . Acácia de ninhos	96
11 . Alçapão	98
12 . Cerejas-pão	102
13 . Sobreiro.....	104
— Capítulo dois: Vaguear.....	111
i. Notas de programa do recital.....	111
ii. Fado: origens e sua relação com a contemporaneidade	111
iii. Um Homem na Cidade de Vasco Mendonça	114

- Génese da canção original	114
- Transcrição para piano e sua interpretação	115
iv. Barco Negro de João Madureira.....	121
- Génese da canção original	121
- Transcrição para piano e sua interpretação	122
v. Talvez se chame saudade de Pedro Faria Gomes.....	126
- Génese da canção original	126
- Transcrição para piano e sua interpretação	127
vi. Variações sobre Coro da Primavera de Fernando Lapa	130
- Génese da canção original	130
- Transcrição para piano e sua interpretação	132
- Elementos para a interpretação da peça	142
vi. L'aire de l campo e a obra de Eurico Carrapatoso	144
- Un: Augas Bibas.....	146
- Dous: Palacôlo	148
- Tres: Prado Gaton.....	151
vii. terras por detrás dos montes de Carlos Marecos	153
- terras por detrás dos montes: material base e sua transformação	155
1. Paul.....	155
2. Reguengos	158
3. Miranda	160
4. Paradela	162
- Preparação da interpretação e Terras Interiores	164
viii. Fogo Posto de João Godinho.....	169
- Introdução e contexto da encomenda	169
- Estrutura base da peça e coesão programática.....	172
- Transformação do fogo em música	176
- Musical Borrowing	180
- Musical Borrowing: referência clara	181
- Musical Borrowing: citação directa	184
- Musical Borrowing: alusão estilística.....	186
- Elementos para a interpretação de Fogo Posto.....	187
— Capítulo três: Évora.....	191
i. Introdução	191
ii. Field recordings: contextualização	194
iii. Para EBowed-Piano, Melódica e Field Recordings.....	198
- Génese da obra	198
- Apresentações públicas	199
- Material musical da peça	200
- Componentes da peça	201
- Versões existentes e confronto com os field recordings	203
- Interpretação da peça	207
— Conclusão	215
Bibliografia	221
Glossário.....	233

Anexo [DVD]

Vídeos

01 - Recital Viagens na Minha Terra

Gravação realizada a 17 de Outubro de 2014 no Musibéria, Serpa

Obras de Lopes-Graça e Vasques-Dias

Joana Gama, piano

Créditos de captação de som/imagem: equipa do Musibéria

Também disponível em: <https://goo.gl/neLszN>.

02 - Recital Vaguear

Gravação realizada a 17 de Outubro de 2012 no Instituto Francês de Portugal, Lisboa

Obras de Mendonça, Madureira, Faria Gomes, Lapa, Carrapatoso, Marecos, Godinho

Joana Gama, piano

Transmissão em directo para a Antena 2

Créditos de captação de som/imagem: equipa da Antena 2 / RTP

Também disponível em: <https://goo.gl/tZBvaw>.

03 - Para EBowed-Piano, Melódica e Field Recordigs de Tiago Cutileiro

Gravação realizada a 25 de Junho de 2016 no O'culto da Ajuda, em Lisboa (no âmbito do ciclo Piano Extraordinário organizado pela Miso Music)

Transmissão em directo no Youtube (streaming)

Créditos de captação de som/imagem: equipa da Miso Music

Também disponível em: <https://goo.gl/O1uHoN>

04 - Terras Interiores de Eduardo Brito e Joana Gama

Vídeo realizado no âmbito da exposição com o mesmo nome, inaugurada a 7 de Setembro de 2013 no CAAA Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura, Guimarães

Créditos: música de Carlos Marecos, tocada por Joana Gama; vídeo de Eduardo Brito editado por David Ferreira, Eduardo Brito e Joana Gama. captação de som: pianos.pt

Também disponível em: <https://goo.gl/rxDchL>

Partituras

05 - Viagens na Minha Terra de Fernando Lopes-Graça

06 - Lume de chão de Amílcar Vasques-Dias [versão revista em 2015]

07 - Homem na Cidade de Vasco Mendonça

08 - Barco Negro de João Madureira

09 - Talvez se chame saudade de Pedro Faria Gomes

10 - Variações sobre o Coro da Primavera de Fernando Lapa

11 - L'aire de l campo de Eurico Carrapatoso

12 - terras por detrás dos montes de Carlos Marecos

13 - Fogo Posto de João Godinho

14 - Para EBowed-Piano, Melódica e Field Recordings de Tiago Cutileiro (versão DIY)

15 - Para EBowed-Piano, Melódica e Field Recordings de Tiago Cutileiro (lx02012015)

Índice de figuras

Fig. 1 — Misericórdia, Senhor!	27
Fig. 1.1 — Lopes-Graça: VMT (1º and.) - cc. 1 - 7	27
Fig. 1.2 — Lopes-Graça: VMT (1º and.) - cc. 26 - 29	28
Fig. 2 — Senhor da Serra	29
Fig. 2.1 — Lopes-Graça: VMT (2º and.) - cc. 1 - 6	30
Fig. 2.2 — Lopes-Graça: VMT (2º and.) - cc. 40 - 45	30
Fig. 2.3 — Lopes-Graça: VMT (2º and.) - cc. 31 - 35	30
Fig. 3 — Lundu da Figueira	31
Fig. 3.1 — Lopes-Graça: VMT (3º and.) - cc. 1 - 5	32
Fig. 3.2 — Lopes-Graça: VMT (3º and.) - cc. 20 - 29	32
Fig. 3.3 — Lopes-Graça: VMT (3º and.) - cc. 40 - 52	33
Fig. 4 — Canto dos Pastores	34
Fig. 4.1 — Lopes-Graça: VMT (4º and.) - cc. 1 - 7	35
Fig. 4.2 — Lopes-Graça: VMT (4º and.) - cc. 15 - 27	35
Fig. 5 — Fandango	36
Fig. 5.1 — Lopes-Graça: VMT (5º and.) - cc. 1 - 8	37
Fig. 5.2 — Lopes-Graça: VMT (5º and.) - cc. 31 - 46	37
Fig. 5.3 — Lopes-Graça: VMT (5º and.) - cc. 70 - 84	38
Fig. 5.4 — Lopes-Graça: VMT (5º and.) - cc. 103 - 113	38
Fig. 6 — Lopes-Graça: VMT (6º and.) - cc. 1 - 14	40
Fig. 6.1 — Lopes-Graça: VMT (6º and.) - cc. 21 - 27	40
Fig. 6.2 — Lopes-Graça: VMT (6º and.) - cc. 28 - 33	40
Fig. 6.3 — Lopes-Graça: VMT (6º and.) - cc. 40 - 49	41
Fig. 7 — Ó Laranja, Ó Laranja	42
Fig. 7.1 — Lopes-Graça: VMT (7º and.) - cc. 1 - 16	43
Fig. 7.2 — Lopes-Graça: VMT (7º and.) - cc. 17 - 22	44
Fig. 7.3 — Lopes-Graça: VMT (7º and.) - cc. 29 - 39	44
Fig. 8 — Bendito «das trovoadas»	45
Fig. 8.1 — Lopes-Graça: VMT (8º and.) - cc. 1 - 17	45
Fig. 8.2 — Lopes-Graça: VMT (8º and.) - cc. 36 - 52	46
Fig. 8.3 — Lopes-Graça: VMT (8º and.) - cc. 61 - 76	46
Fig. 9 — Lopes-Graça: VMT (9º and.) - cc. 1 - 13	48
Fig. 9.1 — Lopes-Graça: VMT (9º and.) - cc. 14 - 26	48
Fig. 9.2 — Lopes-Graça: VMT (9º and.) - cc. 27 - 36	48
Fig. 10 — Lopes-Graça: VMT (10º and.) - cc. 1 - 14	50
Fig. 10.1 — Lopes-Graça: VMT (10º and.) - cc. 35 - 39	50
Fig. 11 — Cana verde	51
Fig. 11.1 — Lopes-Graça: VMT (11º and.) - cc. 1 - 6	52
Fig. 11.2 — Lopes-Graça: VMT (11º and.) - cc. 14 - 27	53
Fig. 11.3 — Lopes-Graça: VMT (11º and.) - cc. 61 - 65	53
Fig. 12 — Ó da casa nobre gente	54
Fig. 12.1 — Lopes-Graça: VMT (12º and.) - cc. 1 - 8	55
Fig. 12.2 — Lopes-Graça: VMT (12º and.) - cc. 13 - 22	56
Fig. 13 — Lopes-Graça: VMT (13º and.) - cc. 1 - 12	57
Fig. 13.1 — Lopes-Graça: VMT (13º and.) - cc. 31 - 36	57
Fig. 13.2 — Lopes-Graça: VMT (13º and.) - cc. 37 - 47	58
Fig. 14 — Ó, Ó, Ó pedra!	59
Fig. 14.1 — Lopes-Graça: VMT (14º and.) - cc. 1 - 12	60
Fig. 14.2 — Lopes-Graça: VMT (14º and.) - cc. 26 - 30	60

Fig. 14.3 — Lopes-Graça: VMT (14° and.) - cc. 36 - 40	60
Fig. 15 — A Margaça	61
Fig. 15.1 — Lopes-Graça: VMT (15° and.) - cc. 1 - 9	62
Fig. 15.2 — Lopes-Graça: VMT (15° and.) - cc. 20 - 23	63
Fig. 15.3 — Lopes-Graça: VMT (15° and.) - cc. 40 - 46	63
Fig. 16 — A Canôa	65
Fig. 16.1 — Lopes-Graça: VMT (16° and.) - cc. 1 - 10	65
Fig. 16.2 — Lopes-Graça: VMT (16° and.) - cc. 25 - 30	65
Fig. 17 — [sem título] (pregão usado para vender laranjas)	67
Fig. 17.1 — Lopes-Graça: VMT (17° and.) - cc. 1 - 17	67
Fig. 18 — Dona Filomena (Romance) (1)	69
Fig. 18.1 — 'Stando D. Filomena (2)	69
Fig. 18.2 — Lopes-Graça: VMT (18° and.) - cc. 1 - 11	70
Fig. 18.3 — Lopes-Graça: VMT (18° and.) - cc. 27 - 34	70
Fig. 19 — Senhora da Póvoa	72
Fig. 19.1 — Lopes-Graça: VMT (19° and.) - cc. 1 - 14	73
Fig. 19.2 — Lopes-Graça: VMT (19° and.) - cc. 20 - 23	73
Fig. 19.3 — Lopes-Graça: VMT (19° and.) - cc. 33 - 37	74
Fig. 19.4 — Lopes-Graça: VMT (19° and.) - cc. 53 - 66	74
Fig. 19.5 — 1º Manuscrito do 19º andamento de VMT (excerto)	75
Fig. 20 — Acender o lume (v. o.) - Introdução	81
Fig. 20.1 — Acender o lume (v. r.) - Introdução	81
Fig. 21 — Eira do Outeiro (v. o. - cima; v. r. - baixo) - último sistema	83
Fig. 22 — Azinheira de silêncio (v. o. - cima; v. r. - baixo) - início	85
Fig. 23 — Espadelar (fotografias)	86
Fig. 23.1 — Espadelar (v. o. - cima; v. r. - baixo) - início da 1ª parte	87
Fig. 23.2 — Espadelar (v. o. - cima; v. r. - baixo) - início 2ª parte	87
Fig. 24 — Assedar (fotografias)	88
Fig. 24.1 — Assedar (v. o. - cima; v. r. - baixo) - início	88
Fig. 24.2 — Assedar (v. o. - cima; v. r. - baixo) - final	89
Fig. 25 — Fiar (fotografias)	89
Fig. 25.1 — Fiar (v. o.) - início	90
Fig. 25.2 — Fiar (v. r.) - início	91
Fig. 25.3 — Fiar (v. o. - cima; v. r. - baixo) - final	91
Fig. 26 — Linho (v. r.) - início	92
Fig. 26.1 — Linho (v. r.) - segunda página	93
Fig. 27 — Tear-Tecer (v. o. - cima; v. r. - baixo) - cc. 1 - 4	94
Fig. 27.1 — Tear-Tecer (v. r.) - última pauta	94
Fig. 28 — Ao lume (v. o. - cima; v. r. - baixo) - início	95
Fig. 28.1 — Ao lume (v. r.) - última pauta	96
Fig. 29 — Acácia de ninhos (v. o.) - início	97
Fig. 29.1 — Acácia de ninhos (v. r.) - início	97
Fig. 30 — Alçapão (v. o.) - introdução	99
Fig. 30.1 — Alçapão (v. r.) - introdução	99
Fig. 30.2 — Alçapão (v. o.) - início da 1ª parte	100
Fig. 30.3 — Alçapão (v. r.) - início da 1ª parte	100
Fig. 30.4 — Alçapão (v. o.) - transição	100
Fig. 30.5 — Alçapão (v. r.) - transição	101
Fig. 30.6 — Alçapão (v. o.) - final	101
Fig. 30.7 — Alçapão (v. r.) - final	102
Fig. 31 — Cerejas-pão (v. o. - cima; v. r. - baixo) - excerto da 1ª página	103

Fig. 32 — Sobreiro (v. o.) - início	104
Fig. 32.3 — Sobreiro (v. o.) - excerto 2.....	106
Fig. 32.4 — Sobreiro (v. r.) - excerto 2	107
Fig. 32.5 — Sobreiro (v. o. - cima; v. r. - baixo) - excerto 3	107
Fig. 33 — Fados de Carlos Saura (fotogramas).....	115
Fig. 33.1 — Mendonça: Homem na cidade - cc. 1 e 2	117
Fig. 33.2 — Mendonça: Homem na cidade - cc. 6 a 10	117
Fig. 33.3 — Mendonça: Homem na cidade - cc. 16 a 19	118
Fig. 33.4 — Mendonça: Homem na cidade - cc. 22 e 23	118
Fig. 33.5 — Mendonça: Homem na cidade - cc. 26 e 27	119
Fig. 33.6 — Mendonça: Homem na cidade - cc. 30 a 33	119
Fig. 33.7 — Mendonça: Homem na cidade - cc. 56 a 59	120
Fig. 34 — Les amants du Tage de Henri Verneuil (fotogramas).....	122
Fig. 34.1 — Madureira: Verdes Anos - cc. 5 a 8	123
Fig. 34.2 — Madureira: Barco Negro - cc. 1 - 5	124
Fig. 34.3 — Ligeti: Fanfares - cc. 1 - 4.....	124
Fig. 34.4 — Madureira: Barco Negro - cc. 42 - 53	124
Fig. 34.5 — Madureira: Barco Negro - cc. 113 a 134.....	125
Fig. 35 — Faria Gomes: Talvez se chame saudade - cc. 1 - 6	128
Fig. 35.1 — Faria Gomes: Talvez se chame saudade - cc. 10 a 12	128
Fig. 35.2 — Faria Gomes: Talvez se chame saudade - cc. 25 a 27	129
Fig. 35.3 — Faria Gomes: Talvez se chame saudade - cc. 73 a 75	129
Fig. 36 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 1 - 9	133
Fig. 36.1 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 14 - 19	134
Fig. 36.2 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 26 - 29	135
Fig. 36.3 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 30 - 33	135
Fig. 36.4 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 38 - 42	135
Fig. 36.5 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 51 - 59	136
Fig. 36.6 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 67 - 70	137
Fig. 36.7 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 78 - 81	137
Fig. 36.8 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 87 - 89	137
Fig. 36.9 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 95 - 98	138
Fig. 36.10 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 112 - 121	138
Fig. 36.11 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 127 - 130	139
Fig. 36.12 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 135 - 138	139
Fig. 36.13 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 143 - 150	140
Fig. 36.14 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 151 - 155	140
Fig. 36.15 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 161 - 164	140
Fig. 36.16 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 183 - 185	141
Fig. 36.17 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 190 - 191	141
Fig. 36.18 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 206 - 207	141
Fig. 37 — Carrapatoso: L'aire de l campo (1º and.) - cc. 1 - 3	146
Fig. 37.1 — Ravel: Concerto em Sol (2º and.) - cc. 1 - 5.....	146
Fig. 37.2 — Carrapatoso: L'aire de l campo (1º and.)	146
(v.o. - esquerda; v.r. - direita) - c. 4	146
Fig. 37.3 — Carrapatoso: L'aire de l campo (1º and.) - cc. 10 - 12	147
Fig. 37.4 — Carrapatoso: L'aire de l campo (1º and.) - cc. 16 - 21	147
Fig. 37.5 — Carrapatoso: L'aire de l campo (1º and.) - cc. 22 - 24	148
Fig. 37.6 — Carrapatoso: L'aire de l campo (1º and.) - cc. 25 - 27	148
Fig. 38 — La folia (estrutura harmónica).....	148
Fig. 38.1 — Corelli: XII Follia - cc. 1 - 7	149

Fig. 38.2 — Carrapatoso: L'aire de l campo (2º and.) - cc. 1 - 3	149
Fig. 38.3 — Carrapatoso: L'aire de l campo (2º and.) - cc. 7 - 9	150
Fig. 38.4 — Carrapatoso: L'aire de l campo (2º and.) - cc. 13 - 15	150
Fig. 38.5 — Carrapatoso: L'aire de l campo (2º and.) - cc. 16 - 18	150
Fig. 38.6 — Carrapatoso: L'aire de l campo (2º and.) - cc. 19 - 25	151
Fig. 39 — Carrapatoso: L'aire de l campo (3º and.) - cc. 1 - 3	151
Fig. 39.1 — Carrapatoso: L'aire de l campo (3º and.) - cc. 10 - 12	152
Fig. 39.2 — Carrapatoso: L'aire de l campo (3º and.) - cc. 27 - 28	152
Fig. 40 - Minha roda 'stá parada (Giacometti, 1981, p. 145)	155
Fig. 40.1 — Marecos: terras por detrás dos montes (1º and.) - c. 1	156
Fig. 40.2 — Marecos: terras por detrás dos montes (1º and.) - cc. 8 - 10	156
Fig. 40.3 — Purcell: basso ostinato de When I am laid in earth - cc. 1 - 6	157
Fig. 40.4 — Marecos: terras por detrás dos montes (1º and.) - cc. 13 - 14	157
Fig. 40.5 — Marecos: terras por detrás dos montes (1º and.) - cc. 49 - 52	158
Fig. 41 — Marecos: Sete Canções Populares Portuguesas (VII) - cc. 4 - 11 (voz)	158
Fig. 41.1 — Marecos: terras por detrás dos montes (2º and.) - c. 1	159
Fig. 41.2 — Marecos: terras por detrás dos montes (2º and.) - cc. 7 e 8	159
Fig. 41.3 — Marecos: terras por detrás dos montes (2º and.) - c. 12	160
Fig. 41.4 — Marecos: terras por detrás dos montes (2º and.) - cc. 15 - 17	160
Fig. 42 — Maragato (Giacometti, 1981, p. 204)	160
Fig. 42.1 — Marecos: terras por detrás dos montes (3º and.) - cc. 1 e 2	161
Fig. 42.2 — Marecos: terras por detrás dos montes (3º and.) - cc. 4 e 5	161
Fig. 42.3 — Marecos: terras por detrás dos montes (3º and.) - cc. 12 e 13	161
Fig. 42.4 — Marecos: terras por detrás dos montes (3º and.) - cc. 24 - 26	162
Fig. 42.5 — Marecos: terras por detrás dos montes (3º and.) - cc. 35 - 38	162
Fig. 43 — Oh bento airoso (Giacometti, 1981, p. 43)	163
Fig. 43.1 — Marecos: terras por detrás dos montes (4º and.) - cc. 1 - 4	163
Fig. 43.2 — Marecos: terras por detrás dos montes (4º and.) - cc. 20 - 26	164
Fig. 43.3 — Marecos: terras por detrás dos montes (4º and.) - cc. 40 - 44	164
Fig. 44 — Terras Interiores: Galerias 1 e 2 e concerto (CAAA)	167
Fig. 45 — Plano formal de Fogo Posto	175
Fig. 45.1 — Godinho: Fogo Posto: cc. 8 - 16	177
Fig. 45.2 — Plano dos ciclos: cc. 8 - 16 de Fogo Posto	177
Fig. 45.3 — Godinho: Fogo Posto - cc. 26 - 34	179
Fig. 45.4 — Tabela relativa aos cc. 26 - 34 de Fogo Posto	179
Fig. 45.6 — Análise dos padrões: cc. 126 - 127	180
Fig. 45.7 — Diferentes categorias de musical borrowing encontradas em Fogo Posto ..	181
Fig. 45.8 — Godinho: Fogo Posto - cc. 1 - 8	181
Fig. 45.9 — Liszt: Sonata - cc. 1 - 9	182
Fig. 45.10 — Godinho: Fogo Posto - cc. 188 - 193	183
Fig. 45.11 — Liszt: Ab Irato - cc. 1 - 12	183
Fig. 45.12 — Godinho: Fogo Posto - cc. 118 - 121	183
Fig. 45.13 — Liszt: Totentanz - cc. 3 - 10	184
Fig. 45.14 — Godinho: Fogo Posto - cc. 196 - 197	184
Fig. 45.15 — Godinho: Fogo Posto - c. 49 (esquerda)	185
Fig. 45.16 — Liszt: Étude d'exécution transcendante nº 2 - c. 33 (direita)	185
Fig. 45.17 — Godinho: Fogo Posto - c. 149 (esquerda)	185
Fig. 45.18 — Liszt: Étude d'exécution transcendante nº 5 - c. 31 (direita)	185
Fig. 45.19 — Liszt: Étude d'exécution transcendante nº 2 - cc. 65 - 68	186
Fig. 45.20 — Godinho: Fogo Posto - cc. 103 - 105	186
Fig. 45.21 — Liszt: Sonata - cc. 456 - 458 (esquerda)	187

Fig. 45.22 — Liszt: Grande Valse di Bravura - cc. 169 - 170 (direita).....	187
Fig. 45.23 — Liszt: Tarantella (Veneza e Napoli) - cc. 1 - 2 (esquerda)	187
Fig. 45.24 — Godinho: Fogo Posto - cc. 99 - 101(direita)	187
Fig. 46 — Cutileiro: lx02012015 (Parte I)	202
Fig. 46.1 — Cutileiro: lx02012015 (Parte 6).....	209

Introdução

A motivação para a elaboração desta tese partiu de uma constatação: diversos compositores portugueses fazem questão de associar as suas obras a Portugal. De forma mais ou menos intensa, com relações mais ou menos profundas ao nível da composição, há compositores que, quer nas suas obras para piano solo, quer em obras para outros instrumentos ou agrupamentos, se inspiram em elementos distintos da cultura portuguesa. Nestes casos, a música associa-se a elementos externos e dessa forma convoca para a escuta referências literárias, geográficas, paisagísticas, musicais e/ou etnográficas.

Nos últimos anos nota-se um particular empenho na conjugação das perspectivas analítica e interpretativa na abordagem à música portuguesa contemporânea para piano. O facto deve-se essencialmente à contribuição de pianistas-musicólogos que conciliam a prática interpretativa com a investigação musicológica procurando, desta forma, complementar ambas as áreas. Neste âmbito é essencial referir o trabalho de quatro pianistas e investigadoras sobre a temática da música portuguesa para piano: Ana Telles, Madalena Soveral, Sofia Lourenço e Nancy Lee Harper, assim como o trabalho do pianista e investigador Francisco Monteiro.

A tese de doutoramento de Francisco Monteiro (2003) possui o elemento temporal como denominador comum - obras para piano escritas em Portugal entre 1960 e 1980 - onde este analisa e contextualiza temporal e artisticamente a vida e obra dos compositores Filipe de Sousa, Maria de Lurdes Martins, Clotilde Rosa, Armando Santiago, Filipe Pires, Constança Capdeville, Álvaro Salazar, Cândido Lima, Álvaro Cassuto, Jorge Peixinho e Emmanuel Nunes, centrando-se na análise de um pequeno conjunto de peças. O pianista e investigador tem-se dedicado ao estudo da música portuguesa para piano, com publicações na área dos estudos interpretativos, nomeadamente enquanto editor do livro *Interpretação Musical – teoria e prática* (Monteiro & Martingo, 2007), que reúne artigos de investigadores portugueses sobre esta área aplicada a repertório nacional e internacional. Tem dedicado especial atenção a obras para diversas formações de Jorge Peixinho e Fernando Lopes-Graça, que tem divulgado nos círculos teóricos e de concertos.

A tese de doutoramento de Ana Telles (2008) é um pioneiro estudo sobre a vida e obra para piano de Luís de Freitas Branco mas o interesse da pianista na obra de compositores portugueses é muito mais vasto já que esta se tem dedicado activamente ao estudo teórico e à interpretação da música contemporânea portuguesa, quer para piano quer para ensemble, nomeadamente de compositores como Miguel Azguime, Christopher Bochmann ou João Pedro Oliveira, cujas obras registou em disco (Telles, 2011a). Refira-se ainda a relação que estabelece entre a música portuguesa e a música/cultura de outros países, nomeadamente nos seus concertos e em artigos publicados nos últimos anos (Telles, 2005, 2011, 2015).

Tal como Ana Telles, Madalena Soveral tem dedicado a sua atenção à música contemporânea nacional e internacional, sendo responsável pela estreia de inúmeras obras em Portugal. Entre outros, dedicou-se ao estudo teórico e à interpretação das *Litanies du feu et de la mer* de Emmanuel Nunes, tema do seu DEA - Diplôme d'Études Approfondies (Soveral, 1996) e posteriormente registadas em disco (Soveral, 1992). A sua tese de doutoramento *Quatre compositeurs. Quatre Œuvres: la musique portugaise pour piano des années 90* (Soveral, 2005) possui uma abordagem essencialmente biográfico-analítica, onde é apresentado o estudo de quatro obras portuguesas para piano escritas nos anos noventa: *Mirrors* de António Pinho Vargas; *Réitérations* de João Rafael; *Pirâmides de Cristal* de João Pedro Oliveira e *Estudos de Sonoridades* de Filipe Pires, cuja interpretação foi também registada em disco (Soveral, 2001). A par de Ana Telles, Madalena Soveral tem igualmente estreado, interpretado e gravado obras de João Pedro Oliveira ao longo dos últimos anos.

Resultante de preocupações relacionadas com a sua actividade como pianista e professora, Sofia Lourenço apresentou a tese de doutoramento *As Escolas de Piano Europeias - Tendências Nacionais da Interpretação Pianística no Século XX* (Lourenço, 2012) assumindo-a como uma tese de musicologia aplicada, pela sua intrínseca relação entre a teoria e a prática. Apesar de a tese estar apenas indiretamente relacionada com o Portugal, Sofia Lourenço tem dedicado grande parte da sua actividade como pianista e investigadora ao repertório português (não apenas contemporâneo) nomeadamente no que diz respeito a edições discográficas (Lourenço, 1999, 2003, 2008, 2016).

No seguimento de um continuado estudo da música portuguesa para piano, Nancy Lee Harper, pianista americana que residiu em Portugal durante 21 anos (entre 1992 e 2013) editou três discos dedicados a esta temática (Harper, 1999, 2007 e 2012). Como corolário do seu trabalho relacionado com a música portuguesa, Harper (2013) editou o livro *Portuguese Piano Music - An Introduction and Annotated Bibliography* (que inclui um dos discos gravados pela autora), cujo propósito primordial foi o de dicionarizar a produção musical portuguesa para, maioritariamente, piano solo mas que inclui também referência a obras de música de câmara com piano. Com o propósito de trazer a público “the most significant and/or available works from the 18th century until our times” (Harper, 2013, vxii), a autora referencia 566 compositores, de forma a potenciar a internacionalização do repertório. Neste sentido, o livro está escrito em língua inglesa, para ir de encontro a um público mais vasto.

Fruto de um esforço considerável - o de agregar informação muito dispersa - o livro está organizado em quatro capítulos referentes a: *Composers Born or Flourished in the 18th Century*; *Composers Born or Flourished in the 19th Century*; *Composers Born or Flourished from 1900 to 1950*; *Composers Born after 1950*. Na entrada referente a cada compositor, é apresentada uma biografia (cujo tamanho difere bastante de caso a caso) seguida de referências às obras consideradas relevantes pela autora. Nestas referências há exemplos que contêm apenas informação relativa ao título dos

andamentos, data de composição e grau de dificuldade, havendo outros em que são acrescentadas notas de programa das peças (da autoria do compositor) ou comentários mais aprofundados feitos pela autora. O livro contém ainda sete apêndices que procuram ir de encontro a potenciais formas de busca por parte do público-alvo deste livro (desde investigadores e pianistas até ao público geral): *Appendix 1 - List of composers (complete)*; *Appendix 2 - List of composers of the 18th century (Chapter 1)*; *Appendix 3 - List of composers of the 19th century (Chapter 2)*; *Appendix 4 - List of composers from 1900 to 1950 (Chapter 3)*; *Appendix 5 - List of composers from 1951 to 2010 (Chapter 4)*; *Appendix 6 - List of Women Composers*; *Appendix 7 - Select Discography: Composers and Collections*. Não é nosso propósito fazer uma revisão aprofundada deste livro mas parece-nos que, pela manifesta vontade de abranger um espectro temporal considerável (mais de três séculos), o livro apresenta desequilíbrios consideráveis no tratamento das obras, alicerçando-se em informação facilmente acessível - nomeadamente na página de internet do Centro de Informação & Investigação da Música Portuguesa¹ (CIIMP) - em detrimento de produção de material original, tanto no que diz respeito à informação disponibilizada sobre as obras como relativamente à escolha das obras a constar no livro. Resta saber se a disponibilização de um dicionário com informação rudimentar sobre obras portuguesas será relevante na captação de atenção para esta temática, mas isso só o tempo o dirá.

Relativamente à obra de Lopes-Graça, um dos compositores a ser abordados neste trabalho, refira-se ainda o trabalho de Patrícia Lopes Bastos (2007), sobre as *Sonatas* e *Sonatinas* que contém a contextualização, análise, edição crítica das partituras e gravação das obras abordadas.

Com base na revisão da literatura, constata-se que a música referente a elementos extra-musicais, algo transversal à produção musical portuguesa, não tem feito parte da agenda musicológica. Sobre a relação entre referências extra-musicais e interpretação, recorreremos a publicações de Stefani (1976) e Vachon (2004) que, apesar de se relacionarem com repertório canónico - obras de Debussy e Schumann, respectivamente -, constituíram um ponto de partida importante na análise da relação dos títulos com a música no contexto deste trabalho. A primeira explora a relação entre os títulos e a música dos *Prelúdios* de Debussy, com vista à criação de uma nova interpretação semântica musical; a segunda parte do estudo de títulos, desenvolvido no âmbito da literatura francesa, adaptando-o musicalmente para revelar a relação íntima entre os títulos e a música para piano de Schumann.

Diferenciando-se dos estudos monográficos (Telles, 2008), analíticos (Monteiro, 2003; Soveral, 1992 e 2005 e Bastos, 2007) ou de cariz documental (Lourenço, 2005; Harper, 2013), este trabalho centra-se na análise do processo para a interpretação de um conjunto de dez obras emblemáticas da relação da música contemporânea portuguesa para piano com elementos da

¹ Centro de Informação & Investigação da Música Portuguesa. Acedido em: www.mic.pt.

cultura portuguesa. Neste processo, o contacto com os compositores revelou-se essencial, não só no que diz respeito à execução das obras ao piano mas também pela informação facultada pelos mesmos relativamente a aspectos mais pessoais relacionados com as referências extra-musicais presentes nas obras. Este estudo é inovador na medida em que reinventa o contacto com o repertório, assumindo como importante o estabelecimento de pontes entre a partitura e um conjunto de informações que se julgou pertinente agregar, pela sua pertinência na interpretação musical.

O título deste trabalho desvenda o tema geral da nossa investigação. Para nos centrarmos nos capítulos seguintes em cada uma das peças que integram esta dissertação é primeiramente necessário:

- clarificar o que são elementos culturais portugueses;
- o que significa, no contexto deste trabalho, música evocativa de elementos culturais portugueses;
- perceber os recursos utilizados pelos compositores para evocar Portugal na sua música.

“Partindo do princípio de que, segundo o especialista da psicologia social Eric Erikson, para identificar qualquer objecto é necessário: 1) distingui-lo de qualquer outro objecto; 2) atribuir-lhe um significado; 3) conferir-lhe um valor [...]” (Mattoso, 2008, p. 5), tomamos Portugal e a cultura portuguesa como objecto de reflexão. Abordaremos a cultura portuguesa do ponto de vista do palpável, do que é visível e audível e que influenciou de forma categórica as peças que se incluem neste trabalho. Assim, deixando desde logo de parte reflexões especulativas e abstractas sobre o modo de ser português - as características dos portugueses - , interessa-nos pensar sobre o que significa pertencer a um país, cuja cultura molda os seus habitantes que, por sua vez, a inscrevem no presente e a veiculam para o futuro. Nas palavras de Silvina Rodrigues Lopes (2007), não sobre o “quem somos” - cuja construção se aproxima de uma ficção - mas sim sobre as possibilidades abertas pela asserção “que forças sociais se implicam nos retratos por nós aceites” afirma que “ser português não é apenas residir num território comum, falar a mesma língua e estar sujeito às mesmas leis e à mesma administração, é assumir a pertença a uma unidade mítica, a nação portuguesa” (p. 60). Ainda assim, “sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação” (Sousa Santos, 1994, p. 119). Na identificação dos elementos da cultura portuguesa no âmbito deste trabalho, alinhamos com a sistematização elaborada por Dias (1990):

Os três elementos fundamentais que consideramos ingredientes basilares de cada sociedade são: o homem, a terra e a tradição. Por homem entendemos a parte biológica do nosso ser humano, o que se costuma chamar a raça e os aspectos psicológicos que lhe estão associados sob a forma de constituição e temperamento. Por terra entendemos

o ambiente geográfico: clima, solo, relevo, isolamento, mundo vegetal e animal. Por tradição consideramos o património cultural de outras eras. (p. 32)

Na esteira desta estrutura tripartida - homem, terra, tradição - identificámos os seguintes elementos da cultura portuguesa presentes nas obras deste trabalho:

- Homem: o ser humano como portador da língua do seu país usando-a não só como ferramenta do dia-a-dia mas como veículo artístico, nomeadamente ao nível da literatura; o ser humano como portador de memória;

- Terra: elementos de cariz geográfico presentes nas obras, nomeadamente no que diz respeito a referências a localidades portuguesas, tanto ao nível visual como auditivo;

- Tradição: referências a tradições portuguesas ao nível musical, artesanal ou festivo.

Segundo Mattoso (2008), “não existe nenhuma realidade étnica ou de âmbito da cultura popular com uma expressão propriamente nacional (isto é, que se verifique em todo o território português) senão a identidade da língua. Todos os outros são de âmbito regional” (p. 72). O uso das duas línguas oficiais de Portugal - Língua Portuguesa e Língua Mirandesa - nos títulos das peças incluídas neste trabalho, assim como as referências a elementos da literatura portuguesa encontrados em algumas peças convocam o uso da língua. Três géneros de música portuguesa - o fado, a canção de intervenção e a música tradicional - são o ponto de partida para a leitura de três realidades (musicais) bem distintas do país.

Por outro lado, Mattoso (2008) refere que:

A duração da autonomia política e a continuidade do território são factores importantes para a solidez e o aprofundamento da identidade nacional. Não admira, por isso, que, no caso português, se tenha atribuído tanta importância ao facto de as fronteiras nacionais se haverem mantido praticamente idênticas desde 1297. (p. 7)

A estabilidade fronteiriça é por isso essencial na manutenção de uma identidade geográfica nacional, contudo “há muito que os geógrafos estão de acordo em afirmar que a individualidade natural do território português, como um conjunto definido face à Espanha pelas suas fronteiras políticas, é praticamente insignificante.” (Mattoso, 2008, p. 44). Ou seja, apesar da identificação com um território que tem delimitações artificiais, o país define-se também pelo impacto que as memórias e vivências dos lugares têm na construção da memória colectiva. Neste sentido, foram incluídas neste trabalho peças que fazem referência a aspectos relacionados com o território português.

A tradição faz perdurar no tempo elementos distintos de uma cultura. Daí que tenha havido a necessidade de incluir obras que fazem referência a música tradicional portuguesa, veículo de excelência na relação com aspectos diversos da cultura portuguesa (romarias, localidades, festividades religiosas, entre outras) assim como a aspectos artesanais (como o ciclo do linho). Por outro lado, como o resultado artístico não é indissociável da pessoa que o

produz, as peças revelam aspectos pessoais dos compositores, nomeadamente da sua relação com o país, não só ao nível afectivo como ao nível da leitura que estes fazem do material extra-musical em que se baseiam. Neste sentido, Dias (1990) diz-nos:

A cultura é tudo aquilo que se transmite de geração em geração. A experiência de cada um vai-se acumulando e passa de umas gerações às outras como um bem colectivo. O homem diferencia-se dos outros animais pela possibilidade de transmitir aos seus semelhantes e aos seus vindouros o resultado de todas as suas experiências, quer no mundo das realidades práticas, quer nos domínios mais íntimos da consciência, da sensibilidade e dos afectos. (p. 25)

Em termos conceptuais, este trabalho parte de peças em que o compositor estabelece, desde logo nos títulos das obras, relações com algo externo à própria peça. Essa referência - essa evocação - influencia *a priori* a imagem que o intérprete fará da peça já que, como nos diz Scruton (1999), “when we learn of a piece of music that is supposed to depict something, then its aspect may change for us: we begin to hear things in it, which we did not hear before” (p. 130). E esta ideia é reforçada por Abbate (1991) ao referir que: “given any situation in which narrative is expected, the impulse to construct tales from the sequence of single objects is human and irresistible” (p. 36). Assim, procurou-se incluir neste trabalho obras musicais que, de uma forma explícita, fizessem referência a aspectos diversos da cultura portuguesa e que essas referências pudessem ser descortinadas quer de uma forma aprofundada (pelo intérprete-investigador) quer de uma forma mais superficial (público). Isto é, a nossa investigação tem como resultado um trabalho escrito (elaboração de uma tese) e um trabalho prático (recitais) sendo que, no contexto de concerto, o público apenas contacta com a interpretação das obras. Ainda que a experiência musical possa ser engrandecida com o conhecimento do trabalho teórico elaborado relativamente às peças (ou apenas através das notas de programa), o título de cada peça, só por si, remete para realidades extra-musicais. Neste sentido, “meaning does not come directly from something ‘in’ the music, but from an interplay between ascribing a kernel of meaning to the music and unfolding the possibilities of experiencing the music” (Kramer, 2002, p. 163 e 164).

Em termos metodológicos impõe-se uma questão: será o rótulo música contemporânea portuguesa mais do que música composta em Portugal e/ou por compositores Portugueses (ou residentes em Portugal)? Lopes-Graça debruçou-se muito sobre esta questão e diversas vezes defendeu que a música em Portugal, ao contrário de outras artes, não conseguiu afirmar-se em termos identitários, com ou sem índole nacionalista. O compositor (Lopes-Graça, 1943) afirmou que:

Uma das razões por que não existe verdadeira música portuguesa reside em que não existe de facto uma linguagem musical portuguesa; e não existe tal linguagem porque

não há continuidade orgânica, através do tempo, entre as manifestações da nossa cultura musical, sob o ponto de vista da criação – isto é, não há tradição. (p. 14)

Uns anos mais tarde reforçaria esta afirmação no seu artigo *A música portuguesa nas suas relações com a cultural nacional* (Lopes-Graça, 1955) dizendo:

Uma das fatalidades da música portuguesa foi nunca ter ela encontrado, nos três ou quatro momentos históricos em que a nossa cultura estremeceu na clara ou obscura consciência da sua missão nacional, a personalidade ou as personalidades que, no seu domínio próprio, encarnassem as ideias ou tendências da hora. (p. 57)

É por isso que Cascudo (2010) refere que o compositor, “embora considere aceitáveis as expressões ‘literatura portuguesa’ ou ‘pintura portuguesa’, não acha que seja possível defender a existência de uma ‘música portuguesa’, entendida num sentido ‘erudito’ e não ‘étnico’” (p. 200). Mais recentemente, um inquérito de Martingo (2011) a dez compositores portugueses - Filipe Pires, Cândido Lima, Christopher Bochmann, António Pinho Vargas, João Pedro Oliveira, António Chagas Rosa, Miguel Azguime, Ivan Moody, Paulo Ferreira-Lopes e Sérgio Azevedo - reforçou o exposto por Lopes-Graça: na sua análise foi possível concluir que a generalidade da opinião sustenta que no ramo erudito contemporâneo não existe uma música indistintamente portuguesa. No inquérito, que abre com a pergunta “Identifica algum elemento transversal aos actuais compositores portugueses?”, oito compositores responderam negativamente e apenas dois responderam afirmativamente: Chagas-Rosa identifica um “aspecto cultural abrangente: a consciência de si próprio (e da sua obra) como fazendo agora parte de um património mundial e já não nacional” (Martingo, 2011, p. 77) e Ferreira-Lopes denota “uma forte influência da música francesa moderna e contemporânea” (Martingo, 2011, p. 99). Se Chagas-Rosa refere um elemento não-musical (e um tanto abstracto para ser identificável de forma transversal), a afirmação de Ferreira-Lopes parece ser demasiado peremptória dada a diversidade de correntes estéticas - nomeadamente as referidas por Azevedo no mesmo livro (Martingo, 2011, p. 107) - que existem na música produzida em Portugal.

Por alinharmos com a visão de Lopes-Graça, partilhada pelos compositores referidos por Martingo, assumimos que foi o sentido étnico - música produzida em Portugal por compositores portugueses - que funcionou com elemento aglutinador deste trabalho, mais do que afinidades estéticas/musicais entre as obras. A diversidade estética acabou por ser um dos elementos tidos em conta na escolha do *corpus* deste trabalho. Por mais diversos que sejam os estilos dos compositores portugueses é notória a aproximação emotiva ao país, ou seja, alguns desses compositores fazem questão de inserir as suas obras no contexto português, nomeadamente através da remissão para elementos extra-musicais pertencentes à cultura portuguesa. E por considerarmos que a questão extra-musical era, por um lado, um aspecto que não estava explorado no contexto da investigação sobre música portuguesa para piano e, por

outro, que se tratava de um aspecto interessante no que diz respeito à trilogia compositor - intérprete - público, propusémo-nos, com este estudo, a investigar os mecanismos de construção da interpretação musical com base neste parâmetro.

Desde o início que foi manifestamente nosso propósito a focalização na produção musical mais actual, salvaguardando como essencial a alusão a referências extra-musicais relacionadas com a cultura portuguesa. A fase inicial desta investigação consistiu no levantamento de obras de música portuguesa para piano dos finais dos séculos XX e XXI, no sentido de identificar as obras que evocam elementos da cultura portuguesa. Para isso a base de dados online do CIIMP foi um importante ponto de partida já que conta, à data, com um registo de 181 compositores. Por não ser possível afunilar a pesquisa de acordo com o parâmetro escolhido para a sua inclusão no nosso trabalho (referências extra-musicais à cultura portuguesa), a investigação foi feita com base em dois critérios: ano de composição (a partir de 1990) e instrumento (piano). Paralelamente ao trabalho com base no CIIMP - que à data contém 179 obras que preenchem os nossos critérios - foram usados os nossos conhecimentos (pessoais, artísticos e académicos) obtidos ao longo dos anos, de forma a complementar a pesquisa referida. Para isso contactou-se uma série de compositores cuja obra tem demonstrado afinidades com a cultura portuguesa de forma a tomar conhecimento da sua produção para piano.

As obras resultantes da pesquisa deram-nos uma perspectiva abrangente da produção musical contemporânea para piano e, com base nos títulos e na análise da informação disponível, permitiram-nos referenciar as obras que poderiam fazer parte deste trabalho. Os critérios-base para a sua identificação foram os seguintes, ainda que tenham surgido excepções:

- Obras de compositores portugueses ou a residir em Portugal;
- Obras com título nas línguas oficiais de Portugal (tratando-se de um trabalho sobre a cultura portuguesa, achou-se importante ressaltar o uso da Língua como elemento distintivo);
- Obras com um título onde as referências a elementos extra-musicais se poderiam relacionar com elementos da cultura portuguesa;
- Obras em que se conseguiu estabelecer uma relação intrínseca entre os títulos e o texto musical.

Com base nestes critérios, em que o espaço temporal foi considerado entre 1990 e 2016, identificou-se o seguinte conjunto de vinte e cinco peças:

- *As quatro últimas estações de Lisboa* (2015), E. Carrapatoso: encomendada pelo pianista Filipe Pinto-Ribeiro, esta obra, que faz um paralelismo às *Cuatro Estaciones Porteñas* de Astor Piañola, é escrita com base no imaginário lisboeta;
- *Casa de Granito no Minho* (1997), A. Pinho Vargas: obra representativa de uma série de peças para piano de Pinho Vargas que fazem referência a Portugal; neste caso o título é auto-explicativo;

- *Doze Nocturnos em teu nome* (2001), A. Vasques-Dias: peças escritas com base em texto de Maria Gabriela Llhansol;

- *Fados adaptados para piano*, compostos em 2007, no âmbito do projecto ALÉMFADO do pianista João Vasco (2011): *Homem na Cidade e A Tendinha* - V. Mendonça; *Barco Negro e Verdes Anos* - J. Madureira; *Talvez se chame saudade e Sede e Morte* - P. Faria Gomes; *Gaivota* - I. Mikirtoumov; *Os meus lindos olhos* - E. Jordão; *Maria Lisboa e Meu Amor, Meu Amor* - R. Alves; *Alfama* - P. Pacheco;

- *Fogo Posto* (2011), J. Godinho: tal como o título indica, a peça faz referência ao fogo posto, um fenómeno que, anualmente, com maior ou menor intensidade, se inscreve na realidade portuguesa desde há uns anos;

- *L'aire de l campo* (2003), E. Carrapatoso: obra cujo título está escrito em mirandês e em que cada andamento tem o título de uma localidade transmontana;

- *Lume de chão - Tecido de Memórias e Afectos* (2003 - 2004), A. Vasques-Dias: obra que aborda diversos elementos culturais portugueses, desde os mesteres, a geografia e a memória;

- *Poemas Zen* (2000), Vítor Rua: obra baseada na poesia de Herberto Helder;

- *Quadros de uma Profissão* (2006), J. E. Rocha (JER): vinte e seis miniaturas para piano escritas como base para a série de desenhos animados *Eu quero ser*, produzida pela Animanostra, com textos de José Jorge Letra;

- *Six histoires d' Enfants pour amuser un artiste*² (2011), E. Carrapatoso: neste caso, a peça para piano é intercalada com a leitura de poemas de Violeta Figueiredo e o seu título faz referência a *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste* de F. Lacerda;

- *terras por de trás dos montes* (2011), C. Marecos: obra em que os quatro andamentos são baseados em música tradicional portuguesa e em que cada andamento tem o nome de uma localidade portuguesa;

- *Três Cantos para uma Memória* (1996), F. Lapa: homenagem a Lopes-Graça, onde cada um dos andamentos faz referência a três obras para coro do compositor nabantino;

- *Três prelúdios sobre o mar* (1997), C. Marecos: obra que pode remeter para o mar português;

- *...uma coroa de água sobre os olhos* (2011), J. Madureira: baseada em texto de Maria Gabriela Llhansol;

- *Variações sobre o Coro da Primavera* (2000), F. Lapa: obra baseada no *Coro da Primavera* de José Afonso.

Após o levantamento das obras e a identificação dos elementos extra-musicais alusivos à cultura portuguesa procedeu-se à escolha das obras a figurar nos recitais. Para além das acima referidas, neste processo surgiram duas obras que não estavam inicialmente contempladas:

² Trata-se de uma excepção, contudo não só faz referência ao título de uma outra para portuguesa como usa poemas escritos em língua portuguesa.

- A obra *Viagens na Minha Terra* de Fernando Lopes-Graça, escrita entre 1953 e 1954, que, apesar de estar fora do espectro temporal inicialmente previsto, possui relevância e imponente face a esta temática;

- a encomenda de uma obra a Tiago Cutileiro, com a premissa de ser escrita no âmbito do nosso trabalho e que possui uma componente electrónica no âmbito dos *field recordings*. Esta peça é a única cujo título não tem uma referência a elementos da cultura portuguesa contudo, como poderemos ver, este é apenas um dos aspectos abstractos da obra.

A escolha e agrupamento das obras pelos três recitais foi pensada de forma a criar coerência e validade artística independente do contexto teórico. Cada recital tem a duração aproximada de 60 minutos e os três recitais foram pensados de forma individual e colectiva. Dessa forma, pretendem ser abrangentes em termos estéticos e em termos de referências extra-musicais:

- Primeiro recital: apresenta dois longos ciclos de compositores que partem de aspectos da cultura tradicional portuguesa para a composição de obras originais; recital composto por duas obras;

- Segundo recital: é o mais abrangente em termos de número de obras incluídas e diversidade de referências extra-musicais; recital composto por sete obras;

- Terceiro recital: aqui estreita-se o campo de atenção ao conter apenas uma obra referente a uma cidade portuguesa; recital composto por uma obra.

Primeiro recital: *Viagens na Minha Terra*

O primeiro recital intitula-se *Viagens na Minha Terra* e toma o título do ciclo para piano de Lopes-Graça nele incluído. Por sua vez, a peça de Lopes-Graça remete para o título do romance homónimo de Almeida Garrett, escrito em 1888. Composto por dois grandes ciclos para piano da autoria de Lopes-Graça e Vasques-Dias, aqui faz-se a ponte entre o tradicional e o contemporâneo: Lopes-Graça parte de melodias tradicionais portuguesas para compor cada um dos dezanove andamentos do seu ciclo, imprimindo o seu cunho na adaptação destas peças para piano; Vasques-Dias parte das suas memórias de infância ligadas ao ciclo do linho no Minho e às suas vivências no Alentejo, para criar uma música que reflecte as suas múltiplas influências musicais.

PROGRAMA

Amílcar Vasques-Dias (n. 1945)

Lume de chão - Tecido de Memórias e Afectos | 2003 - 2004

- 1 Acender
- 2 Eira do Outeiro
- 3 Azinheira de silêncio
- 4 Espadelar (Linho)
- 5 Assedar (Linho)
- 6 Fiar (Linho)
- 7 Linho
- 8 Tear-Tecer
- 9 Ao lume (Conto)
- 10 Acácia de ninhos
- 11 Alçapão
- 12 Cerejas-Pão
- 13 Sobreiro

Fernando Lopes-Graça (1906 – 1994)

Viagens na Minha Terra - Dezanove peças para piano sobre melodias tradicionais portuguesas | 1953 - 1954

- 1 Procissão de Penitência em S. Gens de Calvos
- 2 Na Romaria do Senhor da Serra de Semide
- 3 Noutros tempos a Figueira da Foz dançava o Lundum
- 4 Um Natal no Ribatejo
- 5 Em Alcobaça, dançando um velho Fandango
- 6 Em Ourique do Alentejo, durante o S. João
- 7 Acampando no Marão
- 8 Em São Miguel d'Acha, durante as Trovoadas, mulheres e homens cantam o Bendito
- 9 Em terras do Douro
- 10 Nas faldas da Serra da Estrela
- 11 Em Silves já não há moiras encantadas
- 12 Cantando os Reis em Rezende
- 13 Em Pegarinhos, uma velhinha canta uma antiga canção de roca
- 14 Na Citânia de Briteiros
- 15 Em Monsanto da Beira, apanhando a margaça
- 16 Na Ria de Aveiro

- 17 Em Setúbal, comendo a bela laranja
 18 Em Vinhais, escutando um velho Romance
 19 Os adufes troam na romaria da Senhora da Póvoa de Val-de-Lobo

Segundo recital: *Vaguear*

Intitulado *Vaguear*, no sentido de evocar um passeio errante por Portugal, o segundo recital contém sete obras: as de Mendonça, Madureira e Faria Gomes são versões para piano de três fados; a peça de Lapa é um tema e variações com base na canção *Coro da Primavera* de José Afonso; a peça de Carrapatoso faz referência a localidades transmontanas; a peça de Marecos evoca música tradicional e refere localidades portuguesas; a peça de Godinho faz referência a uma realidade estival portuguesa - o fogo posto.

PROGRAMA

Vasco Mendonça (n. 1977)

Homem na Cidade | 2007

João Madureira (n. 1971)

Barco Negro (e uma homenagem a Ligeti) | 2007

Pedro Faria Gomes (n. 1979)

Talvez se chame saudade | 2007

Fernando Lapa (n. 1950)

Variações sobre o Coro da Primavera | 2000

Eurico Carrapatoso (n. 1962)

L'aire de l campo | 2003

Un - Augas Bibas

Dous - Palaçôlo

Tres - Prado Gatón

Carlos Marecos (n. 1963)

terras por de trás dos montes | 2011

1 - Paul

2 - Reguengos

3 - Miranda

4 - Paradela

João Godinho (n. 1976)

Fogo Posto | 2011

Terceiro recital: Évora

Intitulado *Évora*, a cidade a que diz respeito, o terceiro recital é composto por uma obra da autoria de Cutileiro. Para esta peça, intitulada *Para EBowed-Piano, Melódica e Field Recordings*, o compositor propõe a elaboração de uma versão para cada local onde é tocada e, apesar de a obra ter sido estreada em 2015 (numa versão para a cidade de Seia), o terceiro recital representa a estreia da versão para a cidade de Évora. Ao incluirmos esta peça neste trabalho estamos a convocar a área dos *field recordings* (gravações de campo) o que, neste caso, corresponde a sons da cidade de Évora. Estas gravações não só são o ponto de partida para a elaboração prévia da partitura como são difundidas durante a performance. Tendo sido escrita para integrar este programa de doutoramento, a sua concepção e desenvolvimento é o resultado de um trabalho próximo entre compositor e intérprete.

PROGRAMA

Tiago Cutileiro (n. 1967)

Para EBowed-Piano, Melódica e Field Recordings (2015)

Das dez obras que fazem parte do nosso trabalho, apenas os casos de Marecos, Godinho e Cutileiro se tratam de estreias. As restantes obras já tinham sido estreadas há alguns anos e todas tinham já sido gravadas em disco, o que poderia sugerir, à partida, que teria havido um trabalho de fundo na partitura por parte do compositor e que a mesma tinha já sofrido um processo de revisão por parte dos intérpretes que gravaram as peças - Álvaro Teixeira-Lopes no caso de Vasques-Dias, Maria José Souza Guedes no caso de Lapa, Yuki Rodrigues no caso de Carrapatoso e, João Vasco no caso de Mendonça, Madureira e Faria Gomes [o pianista José Eduardo Martins

(2004) gravou a obra de Lopes-Graça posteriormente à morte do compositor]. Como se veio a verificar, nomeadamente na peça de Vasques-Dias que, no âmbito do nosso trabalho, suscitou uma revisão de fundo da partitura, houve um trabalho feito directamente com o pianista que estreou as obras que não foi transcrito para o papel pelo que, quando nos enviou a primeira versão da partitura, esta não se adequava de variadas formas ao que o compositor pretendia (pelo que foi transmitido posteriormente e pelo que se podia ouvir na gravação disponível). No caso da peça de Marecos, foram feitas algumas sugestões idiomáticas do instrumento e, com João Godinho, fez-se um trabalho de fundo ainda no processo de composição da peça, de forma a adequar a escrita ao efeito que o compositor pretendia. À peça de Lapa foi também associado um trabalho específico relacionado com a edição da partitura, que abordaremos mais à frente. Uma das premissas metodológicas deste trabalho foi o contacto com todos os compositores - à excepção de Fernando Lopes-Graça, falecido em 1994 - no sentido de ter em conta a sua visão na preparação da interpretação da peça. Com isto assumimos que não está tudo escrito na partitura, ainda que esteja amplamente difundido que:

Western art music, with its strong tradition of transmission via the notated score, has given rise to the concept of the musical work, once written down and disseminated, as having an autonomous identity to which it is our individual and collective responsibility, as performers, to be faithful. (Cox, 2013, p. 12)

A partitura é assim um misto de liberdade e constrangimento pois:

[The score] can be considered as a kind of command, a series of directions – how to perform, which material, what comes first and next in time, how long or loud it should be, at the other extreme it leaves open the interpretation of artistic expression. (Coessens, 2013, p. 178)

Cabe ao intérprete fazer a gestão de vários parâmetros, à qual se junta um elemento no caso da música coetânea: o compositor. Neste sentido, no decorrer do processo de estudo das peças, foi proposto aos compositores uma interpretação da peça, com base na nossa investigação, que foi com eles trabalhada e discutida e, ainda que com uma postura crítica, teve em conta os seus comentários. Ressalvando que a comunicação com o público se opera através da emissão de som, resultado da relação entre o corpo do intérprete e o instrumento, e de uma série de elementos presentes no contexto de um recital ou concerto, a atitude corporal relacionada com cada peça é um dos elementos tidos em conta na nossa investigação. A importância do corpo na expressividade musical é essencial já que:

Focusing on the body as the source of musical expression implies that musical expression is a means of communicating basic qualities of human nature to one another, qualities which emerge out of movement and which are translated and abstracted into musical forms. (Davidson, 2002, p. 145)

Este trabalho organiza-se em três capítulos, em que cada corresponde a um recital. Naturalmente que, tendo a em conta as diferenças entre as peças - desde a duração ao teor das referências extra-musicais, ou mesmo questões relativas à partitura -, o volume de trabalho dedicado a cada peça reflecte essas diferenças. Os capítulos referem o processo de construção da interpretação das obras, estabelecendo, para cada peça, a relação entre os elementos extra-musicais e o seu impacto na interpretação musical. Numa primeira fase, fez-se a análise dos elementos extra-musicais na sua forma original e na sua relação com a música, de modo a compreender a sua natureza para, de seguida, perceber o grau de importância das referências nas obras musicais e a sua implicação na interpretação.

No capítulo um, referente ao recital *Viagens na Minha Terra*, para além de um trabalho no âmbito do tema em estudo, as obras requereram as seguintes abordagens:

- Na obra de Fernando Lopes-Graça, tendo em conta que cada um dos dezanove andamentos do ciclo é baseado numa melodia tradicional portuguesa, uma parte considerável do trabalho consistiu na identificação da proveniência de cada uma das peças do ciclo, já que, apesar de não ter deixado essa informação explícita, o compositor indicou pistas para a sua obtenção. A pesquisa concentrou-se essencialmente em duas instituições - o Museu da Música Portuguesa e o Museu Nacional de Etnologia - e foi feita de duas formas: investigação bibliográfica e audição de gravações. Posteriormente foi feita a relação entre as melodias originais e cada um dos andamentos da peça de Lopes-Graça, com a análise do impacto dessa relação na interpretação. Neste processo recorreu-se ainda a duas publicações que importa ressaltar: *A canção popular portuguesa em Fernando Lopes-Graça* (Weffort, 2006), onde o autor compila uma série de textos do compositor sobre a temática da música tradicional portuguesa, datados entre os anos 40 e os anos 80 do século XX. Aos textos acrescenta ainda transcrições de várias melodias (algumas delas que se encontram na obra *Viagens na Minha Terra*). Na introdução deste livro Weffort faz um apanhado da importância da música tradicional portuguesa na obra de Lopes-Graça que, juntamente com o trabalho de fundo de Cascudo *A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça - Um estudo no contexto português* (2010) são um importante ponto de partida na abordagem da obra do referido compositor. Resultado de uma longa investigação por parte de Cascudo (no âmbito da sua tese de doutoramento), o livro apresenta um trabalho inédito ao fazer a ponte entre a obra escrita e a obra musical de Lopes-Graça, confrontando-a com diversas correntes e estilos europeus. Para além disso, contextualiza-a no conturbado período histórico em que foi produzida, convocando as complicitades pessoais e artísticas do compositor e citando inúmeros escritos disponíveis em periódicos, livros e epistolária;

- Resultado de uma colaboração entre compositor e intérprete, foi feita uma revisão profunda da partitura de *Lume de Chão* de Amílcar Vasques-Dias, cujo trabalho em curso aqui se

apresenta. Pela sua ligação ao ciclo do linho, incorporaram-se imagens que ilustram o trabalho manual relativo a esta prática que tem implicações directas na interpretação da peça.

No capítulo dois, referente ao recital *Vaguear*:

- Traça-se um breve esboço acerca da origem do Fado, no sentido de contextualizar este estilo musical e o ligar ao piano;

- A propósito dos fados *Homem na Cidade*, *Barco Negro* e *Talvez se chame saudade*, acedeu-se às suas versões originais, nomeadamente dando atenção aos poemas, no sentido de perceber o que influenciou os compositores para além do material musical das canções;

- No caso das peças de Lapa e Carrapatoso, contextualizou-se as obras na produção musical dos compositores, estreitamente ligada à cultura portuguesa, sendo que, a propósito da peça de Fernando Lapa, inspirada na canção *Coro da Primavera* de José Afonso, referimos os primórdios da canção de intervenção em Portugal;

- Aborda-se a peça *terras por detrás dos montes* de Carlos Marecos a partir do material musical que lhe deu origem (melodias tradicionais portuguesas) e explica-se o processo de criação de um trabalho original de fotografia e vídeo intitulado *Terras Interiores*, inspirado e alicerçado nesta peça em quatro andamentos;

- Pela sua natureza intrinsecamente narrativa, na abordagem da peça *Fogo Posto* foi necessário um constante estabelecimento de pontes entre o texto musical e as ideias extra-musicais presentes na partitura, feito com base no material a ela associado (notas de programa, notas de performance, informação disponibilizada na página de internet do compositor). O facto de estar assente numa técnica específica de composição - técnica de mãos alternadas - e por assentar na citação de diversos excertos de obras de Liszt, esta obra suscitou um tratamento mais analítico que as restantes obras em estudo.

O terceiro e último capítulo, intitulado *Évora*, refere-se à obra *Para EBowed-Piano, Melódica e Field Recordings* de Tiago Cutileiro. Neste âmbito foi feito um apanhado sobre a origem e história dos *field recordings* que explicam a sua inclusão neste trabalho e, já que a obra pressupõe a elaboração de várias versões, foram analisadas as versões disponíveis até ao momento. Por suscitar uma abordagem pianística fora do comum, o aspecto performativo foi especialmente tido em conta.

Nos casos em que se faz referência a exemplos musicais, recorre-se a excertos dos mesmos no corpo de texto. No DVD em anexo disponibiliza-se as partituras completas das dez peças aqui em estudo assim como quatro vídeos: Recital *Viagens na Minha Terra* (Musibéria, Serpa, 17 de Outubro de 2014); Recital *Vaguear* (Instituto Francês de Portugal, Lisboa, 17 de Outubro de 2012); versão de Lisboa da peça *Para EBowed-Piano, Melódica e Field Recordings* de Tiago Cutileiro (O'Culto da Ajuda, Lisboa, a 25 de Junho de 2016) e o vídeo relativo ao trabalho *Terras Interiores* (2013).

— Capítulo um: *Viagens na Minha Terra*

i. Notas de programa do recital

A obra *Viagens na Minha Terra*, cujo título nos remete para a obra homónima de Almeida Garrett, de Fernando Lopes-Graça dá o título a este recital. Apesar dos cinquenta anos que separam a composição das obras *Viagens na Minha Terra* de Lopes-Graça e *Lume de Chão* de Amílcar Vasques-Dias, e ainda que as abordagens e estilos de composição sejam consideravelmente díspares, nota-se um especial interesse por parte dos dois compositores em retratar de forma pessoal o nosso país. Com o subtítulo *Dezanove peças para piano sobre melodias tradicionais portuguesas*, em cada um dos andamentos do ciclo *Viagens na Minha Terra*, composto entre 1953 e 1954, encontramos referências a lugares, especificidades ou tradições de várias localidades portuguesas, numa espécie de compilação das viagens de cariz etnográfico que Lopes-Graça foi fazendo pelo país, nomeadamente na companhia do etnomusicólogo corso Michel Giacometti. Assim somos levados a ambientes bem contrastantes: desde a solenidade da *Procissão de Penitência em São Gens de Calvos* ao ambiente dançante de *Em Alcobaça dançando um velho Fandango*. Com melodias provenientes da música tradicional portuguesa, esta obra é pautada por uma imensa frontalidade, por vezes quase rude, no discurso musical. Bem diferente é a abordagem de Amílcar Vasques-Dias na sua relação com Portugal e com o piano. Em *Lume de Chão*, num ambiente poético e nostálgico, Vasques-Dias, natural de Badim (Monção) e actualmente a viver no Alentejo, transporta para a música as impressões, memórias e influências da sua infância minhota e da vida no campo alentejano. *Tecido de memórias e afectos*, o subtítulo deste ciclo composto entre 2003 e 2004, procura fazer a ligação entre o lume de chão do Alentejo e a lareira do Minho. Em termos musicais, o compositor explora continuamente os registos extremos do piano e, de forma a unificar este ciclo, há o aparecimento recorrente de fragmentos nas diferentes peças. O recital resulta assim num passeio poético-etnográfico por Portugal inspirado pela frase do Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte citada na contra-capla do *Ensaio sobre a Cegueira* (Saramago, 1995): "Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara".

Este recital foi apresentado publicamente nos seguintes locais:

2015 - 28 de Outubro: Teatro Viriato, Viseu

2015 - 6 de Agosto: Festival Clássica em Cacela, Cacela Velha

2014 - 17 de Outubro: Musibéria, Serpa

2014 - 14 de Agosto: Festival Bons Sons, Cem Soldos

2014 - 17 de Maio: Festival da Primavera, Vila Praia de Âncora

2013 - 19 de Outubro - Theatro Circo, Braga

2013 - 2 de Outubro - ISEG - Lisboa, Concerto Antena 2 (transmissão em directo)

ii. Viagens na Minha Terra de Fernando Lopes-Graça

A música que integra, encena, comenta ou refaz tantos poemas não é alheia a essa, dir-se-ia, omnisciência do que Portugal é, do que os Portugueses são. (Vieira de Carvalho, 1989, p. 11)

- Introdução

Lopes-Graça é sem dúvida uma das figuras mais importantes da cultura musical portuguesa. Para além de prolífero compositor, o seu interesse pela música tradicional portuguesa foi crucial para o estabelecimento da sua identidade enquanto compositor. Ainda que Béla Bartók seja uma referência clara para Lopes-Graça, este incorporou, de uma forma pessoal, referências à música tradicional portuguesa em quase todas as suas peças. Apesar de ter escrito para formações muito variadas, a preponderância que deu ao piano e à voz é notória dado que no seu espólio - doado por sua vontade ao Museu da Música Portuguesa (MMP) em Cascais - dos cerca de 300 títulos dedicados às mais diversas formações, 93 são para voz e piano, 41 para Coro *a capella* e 40 para piano, sendo que para as restantes instrumentações, o total de cada uma não chega à vintena.³ A diversidade do tratamento da temática portuguesa é muito ampla e vai desde obras cuja raiz tradicional do material é visível logo no título: *Variações sobre um Tema Popular Português* para piano solo (escrita em 1927, é a primeira obra do catálogo do compositor), *Três Canções ao Gosto Popular* para voz e piano ou *Canções Regionais Portuguesas* para Coro *a capella*; obras a partir de literatura portuguesa, como as duas escritas em 1959: *A Menina e o Mar*, música para o conto de Sophia de Mello Breyner Andresen instrumentada para recitante e orquestra de câmara e *As Mãos e os Frutos*, ciclo composto a partir de poemas de Eugénio de Andrade para tenor e piano; e finalmente duas obras que, directa e indirectamente, remetem para o Estado Novo: *Requiem para as vítimas do Fascismo*, escrito em 1979 para quatro Vozes Solistas, Coro Misto e Orquestra e *Para os 80 Anos do Grande Camarada e Amigo Álvaro Cunhal*, obra escrita em 1993, para piano - uma homenagem a um grande opositor da ditadura em Portugal e uma figura de relevo no Partido Comunista Português, no qual Lopes-Graça foi igualmente filiado.

O interesse pela música e pelo piano começou cedo e desde logo foram inseparáveis já que, a propósito da existência de um piano no hotel de seu pai, nos diz o compositor:

Ora, pois, sucede que passado pouco tempo deste inocente desporto, começam a sair do velho Parker & Smith uns sons que tinham jeito de ser a Margarida vai à fonte, O sole mio [...], a Estrelinha do Norte (que a menina Rosa tocava no bandolim, extraída das *Toadas da nossa terra* do Padre Tomás Borba, que mais tarde havia de ser meu mestre de Harmonia), o Vira e

³ Catálogo da obra musical de Fernando Lopes-Graça. (n.d.). Acedido em: <http://goo.gl/W79E6Q>.

não sei quantas cantiguinhas mais, em voga naqueles tempos ou de popular tradição. E tudo de ouvido... (Lopes-Graça, 1973, pp. 18 e 19)

Apesar de o contacto de Lopes-Graça com a canção popular portuguesa se ter iniciado quer através de obras “editadas em antologias, quer harmonizadas para voz e piano por outros compositores” (Cascudo, 2010, p. 561), nos anos 60 do século XX, Lopes-Graça acompanhou o etnomusicólogo Michel Giacometti nas suas recolhas de música tradicional, contactando directamente com a fonte primária. Preocupado com a qualidade / autenticidade das recolhas feitas *in loco*, o compositor referiu:

Creio que um dos principais, se não o principal problema, a principal dificuldade que se apresenta ao colector da música folclórica, e mormente àquele que pretende gravá-la, é surpreender esta ao vivo, isto é, integrada funcionalmente nas actividades ou momentos que a exprimem ou lhe são pretexto: as canções de trabalho durante as fainas agrícolas ou quejandas, as canções religiosas nos actos de culto, as canções de embalar junto ao berço, as canções de romaria nos locais de peregrinação ou a caminho destes, etc. (Lopes-Graça, 1953, p. 579)

Após as recolhas, sendo o responsável pela transcrição das melodias, Lopes-Graça alertou para a dificuldade deste trabalho, não só no que diz respeito ao ritmo mas também a “muitas das particularidades do seu estilo, como certas acentuações, certas inflexões de voz, com os seus ataques e portentos característicos” (Lopes-Graça, 1953, p. 579). O compositor não considerava o Fado um estilo de música autêntico, rejeitando-o categoricamente, preferindo atentar em manifestações mais rudimentares e antigas. Sobre isto, Nery (2004) refere:

Graça não só é um anti-fascista convicto, em hostilidade aberta contra tudo o que considere associado ao discurso ideológico salazarista (que na década de 50, como vimos, procura claramente integrar o Fado na sua mensagem populista oficiosa) como se insere numa linha de pensamento etnomusicólogo bartokiana, que valoriza exclusivamente as tradições musicais rurais - utilizando-as inclusive como material de base para a composição erudita de vanguarda - e desconfia abertamente de todos os géneros de música popular urbana. (p. 245)

- Canção tradicional portuguesa

Na obra *Viagens na Minha Terra* cada andamento é baseado numa canção tradicional portuguesa e Weffort (2006) sumariza as três grandes preocupações de Lopes-Graça na abordagem a esta temática: “a delimitação do conceito de música tradicional [...]; o reconhecimento da música tradicional enquanto parte integrante de uma identidade cultural

nacional; a valorização estética da música tradicional e o sublinhar da relação entre a música e a vida social” (p. 24). Para Lopes-Graça (citado por Weffort, 2006):

Por canção popular portuguesa se deve entender, antes de tudo, a nossa canção rústica [...] companheira da vida e trabalhos do povo português, a canção segue-o do berço ao túmulo, exprimindo-lhe as alegrias e as dores, as esperanças e as incertezas, o amor e a fé, retratando-lhe fielmente a fisionomia, o género de ocupações, o próprio ambiente geográfico, de tal maneira ela, a canção, o homem e a terra, onde uma floresce e o outro labuta, e ama, e crê, e sonha, e a que entrega por fim o corpo, formam uma unidade, um todo indissolúvel. (p. 61)

Nos dois exemplos de utilização de canções tradicionais portuguesas nesta dissertação - as obras de Marecos e Lopes-Graça - não há uma referência aberta à proveniência das canções. Ou seja, tanto nos títulos das peças como nas partituras, os compositores não indicam qual o material base, ainda que no caso de Lopes-Graça, em vários casos, seja possível associar as suas peças às canções que lhe serviram de base, pelas informações que deixa nos títulos. Existem afinidades na abordagem dos dois compositores ao material base, no sentido de o colocar em confronto com a cultura contemporânea. E neste sentido Lopes-Graça (1989) afirmou:

O tratamento artístico da canção popular portuguesa é perfeitamente compatível com todos os recursos e conquistas da moderna técnica e gramática musicais; e direi mesmo que só aplicando-lhe, com o devido discernimento, está bem de ver, esses recursos e conquistas, é que ela se poderá valorizar completamente. (p. 140)

A relação de Lopes-Graça com a música tradicional tinha assim dois lados: a recolha / transcrição de cariz etnográfico e a posterior incorporação na sua música, tema acerca do qual escreveu copiosamente durante a sua vida.

Ao construir a sua peça *Viagens na Minha Terra* com base em melodias tradicionais portuguesas que convocam o imaginário popular, e ao intitular cada andamento com referências a festividades religiosas, danças, festas populares ou paisagens, o compositor está a convocar esses elementos tanto para a interpretação (pianista) como para a escuta (público). Por outro lado, pela sua clara remissão aos vários elementos relacionados com as canções populares portuguesas (melodias, instrumentos de acompanhamento e contextos), a obra suscita uma abordagem corporal diversificada, de acordo com o ambiente de cada um dos andamentos que analisaremos de seguida. Ainda assim, é interessante constatar o equilíbrio necessário ao comportamento do pianista já que o facto de se tratar de uma transcrição, com um forte cunho autoral por parte de Lopes-Graça, pressupõe um certo distanciamento e racionalismo, essenciais para a frieza (diferente de insensibilidade) necessária na interpretação da sua música.

- *Viagens na Minha Terra* e a paisagem

Apesar de tomar o nome do romance homónimo de Almeida Garrett, que remete para uma curta viagem entre Lisboa e Santarém, Lopes-Graça amplia essa viagem de forma a percorrer o país de lés-a-lés, do Algarve (Silves), ao Alentejo (Ourique), das Beiras (Monsanto ou Figueira da Foz) ao Minho (Citânia de Briteiros), uma selecção dos locais referenciados na obra. Esta viagem pode assim ser encarada em termos geográficos - pensando na localização de cada um dos dezanove locais - em termos auditivos - se pensarmos nas dezanove melodias tradicionais portuguesas - e em termos de costumes - se atentarmos, por exemplo, nas referências às festas religiosas em títulos como *Na Romaria do Senhor da Serra de Semide*. Sobre a temática da paisagem portuguesa, que “como a Língua ou a História, [...] é um poderoso marcador identitário, uma casa comum” (Domingues, 2011, p. 13), interessa aqui transcrever um excerto de uma entrevista de Mário Vieira de Carvalho a Lopes-Graça incluída no Documentário *Fernando Lopes-Graça* da autoria de Graça Castanheira (2009):

MVC: Pode dizer-se que a paisagem portuguesa, não só do ponto de vista geográfico mas também humano, é um tema constante na sua obra...

LG: Vocês do exterior é que devem saber isso...

MVC: Sim, quando nós ouvimos a *Suite Rústica* ou as *Viagens na Minha Terra* também...

LG: Naturalmente está integrado num contexto português, de canção portuguesa, suponho que se deve reflectir a paisagem portuguesa. De resto eu tenho o cuidado de situá-las em ambientes diferentes consoante o texto da canção e consoante a região de onde provêm os temas. Enquadrá-los tanto quanto possível nesse contexto paisagístico e humano. [42’27”]

- *Viagens na Minha Terra* na Literatura e na Música

Viagens na Minha Terra é um ciclo para piano com dezanove andamentos da autoria de Fernando Lopes-Graça. A peça relaciona-se com a cultura portuguesa de várias formas nomeadamente no título da peça que remete para a obra de Almeida Garrett (1799-1854) - publicada em 1846 que contém a sobreposição da descrição de uma viagem real, feita pelo autor, e uma narração ficcional de uma história de amor. Ao fazer referência ao romance de Almeida Garrett, Lopes-Graça, homenageia não só a figura incontornável da literatura portuguesa como, segundo Dias (1990), “o inaugurador em Portugal do gosto pelos estudos populares que, por evolução própria, acabaram por se constituir num corpo de saber e numa doutrina científica a que hoje chamamos *etnografia*” (p. 209). A admiração de Lopes-Graça pelo

autor vê-se também na sua música vocal onde, para além de Garrett, constam textos dos escritores mais relevantes da literatura portuguesa. Como refere Cascudo (2010):

Por um lado, o cânone da literatura nacional proporcionou-lhe um ponto de apoio para atingir o objectivo da criação de uma música especificamente portuguesa, para além de ancorar simbolicamente a sua própria música num dos mais poderosos elos da tradição cultural portuguesa. (p. 354)

Contudo, ainda segundo Cascudo (2010), há uma outra leitura possível já que:

Lopes-Graça, que se lamentou da ausência da música na antologia de romances elaborada pelo escritor [Almeida Garrett], tentou completar esse trabalho introduzindo a música numa das obras mais importantes da literatura nacional portuguesa. Portanto [...] o que nos interessa nesta obra é o seu papel simbólico no discurso de Lopes-Graça. (p. 305)

E essa relação simbólica com o escritor pode ir ainda mais longe se considerarmos as palavras de Vieira de Carvalho (2006):

Dir-se-ia que, se a colectânea de peças para piano de Lopes-Graça [*Viagens na Minha Terra*], mais tarde instrumentadas para grande orquestra, é, como criação artística erudita, o equivalente do romance *Viagens na minha Terra* de Garrett, já a *Antologia da Música Regional Portuguesa* de Fernando Lopes-Graça e Michel Giacometti, publicada nos anos 60, poderá ser considerada, por sua vez, nos propósitos que orientaram a sua elaboração e publicação, o equivalente musical do *Romanceiro* do mesmo Garrett. (p. 63)

Após a composição de *Viagens na Minha Terra* para piano, Lopes-Graça decidiu fazer uma “orquestração das peças, realizada no Senhor da Serra de Semide e na Parede entre Setembro e Dezembro de 1969” dividida em Suite nº1 e Suite nº2 (Vieira de Carvalho, 2006, p. 69). O investigador, que escreveu em vários contextos sobre esta adaptação, refere ainda:

a vastidão dos meios orquestrais utilizados por Lopes-Graça - dos mais complexos e diversificados de que até agora se serviu um compositor português - actua no sentido da subtilidade do colorido e das ‘nuances’, que não do efeito de massa. No contingente instrumental figuram: *piccolo*, 2 flautas, 2 oboés, corne inglês, 2 clarinetes em mi bemol, clarinete em si bemol, clarinete baixo em si bemol, clarinete contrabaixo em si bemol, 2 fagotes, contra-fagote, 4 trompas em fá, 3 trompetes em lá, 3 trombones, tuba, tímpanos, bateria (muito abundante), sinos, xilofone, xilofone-marimba, vibrafone, glockenspiel, celesta, 2 harpas, piano, guitarra, e quinteto de cordas. Acrescente-se ainda a utilização de dois adufes, no nº 10 da *Suite Segunda*, intitulado *Os adufes troam na romaria da senhora da Póvoa de Vale-de-lobo*. (pp. 70 e 71)

Sabe-se ainda que na estreia da versão original da peça, “a audição foi precedida e concluída com a leitura de trechos da obra de Almeida Garrett” (Cascudo, 2010, p. 307) o que

demonstra a vontade do compositor em ligar a sua peça musical ao autor do romance. Refira-se ainda que o dedicatário desta obra é o pianista brasileiro Arnaldo Estrela, que Lopes-Graça conheceu através do compositor Louis Sagner. Sabe-se inclusivamente que parte desta obra - intitulada para a ocasião *Viagem musical pelas províncias de Portugal* - foi umas das obras apresentadas no Brasil aquando a visita de Lopes-Graça em 1958 (Cascardo, 1999, p. 264).

- Origem dos 19 andamentos do ciclo e notas de interpretação ao piano

Ao identificar-se as fontes de cada andamento, foi possível examinar de que forma estas referências extra-musicais podem influenciar a interpretação musical. São dados exemplos de como essas ideias foram incorporadas na nova peça e transcritas para a partitura, mostrando igualmente o impacto que a audição de recolhas sonoras das canções usadas em *Viagens na Minha Terra* podem ter na abordagem interpretativa em termos de tempo, ritmo, dinâmicas e som.

Foi no livro de Cascardo (2010) que ficou disponível, pela primeira vez, informação importante que o compositor inscreveu no primeiro manuscrito de *Viagens na Minha Terra*, depositado no Museu da Música Portuguesa. Na primeira versão da obra, Lopes-Graça deixou um texto que, como nos diz Cascardo (2010):

Revela-se de especial interesse porque este é o único caso em que encontramos uma exposição tão pormenorizada sobre a maneira como Lopes-Graça avaliava e defendia as suas intervenções no domínio do material popular, assim como a sua interpretação das características mais peculiares de cada uma das melodias usadas (p. 305).

Nesse texto, escreveu Lopes-Graça:

As pecinhas que constituem as *Viagens na Minha Terra* pretendem evocar costumes, lendas, fisionomias de Portugal menos pelo lado de um pitoresco fácil e garrido, do que pelo lado em que se traduz a alma [ilegível], simples e [ilegível], talvez por vezes rude, mas profundamente espiritual do povo, a sua gravidade. Intenção: preservar um certo número de melodias. As *Viagens na Minha Terra* são, pelo título, uma homenagem a Almeida Garrett [ilegível] por ocasião do 1º centenário [de morte]. Os títulos não implicam necessariamente intenções descritivas. Não se trata de uma simples harmonização. Não valeria a pena conformar-se um compositor a fazer isso sem no processo fazer intervir [ilegível] a personalidade do compositor. (Cascardo, 2010, p. 305)

Ainda no autógrafo da peça, que tivemos oportunidade de consultar, o compositor adicionou um pequeno comentário junto ao título de alguns dos andamentos que, juntamente com os títulos das peças, deu pistas para a identificação das melodias tradicionais originais. Esta pesquisa foi feita maioritariamente em duas instituições: no Museu da Música Portuguesa (MMP) e no Museu Nacional de Etnologia (MNE). No MMP, depositário dos espólios de Lopes-

Graça e Giacometti, a pesquisa consistiu em identificar os cancioneiros e livros referentes a recolhas de música tradicional com pautas musicais procedendo-se ao folhear dos mesmos enquanto se entoava interiormente as melodias, procurando correspondência com as presentes na partitura de Lopes-Graça. Nesta pesquisa focou-se a atenção nas pistas deixadas pelo compositor nos títulos de cada andamento, através das quais foi possível situar geograficamente a proveniência da melodia, e dessa forma afunilar o campo de pesquisa relativa a cada um dos dezanove andamentos. Em determinados casos, o título da peça de Lopes-Graça deu ainda pistas relativamente ao título da melodia original, como poderemos ver a seguir. No MNE, para além dos livros consultados de acordo com os parâmetros descritos acima, foi possível aceder ao Arquivo Sonoro de Giacometti⁴, que consiste em 3353 fonogramas com registos recolhidos a partir de 1959. Neste caso, assim como durante a audição de outros registos sonoros disponíveis em disco, nomeadamente a compilação *Música Regional Portuguesa* (Giacometti & Lopes-Graça, 2008), a estratégia foi semelhante: ouvir pequenos excertos de cada gravação e perceber se coincidia com algum dos andamentos deste ciclo. Com base no esquema abaixo, analisaremos cada andamento da peça.⁵

Nº e Título do andamento de *Viagens na Minha Terra* (VMT)

(Nome da localidade a que se refere - outra referência geográfica - antiga província)

Comentário de Lopes-Graça (FLG) encontrado na partitura

Título da canção ou melodia original

Fonte da nossa investigação

Nota à adaptação para piano com exemplos

Considerações acerca da interpretação

Viagens na Minha Terra de Fernando Lopes-Graça

Dezanove peças para piano sobre melodias tradicionais portuguesas

01 . Procissão de Penitência em São Gens de Calvos

(S. Gens de Calvos - Póvoa de Lanhoso - Minho)

Comentário de FLG: Religiosidade dramática

Canção: *Misericórdia, Senhor!*

Fonte: Sampaio. (1940). *Cancioneiro Minhoto*, pp. 203 - 205

⁴ Arquivo Sonoro Michel Giacometti no MNE (n.d.) Acedido em: <https://goo.gl/fqzZ7t>.

⁵ Para além dos referidos estudos de Cascudo, até à data não é conhecida uma sistematização deste género relativa a esta peça.

Misericórdia, Senhor foi recolhida por Gonçalo Sampaio - professor universitário e investigador na área da Botânica com interesse na música popular portuguesa - na paróquia de São Genésio de Calvos (que corresponde hoje em dia à paróquia de Calvos). A indicação na partitura é *Solene* e essa solenidade está relacionada com a Quaresma, período que antecede a Páscoa cristã, durante o qual se realizam as Procissões de Penitência. A letra da canção reforça a solenidade da ocasião e encontra-se transcrita com as especificidades do sotaque nortenho, nomeadamente no verso *Bós sois Pai* em vez de *Vós sois Pai* (Fig.1).

Fig. 1 — Misericórdia, Senhor!

Lopes-Graça inspira-se na forma da canção original, que começa com uma voz à qual se juntam, progressivamente, as restantes três vozes (Fig.1). A peça para piano começa de uma forma simples, com a melodia na voz superior num intervalo de duas notas (Fig. 1.1) havendo, ao longo da peça, um progressivo adensamento da textura e da harmonia (Fig. 1.2).

Fig. 1.1 — Lopes-Graça: VMT (1º and.) - cc. 1 - 7

No terceiro compasso da peça (Fig. 1.1) o compositor introduz uma voz interior com o intervalo de 1/2 tom (si - sib) que funcionará com uma espécie de leitmotif da peça. Este motivo, que aparece igualmente no c. 7 (Fig. 1.1) e no c. 28 (Fig. 1.2) trata-se de um apontamento externo à melodia original e alude ao facto de a peça não ser uma simples harmonização.

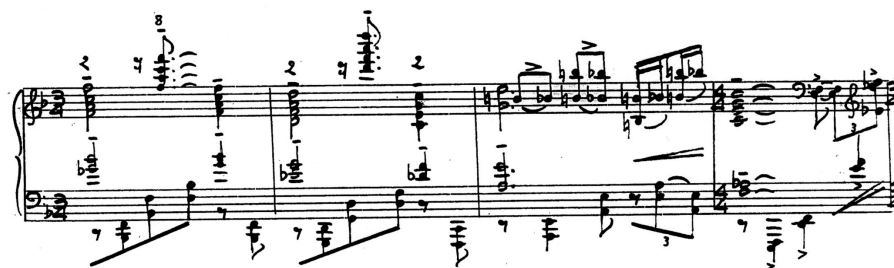


Fig. 1.2 — Lopes-Graça: VMT (1º and.) - cc. 26 - 29

Em termos interpretativos, o grande desafio prende-se com a consolidação do esqueleto harmónico da peça. E isto vem no sentido do que refere Sampaio (1940) que, considerando este um exemplo de *bordão* da Idade Média, adverte que “a regra de canto coral que manda reforçar as vozes extremas não se pode aplicar nos coros em *bordão*, sem prejuízo do efeito. Nestes coros deve-se reforçar a parte melódica ao grave” (p. 205). Neste sentido, na interpretação desta peça criou-se uma base sólida no registo médio de onde resultam os gestos/acordes exuberantes nos registos extremos do teclado. Foi possível aceder a uma gravação de uma versão da melodia tradicional⁶ e, apesar de isto ter acontecido após a realização de alguns concertos com esta peça, a audição da versão da canção *Misericórdia, Senhor* pelo Grupo de Cantares Mulheres do Minho⁷ tornou-se um elemento essencial no desenvolvimento da interpretação. Apesar de imperfeita ao nível da afinação e junção do grupo, a gravação evidencia a intensidade polifónica da canção. O contacto com o estilo arrastado/solene da movimentação das vozes, assim como o dramatismo associado às notas sobre-agudas acrescentou uma nova camada de significado à interpretação. Apesar de os *portamenti* que se ouvem nas vozes femininas não serem possíveis de imitar no piano, essa pungência passa, sem dúvida, para a abordagem que se fez da peça. O contacto com esta gravação foi igualmente importante no sentido de perceber as indicações metronómicas do compositor: a escolha de semínima = 60, um andamento lento neste contexto, procura dar espaço e solenidade às ressonâncias dos intervalos e acordes.

⁶ Graças a Carlos Correia, coordenador artístico do Coro Outra Voz (Guimarães), que assistiu ao concerto no Festival Bons Sons e reconheceu a melodia original.

⁷ Grupo de Cantares Mulheres do Minho na Guarda (12.11.2011). Acedido em: <https://goo.gl/e2NkKB>.

02 . Na Romaria do Senhor da Serra de Semide

(Semide - Coimbra - Beira Litoral)

Comentário FLG: Material primitivo; simples fórmula rítmica tetracordal obsessivamente repetida; variação de cor harmónica

Canção: Senhor da Serra

Fonte: Tomás. (1934). *Canções Portuguesas*, p. 106

Apesar de estar relacionado com uma peregrinação centenária de cariz religioso ao Santuário do Senhor da Serra, o 2º andamento é baseado numa melodia da festa pagã associada a esta peregrinação. Num livro dedicado a esta temática disse o Padre Campos Neves (1920): “Poucas romarias haverá, no nosso querido Portugal, que consigam juntar, regularmente, num tão pequeno número de dias, um tão grande número de peregrinos, como a romaria do Divino Senhor da Serra, de Coimbra” (p. 11), dizendo ainda que, nos anos 10, se juntariam naquele local 20.000 pessoas (Neves, 1920, p. 11). Lopes-Graça terá certamente testemunhado a vivacidade desta festa já que passou férias na povoação do Senhor da Serra, em casa do seu amigo João José Cochofel, pelo menos nos verões de 1940, 1942, 1944 e 1945⁸.

A melodia original (Fig. 2), baseada em quatro notas - lá, si, dó sustenido, ré - é ritmicamente construída com base em colcheias e semicolcheias, em que a anacrusa inicial e os contratempos desempenham um elemento fulcral.

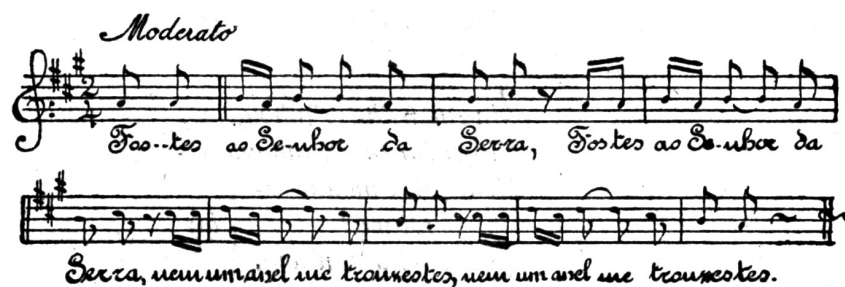


Fig. 2 — Senhor da Serra

Esta é a base para o andamento, que o compositor constrói recorrendo à repetição de notas pedais que evidenciam a pulsação rítmica: repare-se logo na primeira linha (Fig. 2.1) onde os primeiros compassos da mão esquerda repetem o intervalo de 5ª perfeita fá/dó num ritmo colcheia/semínima/colcheia, enquanto que a voz interior da mão direita tem uma nota

⁸ Exposição - Fernando Lopes-Graça, anos 40 (Câmara Municipal de Cascais, Museu da Música Portuguesa) Acedido em: <https://goo.gl/yD614n>.

pedal sol (e fá, ocasionalmente). Nas Fig. 2.1 e Fig. 2.2 vemos a primeira e a última apresentação da melodia onde o compositor a harmoniza com base em 5^{as} perfeitas no baixo. Se no primeiro caso os intervallos de 4^a perfeita e 5^a perfeita são igualmente privilegiados na mão direita, no último é a oitava sol que sobressai quando a melodia é apresentada como voz interior.



Fig. 2.1 — Lopes-Graça: VMT (2^o and.) - cc. 1 - 6



Fig. 2.2 — Lopes-Graça: VMT (2^o and.) - cc. 40 - 45

Refira-se ainda um outro tratamento da melodia (Fig. 2.3) onde o compositor privilegia os intervallos de 2^a maior e 3^a maior na mão direita, onde a melodia passa da voz interior (cc. 31, 32, 33) para a voz superior (c. 33 e seguintes).



Fig. 2.3 — Lopes-Graça: VMT (2^o and.) - cc. 31 - 35

Não foi possível encontrar uma gravação desta peça, pelo que a construção da interpretação baseou-se apenas nas partituras e na letra da canção. Neste processo tivemos em conta o comentário de Lopes-Graça acima transcrito: considerar que a peça é construída com base num “material primitivo” rudimentar (uma simples melodia com base em quatro notas) mas que esse é apenas o ponto de partida para a construção de uma peça rica a nível textural, nomeadamente no que diz respeito às “cores harmónicas” que o compositor igualmente refere. Focámos a nossa atenção na repetição obsessiva da fórmula rítmica, variando a cor harmónica ou seja, demonstrando claramente a repetição da melodia (elemento omnipresente, que aparece

sempre na mão direita), mas evidenciando as alterações que o compositor faz, quer ao nível da altura, do ritmo, da dinâmica e do acompanhamento. Apesar de Lopes-Graça não providenciar na partitura nenhuma indicação relativa ao estado de espírito, foi possível associar à indicação *un poco leggero* (Fig. 2.1, c. 1) uma energia jovial presente na letra da canção, nomeadamente em versos como: “Foste ao Senhor da Serra, / Nem um anel me trouxeste: / Nem os moiros da moirama / Fazem o que tu fizeste.” ou “Venho do Senhor da Serra, / Mais valente que cansada: / Se tivesse companhia, / Inda para lá voltava” (Tomás, 1934, pp. 106 e 107).

03 . Noutros tempos a Figueira da Foz dançava o Lundum

(Figueira da Foz - Beira Litoral)

Comentário FLG: Naturalmente, a síncoa representa o principal elemento de estruturação rítmica

Canção: Lundu da Figueira (Coreográfica)

Fonte: Tomás. (1934). *Canções Portuguesas*, pp. 47 e 48

O Lundu (ou Lundum) - cujas especificidades rítmicas são o ostinato de habanera e a síncoa - é uma dança tradicional de origem Afro-Brasileira que, a par com a *modinha*, foi popularizada em Portugal no séc. XVIII (Castagna, 2003, p. 1) e que esteve na origem do Fado. O Lundum, apesar de ter uma variante de dança rápida, começou por ter um carácter lento e insinuante, sendo de mencionar que o compositor usa a palavra *lânguido* como indicação expressiva na partitura (Fig. 3.1, c. 1). Figueira, uma abreviação da Figueira da Foz (cidade costeira, conhecida pela sua praia, perto de Coimbra) é o local onde a melodia foi recolhida por Pedro Fernandes Tomás (1934), tal como vem referido na obra *Canções Portuguesas* (Fig. 3).

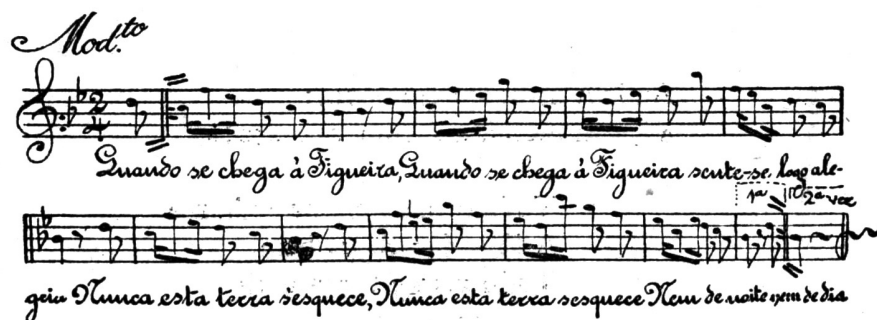


Fig. 3 — Lundu da Figueira

Ainda que com resultados bem distintos, o tratamento que Lopes-Graça faz ao material original do 2º e 3º andamentos tem semelhanças. Logo na entrada da mão direita (Fig. 3.1), o

compositor apresenta a melodia a duas vozes, mas aqui em vez de uma nota pedal interior, há uma segunda voz autónoma que se prolongará na peça.

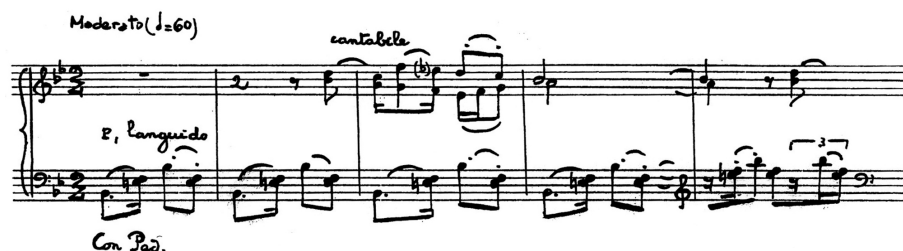


Fig. 3.1 — Lopes-Graça: VMT (3º and.) - cc. 1 - 5

Neste andamento, a “simples fórmula rítmica tetracordal obsessivamente repetida” referida por Lopes-Graça nas anotações do 2º andamento, dá lugar ao característico *ostinato* rítmico (colcheia com ponto/semicolcheia + colcheia + colcheia), elemento no qual toda a peça é baseada mas que nem por isso deixa de sofrer mutações. As secções de transição são construídas com variações rítmicas do acompanhamento (Fig. 3.1, c. 5), nomeadamente quando o compositor recorre uma vez mais à transformação rítmica de um motivo para mudar de secção (Fig. 3.2, cc. 20 e 21). Segue-se uma transição (Fig. 3.2, c. 22 - 25) feita através de um grande *ritenuto* com uma nota pedal no agudo (si), um jogo com a melodia inicial na voz interior, e uma descida cromática na mão esquerda onde o compositor faz a antecipação do novo ritmo do acompanhamento a partir do c. 26 (Fig. 3.2). Aqui, o *ostinato* sofre uma mutação e passa a ser semicolcheia/colcheia/semicolcheia + colcheia/colcheia.



Fig. 3.2 — Lopes-Graça: VMT (3º and.) - cc. 20 - 29

Já que o imaginário associado ao ritmo de *habanera* é algo, pode dizer-se, do senso comum, a escolha do ambiente para este andamento foi algo quase imediato. O facto de no título da

recolha haver a indicação *coreográfica* reforça o carácter dançável deste género musical que, por sua vez, reforçou essa componente na interpretação musical. Tendo a base rítmica bem interiorizada, o desafio teve a ver com a construção rítmica que Lopes-Graça imprime à peça, sem nunca perder de vista o *ostinato*. Apesar de aqui o compositor não usar *appoggiaturas*, as notas rápidas (cc. 5, 20 e 21) têm essa função. No último compasso (Fig. 3.3, c. 52), depois de uma secção em *diminuendo*, em que a peça se vai fragmentando, o compositor introduz um novo elemento que causa uma certa estranheza: a introdução do acorde de Sol b Maior na mão direita.

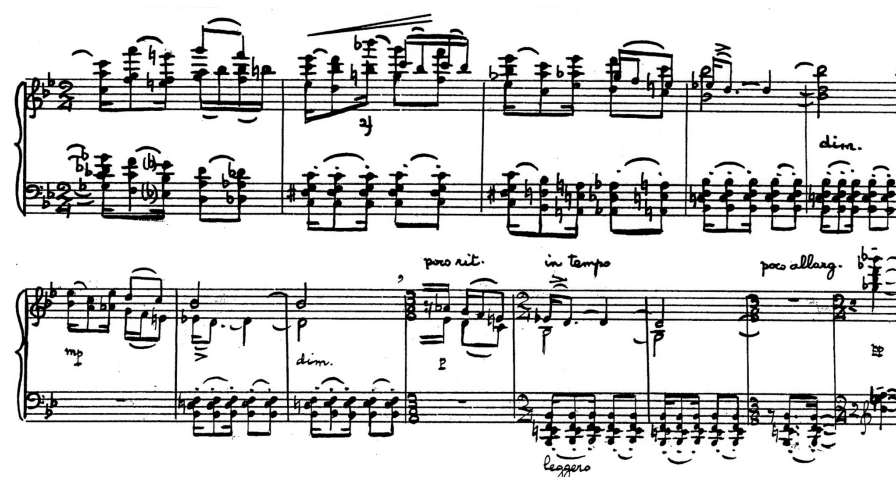


Fig. 3.3 — Lopes-Graça: VMT (3º and.) - cc. 40 - 52

Este acorde é sobreposto a um acorde quase omnipresente na peça - sib, mi, fá - que aparece de forma articulada (Fig. 3.1, c. 1 e 5; Fig. 3.2, c. 20), e em bloco (Fig. 3.2, c. 27; Fig. 3.3, c. 41). A inusitada aparição de um acorde estranho à peça no seu desfecho contraria o seu final conclusivo, já que o compositor acrescenta novo material. A letra da canção é extremamente laudatória acerca das particularidades da Figueira da Foz e, para além de algumas rimas simples, reforça a ligação desta cidade ao mar, nomeadamente em versos como: “Tavarede, limão verde, / Buarcos, panela velha, / Figueira, barquinho d'oiro / Onde o meu amor navega.” ou “Tudo o que no mar embarca / À Figueira chega bem, / Tudo vem e torna a vir / Só o meu amor não vem”. A associação do imaginário desta peça ao mar, que pode ser sereno e estável (*ostinato*) mas também imprevisível (Fig. 3.2, cc. 20 - 25; Fig. 3.3, c. 52) providenciou uma outra possibilidade de leitura da peça. É neste andamento que o compositor coloca a primeira indicação de pedal na peça que, neste caso, se resume apenas à (vaga) indicação *con ped.* no primeiro compasso (Fig. 3.1). Sendo o uso do pedal algo extremamente pessoal e que contém várias condicionantes externas (o tipo de piano, o tamanho e tipo de sala), a sua sistematização

nem sempre é clara. Talvez por isso o compositor tenha optado por deixar que cada situação ditasse o melhor uso do pedal, fazendo assim parcas (e lacónicas) referências ao uso de pedal ao longo das dezanove peças.

04 . Um Natal no Ribatejo

(localidade não especificada)

Comentário FLG: Misticismo

Canção: Canto dos Pastores

Fonte: Tomás. (1913). *Velhas canções e romances populares portugueses*, p. 68



Fig. 4 — Canto dos Pastores

Acerca do Canto dos Pastores, temos a seguinte informação: “Recolhida no Ribatejo em 1879. Cantava-se por altura do Natal” (Tomás, 1913, p. 69). O Ribatejo, uma das antigas províncias de Portugal, é uma zona referencial no que diz respeito à Ordem dos Templários em Portugal associada ao Convento de Cristo, que por sua vez se localiza em Tomar, a cidade-berço de Lopes-Graça. É talvez deste elo de ligações que venha o comentário “Misticismo” encontrado nesta peça. Note-se que esta canção é também conhecida por *Pastorinhas do deserto*, harmonizada, mais do que uma vez, por Lopes-Graça, nomeadamente na sua *Segunda Cantata de Natal*, escrita entre 1960 e 1961. Na versão para piano, Lopes-Graça reforça a indicação *Andante* da canção original (Fig. 4) com *Andante ma non troppo, semplice*. Neste caso, o compositor parte da melodia original, apresenta-a num contraponto a três vozes (Fig. 4.1) e no final de cada frase recorre a dois elementos que seccionam o discurso: uma suspensão e uma mínima no segundo tempo, um apontamento no registo grave do piano (Fig. 4.1, c. 6 e Fig. 4.2, c. 18).



Fig. 4.1 — Lopes-Graça: VMT (4º and.) - cc. 1 - 7



Fig. 4.2 — Lopes-Graça: VMT (4º and.) - cc. 15 - 27

Depois de uma primeira apresentação da melodia, feita de uma forma singela, na segunda secção da peça (Fig. 4.2, c. 19 e seguintes), o compositor introduz algo mais sofisticado: enquanto que a mão direita faz o acompanhamento em oitavas arpejadas no registo agudo, a melodia aparece, a duas vozes, na mão esquerda, passando, no final de cada frase, para a mão direita (Fig. 4.2, cc. 22 - 24). No último compasso da frase (Fig. 4.2, c. 24), em vez de uma mínima no registo grave, o compositor opta por duas semínimas, uma no registo grave e outra no registo agudo.

O contacto com a harmonização para coro de Lopes-Graça desta canção é inspiradora pela riqueza tímbrica, pela simplicidade do contraponto e pelo seu cariz religioso.⁹ Foi com a ideia poética do fervor cristão, presente em versos como “Quem à graça nos conduz? / É Jesus! / Quem fez a terra e os Céus? / Foi só Deus! / Cantemos os seus louvores / Ó pastores!” que se abordou esta peça.

Após uma primeira secção no registo médio do piano, escrita de forma simples, é a segunda secção a que revela uma maior intervenção inventiva, em termos pianísticos. Ao

⁹ Grupo Coral do Orfeão do Entroncamento - Pastorinhas do Deserto (Harmonização de Fernando Lopes Graça) (18/12/2012) Acedido em: <https://goo.gl/qdl1Gb>.

desenrolar-se no registo agudo (uma zona do piano que não tem tanta ressonância), a execução requer uma grande sensibilidade e domínio em termos de dinâmicas para que a melodia, apresentada na mão esquerda, possua a primazia desejada relativamente ao acompanhamento *leggerissimo* da mão direita. Procurou-se assim uma cuidada gestão da sonoridade, de forma a manter uma dinâmica à volta de *p*, mas que ainda assim permitisse uma boa projecção sonora.

05 . Em Alcobaça, Dançando um Velho Fandango

(Alcobaça - Leiria - Estremadura)

Comentário FLG: Vivacidade coreográfica. [...] de origem espanhola ou não, o fandango é uma das danças mais vulgares em Portugal: diversos tipos. Este na realidade é bem português.

Melodia: *Fandango*

Fonte: Giacometti & Lopes-Graça. (1981). *Cancioneiro Popular Português*,¹⁰ p. 220

A melodia na qual Lopes-Graça se baseia foi recolhida inicialmente por M. N. Cruz and J. D. Ribeiro na zona de Alcobaça (Ataija, Aljubarrota - São Vicente) e aparece citada, num conjunto de quatro fandangos, no *Cancioneiro Popular Português*. Ali pode ler-se: “[O] Fandango, que nos viria de Espanha, fixou-se no Ribatejo, donde se expandiu por todo o país, influenciando possivelmente a coreografia de áreas do Alentejo, Algarve e Estremadura e - pretende-se - da própria Beira-Baixa” (Giacometti, 1981, p. 325). O fandango é uma dança animada e, sendo uma das principais danças folclóricas portuguesas, está ainda presente em diversas romarias do país.



Fig. 5 — Fandango

¹⁰ Esta foi a fonte para os nossos estudos, contudo Giacometti cita a fonte original: Natividade, M. Vieira (1917) “O povo da minha terra : Notas e Registos de Etnografia Alcobacense” in *Terra Portuguesa*, Ano II, nos 17-20. Lisboa: Anuario Commercial.

Em vez de usar o compasso de 3/4 como na melodia original (Fig. 5), Lopes-Graça opta por 3/8, num andamento com indicação *Allegretto*. A peça inicia-se com o acompanhamento em colcheias, à qual se junta a melodia no c. 4 (Fig. 5.1). Desde logo se instala uma dicotomia no acompanhamento, que evidencia o intervalo de 1/2 tom, onde a mão esquerda alterna entre dó - fá#/sol - dó e dó - fá natural/sol - si. A partir do c. 40 (Fig. 5.2) surge uma secção equivalente onde a mão esquerda alterna entre lá - fá/mi - sol# e lá - fá/mi - lá.



Fig. 5.1 — Lopes-Graça: VMT (5º and) - cc. 1 - 8



Fig. 5.2 — Lopes-Graça: VMT (5º and) - cc. 31 - 46

A peça é dividida em três secções: começa com a apresentação da melodia de uma forma simples mas que, após um progressivo adensamento rítmico e harmónico, atinge o primeiro clímax da peça construído em volta da repetição de um padrão com sucessivas mudanças de compasso, que acaba por desembocar numa nova apresentação do tema (Fig. 5.2, c. 40). Enquanto que na primeira apresentação da melodia havia uma nota pedal sol (Fig. 5.1, cc. 5 - 7) aqui, onde o tema é apresentado de uma forma mais assertiva e em *f* (contrastando com a dinâmica inicial de *p*), o compositor recorre novamente ao uso de uma nota pedal mas neste caso é a nota lá (Fig. 5.2, c. 40 e seguintes). A melodia é apresentada em oitavas e, ao acompanhamento em colcheias, é acrescentada uma *appoggiatura* e um acento no segundo tempo, reforçados pela indicação *molto ritmato*.

Na Fig. 5.3 temos uma grande transição que é feita através de um jogo de cromatismos: no c. 72, após uma secção frenética em crescendo até *ff*, há uma interrupção súbita, um recurso recorrente na obra de Lopes-Graça. No compasso seguinte, o discurso é retomado em *p*, numa articulação entre a nota pedal *si* na mão esquerda e a mão direita que, baseada na nota pedal *dó*, tem uma escala cromática que, após um *animando* e um *ritardando*, acaba por desaparecer (Fig. 5.3, c. 83). Após a suspensão do c. 83 voltamos ao *Tempo I* (Fig. 5.3, c. 84), para uma secção muito semelhante ao início da peça.

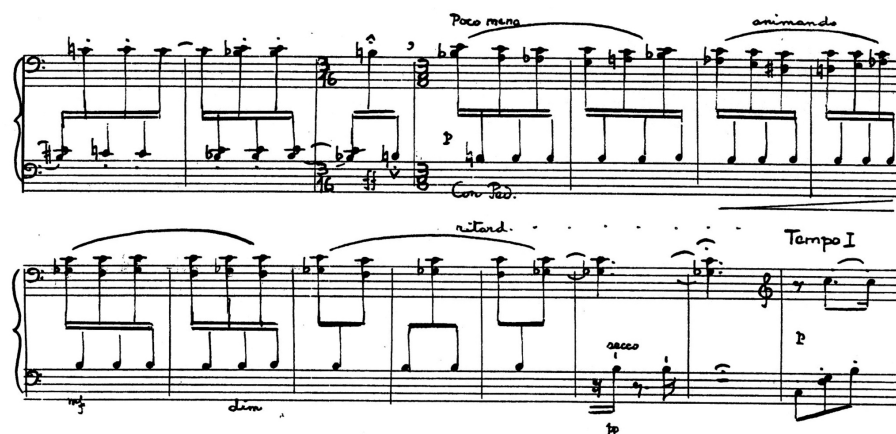


Fig. 5.3 — Lopes-Graça: VMT (5º and) - cc. 70 - 84

Para o final (Fig. 5.4), o compositor reserva dois novos elementos: uma linha no registo mais grave do acompanhamento (que, nos casos anteriores semelhantes, era sempre a mesma nota) e, contrariando a dinâmica de *p* e o escassear da textura, a peça acaba com um gesto resolutivo em *ff*, num estilo bem popular.

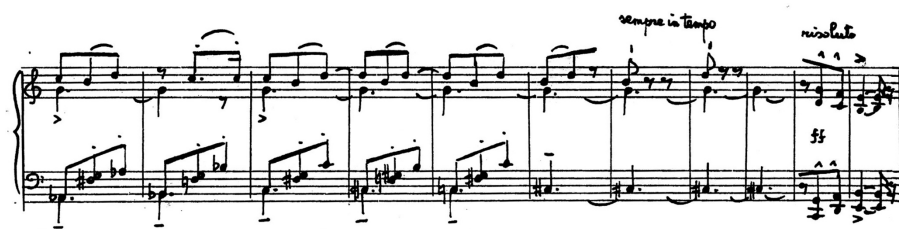


Fig. 5.4 — Lopes-Graça: VMT (5º and) - cc. 103 - 113

Para alcançar a vivacidade e a leveza extrovertida que podemos associar a *Em Alcobaça*, dançando um velho *Fandango* estabeleceu-se uma clara distinção entre o acompanhamento de colcheias em *staccato*, e a melodia da mão direita. Para a mão direita poder brilhar e mostrar o carácter algo folião da melodia, a mão esquerda mantém-se estável e sóbria. À medida que o compositor introduz derivações, quer da melodia, quer do acompanhamento, procurou-se

manter a pulsação base praticamente inalterada, sendo para isso essencial a definição de pontos de apoio, nomeadamente no que diz respeito à clareza dos primeiros tempos de cada compasso. Se, neste ciclo em geral, as indicações metronómicas de Lopes-Graça são um dado importante na escolha do andamento final, neste caso em particular a indicação do compositor (colcheia = 208) é extremamente pertinente. Apesar de o início da peça, pela sua textura despojada, poder fomentar um andamento mais rápido, torna-se muito claro que a interpretação da mesma beneficia com a escolha da indicação sugerida pelo compositor já que, com o adensar na textura, um andamento mais rápido poderia não deixar espaço para que todas as nuances fossem devidamente evidenciadas.

06 . Em Ourique do Alentejo, durante o São João

(Ourique do Alentejo - Baixo Alentejo)

Comentário FLG: Melodia de estilo velho / Ritos ancestrais hieratizados pela idiossincrasia especial do povo alentejano

Canção: não identificada

Fonte: não identificada

O título deste andamento refere-se à festa do São João que acontece essencialmente em várias localidades do Norte do país (nomeadamente no Porto e em Braga) mas também em Ourique, no Alentejo. Como não foi possível identificar a canção original, iremos deter-nos na peça de Lopes-Graça que contrasta grandemente com a natureza festiva e extrovertida associada aos festejos do São João. Pelo seu carácter geral, e por ser uma peça muito lenta, o ambiente deste andamento pode relacionar-se com o Cante Alentejano, um estilo musical característico do Alentejo que, em 2014, foi elevado à categoria de Património Cultural Imaterial da Humanidade¹¹, à semelhança do que aconteceu com o Fado uns anos antes.

Num andamento muito lento (semínima = 44), o compositor dá o mote para a peça, começando por apresentar a melodia, constituída por três longas frases, à distância de 3 oitavas, nas duas mãos (Fig. 6). A partir do c. 9, assistimos à primeira harmonização da melodia, feita a quatro vozes: três vozes na mão direita, com base em acordes, e um baixo na mão esquerda. Quando volta ao tema (mote), o compositor volta a apresentar a melodia à oitava (agora à distância de cinco oitavas) mas introduz uma voz interior construída sobre uma nota pedal *sol* que faz o contraponto com a melodia (Fig. 6.1, c. 23).

¹¹ Cante Alentejano, polyphonic singing from Alentejo, southern Portugal (n.d.) Acedido em: <http://goo.gl/t6zNp7>.



Fig. 6 — Lopes-Graça: VMT (6º and.) - cc. 1 - 14



Fig. 6.1 — Lopes-Graça: VMT (6º and.) - cc. 21 - 27

A segunda harmonização da melodia (Fig. 6.2, c. 31) relaciona-se com a primeira, diferenciando-se não só no que diz respeito às notas escolhidas para os acordes da mão direita, mas também no baixo, que neste caso aparece em oitavas.



Fig. 6.2 — Lopes-Graça: VMT (6º and.) - cc. 28 - 33

Nesta peça sobressaem alguns elementos característicos da escrita de Lopes-Graça, nomeadamente o que acontece no c. 30 (Fig. 6.2), uma transição que é feita em apenas um compasso 3/8 (numa peça em 2/4). O compositor constrói um inesperado gesto que resulta, melódica e ritmicamente, das últimas três notas do c. 29 (sol, lá, sol). Neste compasso, que funciona como um bloco em movimento, esta pequena célula é repetida três vezes em três

registos diferentes com a indicação *poco prepit*. No compasso seguinte (c. 31), voltamos à normalidade, numa secção semelhante à que começa no c. 9 (Fig. 6). É como se o compositor quisesse reforçar o que foi dito anteriormente, apresentando uma harmonização semelhante à da Fig. 6, algo que é notório igualmente na relação entre os cc. 21 e 22 (Fig. 6.1) e dos cc. 45 a 49 (Fig. 6.3). Para finalizar a peça, o compositor criou uma longa coda (Fig. 6.3, c. 41 e seguintes), que deriva de material anteriormente apresentado.



Fig. 6.3 — Lopes-Graça: VMT (6º and.) - cc. 40 - 49

Num andamento *Lento*, ao acrescentar a indicação *Molto riten.* no c. 47 (Fig. 6.3), o compositor enfatiza cada elemento do texto musical até ao repouso no acorde de Mi Maior. E para compreender melhor esta secção, é importante pensá-la em comparação com os referidos cc. 21 e 22 (Fig. 6.1), que por sua vez são uma derivação das últimas quatro notas da melodia - sol, lá, sol, mi (Fig. 6, cc. 7 e 8). Na coda, no primeiro tempo do c. 47, a mão esquerda tem uma colcheia com ponto seguida de semicolcheia (sol, sol #), enquanto que no primeiro caso aparecia apenas uma semínima sol. Ainda relativamente à mão esquerda, no c. 48, em vez de duas semínimas, o compositor usa semínima com ponto, seguido de colcheia, o último gesto da mão esquerda na peça. Na mão direita, onde a melodia aparece inalterada, a voz interior tem pausa de semínima no primeiro tempo (c. 47), o que reforça o seu aparecimento no segundo tempo, construído através de uma lenta descida cromática si b, lá, sol #.

Algo transversal à música de Lopes-Graça, e bem visível nesta peça, é o facto de este usar recorrentemente o elemento argumentativo de dizer o mesmo por outras palavras no sentido de reforçar as suas ideias. Se isso poderia parecer, à partida, simples de executar por parte do intérprete, o facto de o compositor fazer ligeiras alterações ao discurso (por vezes quase imperceptíveis), pode levantar questões na memorização da partitura. Atente-se por exemplo na relação entre os acordes da mão direita dos cc. 9 a 11 (Fig. 6) e nos cc. 31 a 33 (Fig. 6.2) onde o compositor faz ligeiras alterações na voz interior.

07 . Acampando no Marão

(Serra do Marão - Douro Litoral / Trás-os-Montes)

Comentário FLG: Simplicidade / Bonomia da gente rústica

Canção: Ó Laranja, Ó Laranja!

Fonte: Pereira (1957). *Cancioneiro de Resende*, p. 236

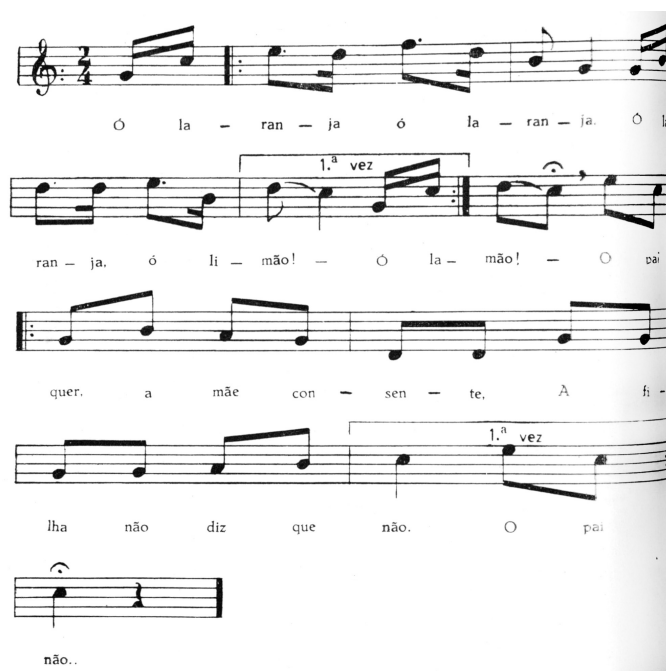


Fig. 7 — Ó Laranja, Ó Laranja

Segundo Vergílio Pereira (1957, p. 236), a canção original foi recolhida na Ribeirada (São João de Fontoura), que fica na zona da Serra do Marão. Este caso difere dos anteriores já que a adaptação de Lopes-Graça não segue de perto a melodia original da transcrição que encontrámos (Fig. 7). A segunda parte da melodia original (depois da barra dupla) funciona apenas como elemento inspirador, já que a peça de Lopes-Graça difere a nível melódico e rítmico e, relativamente à primeira parte, há apenas uma remissão ao nível do contorno melódico¹².

O compositor inicia a peça com uma pequena introdução, um falso cânone, construído com base nas primeiras quatro notas da melodia: sol, dó, mi, ré. Alicerçada numa nota pedal dó na mão esquerda, a melodia (Fig. 7.1, c. 2, terceiro tempo) é apresentada na mão direita (no registo agudo) e na mão esquerda (no registo médio do piano, e à distância de uma 5ª perfeita + oitava). No c. 6 (Fig. 7.1) a frase é repetida com duas pequenas alterações: são incluídas

¹² Dadas as circunstâncias, admite-se a possibilidade de o compositor ter partido de uma outra transcrição da melodia.

appoggiaturas na mão direita (cc. 8 e 10), e a nota pedal da mão esquerda deixa de ser apenas dó, para passar por dó + réb, sib + réb e voltar a dó. No último tempo do c. 10 (Fig. 7.1) inicia-se a segunda parte da melodia (até c. 14), onde se mantém a nota pedal dó na mão esquerda, mas desta vez articulada com uma nota no registo agudo do instrumento.



Fig. 7.1 — Lopes-Graça: VMT (7º and.) - cc. 1 - 16

A partir do c.18 (Fig. 7.2), o compositor retoma a célula inicial (sol, dó, mi, ré) para fazer uma variação obsessiva que percorre três registos do instrumento (ver mão direita) e da qual resulta uma nova apresentação da melodia no registo agudo do instrumento (final da melodia: Fig. 7.3, c. 29 e 30). A secção *Subito assai ritenuto* (Fig. 7.3) é igualmente obstinada já que o compositor repete o material até à exaustão, condensando-o e adensando-o em termos rítmicos. Com base no intervalo de 3ª maior (o primeiro intervalo da segunda parte da melodia - Fig. 7.1, c. 10) e na nota pedal dó, o compositor parte da alternância rítmica de semínima e colcheia, transfigurando-a progressivamente a partir do c. 33 alcançando o clímax da secção no final do c. 35. No mesmo compasso, começa a segunda parte da melodia, cuja apresentação difere da primeira parte, quer ao nível do ambiente (a peça tem a indicação *Animato*, e aqui é *in tempo ma un poco tranquillo*, numa dinâmica de *p*) quer ao nível da textura, pois neste caso o compositor apresenta três vozes independentes que dialogam entre si.



Fig. 7.2 — Lopes-Graça: VMT (7º and.) - cc. 17 - 22



Fig. 7.3 — Lopes-Graça: VMT (7º and.) - cc. 29 - 39

Apesar do compositor aludir à “simplicidade e bonomia da gente rústica”, nesta peça sobressai o carácter dançante e algo irrequieto da primeira parte (Fig. 7.1, início), ao qual se associa a letra da canção, algo brincalhona: “Ó laranja, ó laranja, / Ó laranja, ó limão! / O pai quer, a mãe consente, / A filha não diz que não” ou “A filha não diz que não, / A filha só diz que sim; / Vem cá tu, ó rosa branca, / Criada no meu jardim.” Apesar de fomentar uma abordagem expansiva por parte do piano, com uma textura em constante mutação, sentiu-se que a interpretação beneficiou com uma posição bem assente no banco e uma especial proximidade ao teclado, de forma a percorrê-lo sem perder o eixo de equilíbrio.

08 . Em São Miguel d'Acha, durante as Trovoadas, Mulheres e Homens Cantam ao Bendito

(São Miguel d'Acha - Idanha-a-Nova - Beira Baixa)

Comentário FLG: Canção em diafonia / Antiga canção de exorcismo assimilada pelo catolicismo e regressando à sua primitiva função mágica.

Canção: Bendito «das trovoadas»

Fonte: Lopes-Graça. (1953). *Vértice - Revista de Arte e Cultura*, vol. XIII, nº122, p. 584

No seu artigo, “Uma Experiência de prospecção folclórica”, publicado na Revista *Vértice* no ano em que começou a compor *Viagens na Minha Terra - 1953-*, Lopes-Graça relata que presenciou a melodia original entoada antifonicamente por homens e mulheres. Na Fig. 8 vemos a transcrição onde ressaltam dois aspectos: a diferenciação entre o que é cantado por Mulheres e o que é cantado por Homens e a clara divisão de cada uma das frases, pela colocação de *fermatas*, seguidas de um sinal de respiração. Na peça para piano, o compositor mantém a indicação de compasso de 3/8 (apesar de haver uma gralha na partitura, já que o compositor coloca 3/4 na mão esquerda - Fig. 8.1, c. 1); transpõe a melodia de Fá menor para Sol menor e coloca uma indicação de metrônomo um pouco mais rápida (o original é colcheia = 176 e nesta peça colcheia = 184).

Fig. 8 — Bendito «das trovoadas»

Fig. 8.1 — Lopes-Graça: VMT (8º and.) - cc. 1 - 17

O material original é potenciado da seguinte forma: para referenciar a diversidade tímbrica, as frases atribuídas às mulheres apresentam-se na clave de sol e as frases atribuídas aos homens na clave de fá (Fig. 8.1, cc. 1 e 10). Enquanto que na recolha original temos quatro frases sem indicações expressivas ou de dinâmica, a peça de Lopes-Graça é composta por oito frases que se vão adensando progressivamente em termos de textura e dinâmica:

- As quatro primeiras frases (que correspondem à recolha) são em *pp*, com uma nota em cada mão (Fig. 8.1);

- Segue-se uma transição (Fig. 8.2, c. 36 e seguintes) que é baseada na nota pedal *ré* - na mão direita -, enquanto que a mão esquerda (Fig. 8.2, c. 38) é baseada na repetição de um elemento extraído do final da melodia: *si, si, lá* (Fig. 8.1, c. 8).



Fig. 8.2 — Lopes-Graça: VMT (8º and.) - cc. 36 - 52

Construída em *crescendo*, esta transição vai dar à quinta aparição da melodia, desta vez em *mf* e com uma nota pedal na voz interior de cada uma das mãos (Fig. 8.2, c. 45 e seguintes).



Fig. 8.3 — Lopes-Graça: VMT (8º and.) - cc. 61 - 76

Após uma outra frase em *mf* no registo mais grave do piano, seguida de uma frase em *f* no registo mais agudo (Fig. 8.3, c. 62), a peça culmina na última apresentação da melodia num *ff* violento na clave de fá (Fig. 8.3, c. 69 e seguintes), com uma ligeira variação rítmica, onde o compositor reutiliza o motivo da transição, repetindo-o em acordes *piu sonoro*, com *ritardando* (Fig. 8.3, c. 75) até terminar a peça em *ffff*, com acordes nos extremos do piano, em Sol Maior.

A interpretação da peça assentou na cuidadosa atenção dada a três parâmetros: timbre, textura e dinâmica. A letra da canção é de cariz religioso, e está construída como se de uma oração se tratasse. O ambiente é por isso solene e o facto de se saber que na canção original existe a alternância entre vozes femininas e masculinas inspirou a criação de uma variação tímbrica nos diferentes registos do instrumento. A peça é construída num progressivo adensar em termos de textura e dinâmica e, à medida que a peça evolui, o compositor expande-a igualmente em termos de exploração os registos extremos do piano.

09 - Em Terras do Douro

(Localidade não especificada)

Comentário FLG: não há

Canção: não identificada

Fonte: não identificada

Sobre esta peça contamos apenas com a peça para piano, já que o compositor não deixou nenhum comentário sobre a mesma nem foi possível encontrar a melodia original. Mesmo em termos de localização geográfica, o título *Em terras do Douro* não é uma grande pista já que são muitas as terras do [Rio] Douro. Este rio nasce em Espanha e desagua entre as cidades do Porto e Vila Nova de Gaia. Percorre cerca de 850 km e é nesse trajecto que se insere o Alto Douro Vinhateiro, uma região de produção de vinho que abrange vários concelhos¹³

Pelo seu carácter enérgico, com a indicação *Vivace*, esta peça tanto pode partir de uma canção como de uma dança rápida. A partir da melodia (Fig. 9, cc. 4 a 11), o compositor constrói a peça através de motivos extraídos dessa mesma melodia:

- uma célula com as primeiras quatro notas (sol, sol, si, ré) funciona como abertura da peça (Fig. 9, cc. 1 a 3), faz a transição para a última aparição da melodia (Fig. 9.2, cc. 28 e seguintes) e reaparece inesperadamente no final da peça (Fig. 9.3, cc. 60 e 61);

- a frase ré, mi, ré, dó# (Fig. 9, c. 5) é alvo de um jogo obstinado entre os cc. 14 e 17 (Fig. 9.1);

¹³ Região classificada em 2011 pela Unesco, como Património da Humanidade. Alto Douro Wine Region (n.d.)
Acedido em: <https://goo.gl/BXRSLU>.

- o compositor recorre ao final da melodia (duas semínimas - voz superior: lá, sol - Fig. 9, c. 11), entre os compassos 23 e 26 (Fig. 9.1);

- frase lá, lá, sol, fá# (Fig. 9, c.10) que é a base para a coda da peça (Fig. 9.3, c. 53 e seguintes - transposto uma 4ª perfeita acima).

A nota pedal sol, sempre articulada, é uma constante neste andamento, desde a sua aparição na primeira apresentação da melodia (Fig. 9, c. 4 e seguintes), como no c. 14 e seguintes (Fig. 9.1), c. 28 e seguintes (Fig. 9.2) e no final (Fig. 9.3).



Fig. 9 — Lopes-Graça: VMT (9º and.) - cc. 1 - 13



Fig. 9.1 — Lopes-Graça: VMT (9º and.) - cc. 14 - 26

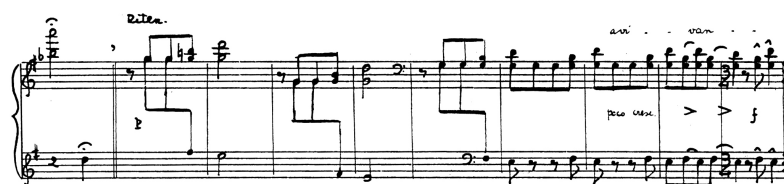


Fig. 9.2 — Lopes-Graça: VMT (9º and.) - cc. 27 - 36

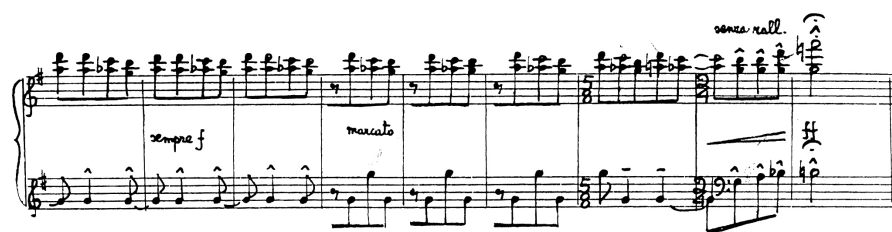


Fig. 9.3 — Lopes-Graça: VMT (9º and.) - cc. 53 - 61

A peça tem um carácter frenético e repetitivo, à semelhança do que acontece no décimo primeiro andamento deste ciclo, sobre o qual falaremos adiante. Pelas suas particularidades rítmicas, nomeadamente o facto de a síncopa ser um elemento omnipresente e pelo aparecimento de passagens como as dos compassos 17 e 22 (Fig. 9.1) fazem com o trabalho deste andamento tenha incidido na qualidade da articulação, para que esta seja clara e bem pontuada. No final (Fig. 9.3), o carácter circular da passagem e o ritmo da mão esquerda são o exemplo de como foi necessário manter uma pulsação bem segura de forma a dar-se o ar saltitante à peça sem perder o controlo.

10 - Nas Faldas da Serra da Estrela

(Localidade não especificada)

Comentário FLG: não há

Canção: não identificada

Fonte: não identificada

Se no andamento anterior o compositor aludia às terras que circundam o Rio Douro (o segundo maior rio da Península Ibérica, já que o maior é o Rio Tejo), neste andamento refere as faldas (o sopé) da Serra da Estrela, a cadeia montanhosa com maior altitude em Portugal Continental. À semelhança do que aconteceu no andamento anterior, o título contém uma referência muito vasta, podendo referir-se a localidades dos municípios da Covilhã, Guarda, Gouveia, Manteigas, Seia ou Celorico da Beira.

Esta peça é um pouco enigmática, já que destoa em termos do tratamento dado às melodias dos outros andamentos, o que é mais uma razão para a pertinência de identificar a sua origem, o que ainda não foi possível. Com a referência *Andante com moto*, dinâmica *p* (*sempre sordino*), e a indicação *Con Ped.* (uma das poucas referências ao uso de pedal nesta peça), este andamento tem uma escrita um tanto hermética, mas que ao mesmo tempo explora as ressonâncias do piano, pelo que pode remeter para a paisagem ampla, a vista desafogada e o ambiente bucólico da serra.



Fig. 10 — Lopes-Graça: VMT (10º and.) - cc. 1 - 14

Em termos dinâmicos, a peça não tem nenhuma indicação acima de *p*, já que para além dessa, há apenas *ppp* no último compasso (Fig. 10.1, c. 39): este é desde logo um desafio para o pianista - manter uma dinâmica contida do início ao fim. Para um compositor parco em indicações de pedal, neste caso Lopes-Graça coloca duas indicações distintas no primeiro compasso: *con Ped.* e *sempre sordino*. Se por um lado a surdina afecta e caracteriza o timbre do instrumento, o pedal direito criará a atmosfera deste andamento.

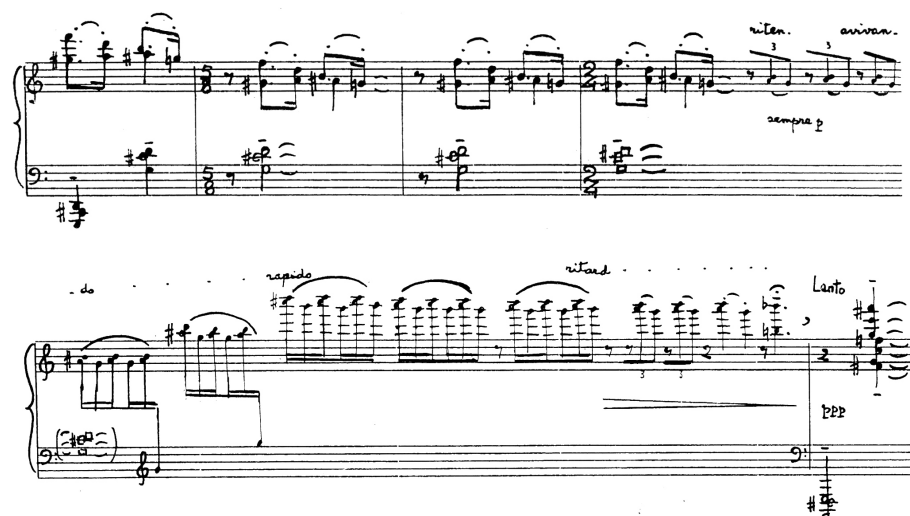


Fig. 10.1 — Lopes-Graça: VMT (10º and.) - cc. 35 - 39

Nesta peça, a mão direita apresenta a melodia sempre com base no intervalo de 1/2 tom e é também com base nesse intervalo que o compositor preenche o acorde do acompanhamento - *dó, fá#, sol* - cuja presença oscila entre duas oitavas do registo médio/grave do piano (Fig. 10, c. 1). O acorde do acompanhamento aparece igualmente no registo agudo, servindo como separador entre as várias apresentações da melodia (Fig. 10, cc. 10 - 12) e aparece igualmente transposto uma 5ª perfeita acima na secção final da peça (Fig. 10.1, c. 35 e seguintes).

Para finalizar a peça, o compositor extrai da melodia inicial a linha melódica fá, ré, si, sol (Fig. 10, c. 6, 2º tempo - c. 8) e, a partir do c. 35 (Fig. 10.1), desconstrói-a progressivamente até se tornar uma pequena célula (Fig. 10.1, c. 38) usada repetidamente até ao final (algo que, como temos vindo a assistir, é um artefacto usado copiosamente por Lopes-Graça). Esta acaba com o acorde dó, fá#, sol no registo grave do piano seguido de um acorde construído com base nessas notas, ainda que salte à vista a inclusão de um fá natural que destabiliza a sonoridade (um pouco à semelhança do que sucede no último compasso do terceiro andamento - Fig. 3.3, c. 52).

A peça é construída com base numa grande economia de meios: a mão esquerda possui quase sempre o mesmo acorde, a mão direita tem a seu cargo a apresentação da melodia e a estrutura de cada frase é repetida duas vezes, de forma semelhante. O acorde da mão esquerda, pelo seu carácter algo sombrio (dicotomia 4ª aumentada/5ª perfeita) suscitou a relação com uma sonoridade telúrica, em que a sonoridade das três notas se funde num timbre ao qual podemos associar uma característica mate. A mão direita apresenta a melodia com a indicação *dolcemente cantando* (Fig. 10, c. 4), que convoca uma certa elegância provocada pela sua construção alicerçada num arco bem definido: grave (Fig. 10, c. 4), agudo (c. 5), grave (c. 8).

11 . Em Silves já não há moiras encantadas

(Silves - Faro - Algarve)

Comentário FLG: Envolve uma certa ironia (ó minha caninha verde) corridinho banal

Canção: Cana Verde (parcialmente)

Fonte: Tomás. (1923). *Canções Populares da Beira*, p. 213

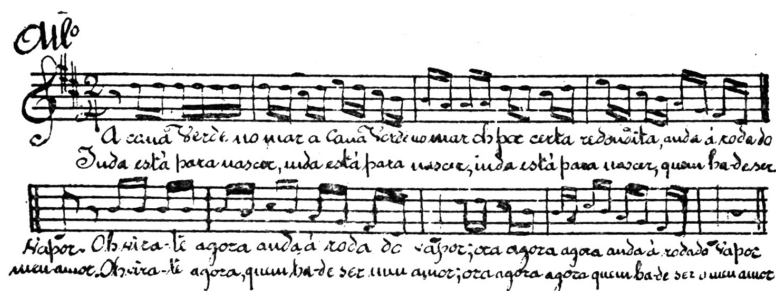


Fig. 11 — Cana verde

Este andamento contém referências portuguesas a vários níveis, desde o título aos comentários acrescentados pelo compositor na partitura. Refere-se à região do Algarve, especificamente à cidade de Silves, que foi ocupada por Romanos, Visigodos e conquistada pelos Muçulmanos no século VIII, que lhe chamaram Xelb e a tornaram num grande pólo cultural e a capital do reino do Al-Gharb Al-Andalus. É muito provável que o título deste andamento seja

inspirado no livro *As Mouras Encantadas e os Encantamentos do Algarve* (Oliveira, 1898) que contém, inclusivamente, um capítulo denominado *A moura de Silves*, onde o autor relata uma série de lendas em volta das mouras e dos mouros encantados. Sobre as moiras encantadas, e a temática do fantástico, Oliveira (1898) disse que “A crença nas mouras encantadas data principalmente do século XIII, logo depois da conquista geral do Algarve, feita pelo quinto monarca português, época a que alguns cronistas atribuem certas visões milagrosas” (p. 221). Contrastante com o ambiente onírico que estas personagens sugerem, o compositor baseia o ritmo da sua peça na canção *Cana verde* (Fig. 11), exemplo de *corridinho*, um tipo de canção e dança rápida do Algarve que implica um exigente ritmo com os pés. Uma vez que nesta peça a melodia não corresponde à melodia desta transcrição da canção *Cana verde*, surgem duas hipóteses: ou o compositor teria uma outra canção em mente (que não foi possível identificar) ou então adulterou a melodia da referida canção. A peça para piano, que possui a indicação *Giocoso*, começa em anacrusa, com uma introdução com a nota pedal ré em colcheias na mão direita e uma descida na mão esquerda baseada num pequeno motivo apresentado à distância de três meios tons (Fig. 11.1, c. 1 a 4).



Fig. 11.1 — Lopes-Graça: VMT (11º and.) - cc. 1 - 6

As duas últimas notas da mão esquerda (mib, dó - c. 4) dão origem a um novo motivo a partir do qual se faz a transição que vai desembocar no início da melodia. O facto de a peça começar com uma anacrusa, de os gestos na mão esquerda serem tripartidos (Fig. 11.1, c.1 e seguintes) e serem seguidos por um jogo instável a nível rítmico a partir do c. 5, faz com que a subdivisão binária da peça, escrita em 2/4, não seja bem perceptível, algo que nos parece propositado por parte do compositor. A peça só assenta quando a melodia começa (Fig. 11.2, c. 14 e seguintes).

O andamento organiza-se da seguinte forma: Introdução; apresentação da melodia; nova apresentação da melodia com variações; nova introdução que desta vez dá origem à Coda. Na Coda, o material que deriva do c. 6 (Fig. 11.1) vai-se desfazendo progressivamente e em diminuendo, subindo no registo do instrumento (Fig. 11.3, c. 61). A peça acaba de forma inesperada, com um gesto simétrico nas duas mãos (Fig. 11.3, Vivo).



Fig. 11.2 — Lopes-Graça: VMT (11º and.) - cc. 14 - 27



Fig. 11.3 — Lopes-Graça: VMT (11º and.) - cc. 61- 65

Ressalve-se por fim que nesta peça a nota ré é quase omnipresente, quer desde logo como nota pedal na mão direita (Fig. 11.1, c. 1 e seguintes; Fig. 11.2, c. 16 e seguintes), como nota subjacente entre dó e mib (Fig. 11.1, c. 5 e 6; Fig. 11.2, c. 58 e seguintes) ou como ponto de partida para a melodia (Fig. 11.1, c. 14).

À semelhança do que acontece em peças anteriores, este andamento é, por um lado, fragmentado e, por outro, repetitivo, sendo notório que aqui, uma vez mais, o compositor recorre à ideia de dizer o mesmo por outras palavras. Não deixa de ser igualmente um pouco inusitado o facto de o compositor usar duas indicações metronómicas distintas (mas muito próximas) na peça. Na introdução indica semínima = 144, e na transição para o *in tempo*, que tem semínima = 138, passa por *ritard... esitante* e *animando*. Indicações uma tanto excessivas no controlo da interpretação neste contexto. É interessante notar que, apesar de se julgar não haver, por parte do compositor, interesse em unificar musicalmente estas peças, não deixa de ser curioso que o compositor use, em peças sucessivas o acorde dó - fá# - sol (Fig. 10, c. 1), ainda que aqui apareça transposto um tom acima (Fig. 11.2, c. 23). E o mesmo acontece com a peça seguinte.

12 . Cantando os Reis em Rezende

(Rezende - Viseu - Beira Alta)

Comentário FLG: não há

Canção: Ó da casa nobre gente

Fonte: Pereira. (1957). *Cancioneiro de Resende*, p. 354

Cantando os Reis em Resende, refere-se à tradição portuguesa de cantar os reis por volta do dia 6 de Janeiro, o Dia de Reis. No *Cancioneiro de Resende* a canção original é apelidada de *Ó da casa nobre gente* seguida da indicação (Reis), o que remete para a sua função de acompanhar as reizadas, cujo símbolo é o facto de algumas pessoas se juntarem em grupo para cantarem à porta das casas, uns dias após o Natal.



Fig. 12 — Ó da casa nobre gente

Em termos de transcrição, atentando na melodia original (Fig.12) e na melodia da peça de Lopes-Graça (Fig. 12.1, c. 3 com anacrusa), vemos que o compositor não segue exatamente o original:

- nem em termos de contorno melódico (contraria, por exemplo, a subida por graus conjuntos da melodia no primeiro compasso - fá, sol, lá, (sib) em colcheias - fazendo algo mais dramático, como a repetição da mesma nota - lá, lá, sol (sib) com o ritmo de colcheia com ponto, semicolcheia, colcheia);

- nem em termos rítmicos já que, no sentido do que se referiu anteriormente, na maior parte dos casos em que na melodia havia duas colcheias, o compositor substitui por colcheia com ponto + semicolcheia, reforçando o dramatismo das notas repetidas na melodia;

- no tratamento da melodia, note-se que em vez de a apresentar a uma voz, seguida da melodia em terceiras (como no original), o compositor começa por privilegiar o intervalo de 5ª perfeita, seguindo-se o intervalo de 4ª perfeita na repetição (Fig. 12.1, c. 8 com anacrusa).



Fig. 12.1 — Lopes-Graça: VMT (12º and.) - cc. 1 - 8

Na Fig. 12.2, a partir do c.14 (com anacrusa), o compositor apresenta duas vezes seguidas apenas o primeiro compasso da melodia, repousando num intervalo daí resultante (ré + lá). A partir do c. 17, com base na figura oriunda da anacrusa (intervalo de 5ª perfeita com o ritmo colcheia com ponto + semicolcheia), resulta uma descida cromática (dó# + sol#; dó natural + sol natural; si + fá#) acompanhada por uma descida em termos de registo, em mãos alternadas. Esta descida vai dar a uma falsa re-introdução onde a mão direita é muito semelhante à introdução, ainda que varie em termos rítmicos (com a introdução da *tercina*, que já tinha aparecido anteriormente). Aqui a mão esquerda mantém o ré como nota pedal mas joga com um cromatismo relativo ao segundo compasso da peça. A peça termina com um gesto que se relaciona com o c. 6 (Fig. 12.1) contudo, em vez de se ficar pelo registo agudo do piano, o compositor acrescenta uma espécie de ponto final: um lá bemol no registo grave (Fig. 12.2).

Em termos interpretativos é interessante notar a exuberância do gesto dos cc. 6 e 7 (Fig. 12.1) onde, no fechar da frase, a voz interior da mão esquerda ganha autonomia e, numa *tercina*, abarca quatro oitavas da nota lá (c. 6), gesto repetido no compasso seguinte, na oitava acima. Ainda que pareça que a peça terá uma espécie de re-exposição (Fig. 12.2, *Tempo I ma un poco piú tranquillo*), é aqui que a peça começa a perder o fôlego, como que se fosse desfazendo progressivamente.



Fig. 12.2 — Lopes-Graça: VMT (12º and.) - cc. 13 - 22

Tal como referido, esta peça tem um interessante paralelismo com a anterior: enquanto que na primeira a melodia está em Ré Maior e tem um ambiente vivaz, neste caso a melodia está escrita em Ré Menor e tem um tom mais melancólico, inspirando uma expressividade dramática. Note-se ainda que as notas dos últimos dois compassos da mão esquerda da peça anterior (mib, sib, sol, ré) são precisamente as mesmas do baixo da mão esquerda nos dois primeiros compassos desta peça (Fig. 12.1, cc. 1 e 2 - ré, sib, sol, mib). Este acorde faz assim a ponte entre as duas peças.

13 - Em Pegarinhos, uma velhinha canta uma antiga canção de roca

(Vila Real - Trás os Montes)

Comentário FLG: não há

Canção: não identificada

Fonte: não identificada

Alguns exemplos, como este, podem sugerir experiência vividas pelo compositor. Com o propósito de recolher *in loco* canções tradicionais, Lopes-Graça esteve em Pegarinhos, uma pequena freguesia do concelho de Vila Real em Trás-os-Montes, em 1953 (Weffort, 2006, p. 13), sendo possível que esta melodia tenha sido recolhida nessa altura.

A peça possui uma introdução de sete compassos (Fig. 13, c. 1 - 7) com a indicação *esitante; poco a poco arrivando ... al canto*: desta forma o andamento começa hesitante e imprevisível, com a repetição dos motivos tanto na mão direita como na mão esquerda que progressivamente vão tomando forma, dando origem à entrada da melodia (Fig. 13, c. 8 com anacrusa). A partir

do c. 8 o discurso desenrola-se com base numa melodia (com nota pedal lá) na mão direita com acompanhamento em semicolcheias na mão esquerda.



Fig. 13 — Lopes-Graça: VMT (13º and.) - cc. 1 - 12

Na segunda parte da peça (Fig. 13.1, c. 32), com indicação *Poco ritenente e rubato* o acompanhamento deixa de ser feito em semicolcheias na mão esquerda que passam para a mão direita, que tem uma melodia fragmentada, cujas notas são oriundas da primeira parte: enquanto a primeira começa com lá - ré - mi - fá (Fig. 13, c. 8 com anacrusa), a segunda começa com fá - mi - lá - ré (Fig. 13.1, cc. 31 e 32).

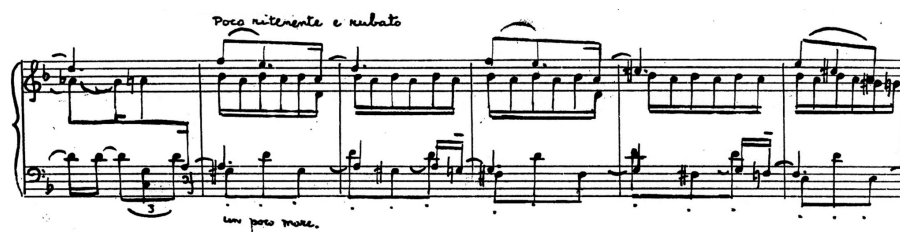


Fig. 13.1 — Lopes-Graça: VMT (13º and.) - cc. 31 - 36

A transição para a terceira parte (Fig. 13.2) é feita através de um método usado em peças anteriores: a transformação progressiva do material. A partir do c. 39 (final da frase), a mão direita repete o acompanhamento em semicolcheias, que se transformam em tercinas, depois fusas, depois trill até arrancarem numa escala ascendente que termina no início da terceira parte (c. 46 - *in tempo*). Aqui há como que uma fusão da primeira e segunda partes já que as semicolcheias maquinais aparecem nas duas mãos e a melodia da mão direita provém da segunda parte.

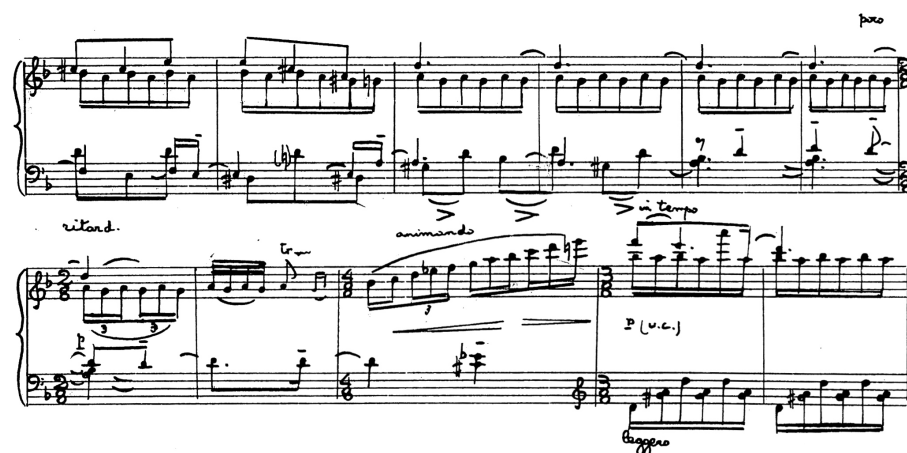


Fig. 13.2 — Lopes-Graça: VMT (13º and.) - cc. 37 - 47

Esta peça remete para o acto de fiar - “reduzir a fio (matérias filamentosas)”¹⁴ - o que pode ser feito recorrendo à roca manual (“instrumento protuberante em que se enrola a estriga que se quer fiar”¹⁵) ou à roca mecânica. Lopes-Graça mimetiza o carácter repetitivo do acto de fiar na sua peça ao construí-la com base num gesto maquinal de semicolcheias na mão esquerda. Tendo em conta a relação com o título da peça, somos levados para um ambiente contido e íntimo, a imagem rural de uma mulher a fiar, o que pressupõe gestos repetitivos. Por coincidência, há uma remissão algo semelhante que acontece na peça *Fiar* do ciclo *Lume de Chão* de Vasques-Dias: o carácter incessante e repetitivo aparece na mão direita, enquanto a mão esquerda canta, num murmúrio onírico. Talvez pelo carácter intrincado da escrita, o compositor tenha optado por colocar a indicação *senza Ped.* no início do andamento (Fig. 13, c. 1) algo que acabámos por não respeitar tendo em conta duas coisas: por um lado, a vontade de enfatizar o apoio no primeiro tempo de cada compasso, para reforçar a estrutura da introdução; por outro lado, o próprio uso do pedal tem uma correspondência mecânica às antigas máquinas de costura *Singer*, cujo mecanismo era accionado por um grande pedal. No título deste andamento encontramos ainda uma referência a uma das particularidades da Língua Portuguesa, já que “o mais célebre dos sufixos galegos e portugueses”, é o *-inho* (Saraiva, 1982, p. 77). Saraiva (1982) refere ainda que “as palavras sufixadas são muito frequentes e por vezes quase eclipsam a palavra normal. Na língua coloquial é muito mais frequente ouvir ‘velhinha’ e ‘velhota’ do que simplesmente ‘velha’” (p. 77), sendo o exemplo que o historiador dá o exemplo que encontramos no título deste andamento.

¹⁴ Fiar. (n.d.). Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Acedido em: <https://goo.gl/sujQLn>.

¹⁵ Roca. (n.d.). Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Acedido em: <https://goo.gl/fmO3lM>.

14 - Na Citânia de Briteiros

(Guimarães, Braga – Minho)

Comentário FLG: não há

Canção: Oh, Oh, Oh, *pedra* (Toada de Pedreiros)

Fonte: Gallop. (1937). *Portugal, a book of folkways*, p. 200

Na Citânia de Briteiros e Em Setúbal, comendo a bela laranja (17º andamento) remetem para dois cantos de trabalho recolhidos *in loco* pelo diplomata inglês Rodney Gallop (1937), que sobre esta peça, escreveu:

One day, close by Citânia de Briteiros, the pre-Roman settlement near Braga, I heard a song which itself might well have been pre-Roman. A new road was being built, and some laborers were moving a huge stone which must have weighed several tons. As they heaved and pulled they were encouraged by a self-appointed “shanty-man” who chanted a sort of invocation to the stone. (p. 200)

Esta toada de pedreiros encontra-se igualmente referenciada no *Cancioneiro Popular Português* (Giacometti & Lopes-Graça, 1981, p. 146) que, por sua vez, nos levou a uma gravação desta melodia realizada em 1972 por Virgílio Pereira (Danielou, 2014).



Fig. 14 — Ó, Ó, Ó pedra!

Ao dramatismo da melodia original, bem presente na peça para piano, o compositor acrescenta um acompanhamento bem espaçado que pode remeter, à semelhança do que acontece no 10º andamento, para a imensidão das montanhas que circundam a Citânia de Briteiros, localizada no monte de São Romão, na freguesia de Salvador de Briteiros que, embora pertença ao concelho de Guimarães, se localiza muito perto do Santuário do Sameiro, em Braga. Num andamento *Lento*, com indicação misterioso, o compositor alicerça a peça no intervalo de 5ª perfeita, visível desde o c. 1 no acompanhamento da mão esquerda e na voz interior da mão direita (Fig. 14.1). Para desenvolver a peça, o compositor pega no último trecho da melodia (mib, ré, dó - Fig. 14.1, c. 6) e repete-o, modificando-o progressivamente, nos compassos seguintes, até ao começo da transição (c. 12).



Fig. 14.1 — Lopes-Graça: VMT (14º and.) - cc. 1 - 12



Fig. 14.2 — Lopes-Graça: VMT (14º and.) - cc. 26 - 30

No regresso ao Tempo I (Fig. 14.2, c. 26), a dinâmica passa de *p* para *pp* e apesar de o ambiente se manter calmo e os gestos amplos, há mais movimento na peça: de uma mão esquerda quase estática na primeira parte passamos para um acompanhamento em colcheias que repetem o mesmo gesto em diferentes oitavas com base no ciclo de 5ªs: fá - dó - sol. Esta sonoridade é reforçada na mão direita, já que à melodia apresentada com o intervalo de 5ª perfeita é acrescentada uma voz interior em tercinas que explora os mesmos intervalos. A peça termina progressivamente (Fig. 14.3) e, quando parece perder o fôlego, surge um inesperado (e estranho) acorde em *ppp*. Antecedido por uma *appoggiatura* de três notas que explora o ciclo de quintas a partir de dó (dó - sol - ré), o último acorde é composto pelo sol - ré (intervalo do V grau de Dó) no baixo e réb - láb - réb (1/2 tom acima de Dó maior/menor).



Fig. 14.3 — Lopes-Graça: VMT (14º and.) - cc. 36 - 40

Por explorar a abertura do ciclo de quintas - a possibilidade/dualidade entre tonalidades Maiores e Menores - a peça parece requerer um certo distanciamento relativamente ao teclado, uma atitude que promova a propagação do som, que deixe que este se solte. Especialmente na primeira linha, o próprio aspecto espaçado das notas na pauta parece reforçar esta ideia de espaço entre os acordes. Como vai sendo recorrente nas obras de Lopes-Graça, a peça é construída num continuado adensar da textura e da complexidade harmónica e, neste caso, após atingir um clímax, volta a repousar na acalmia do início (Fig. 14.2). Este é um andamento que pressupõe um envolvimento das entranhas, de forma a recriar a tensão /alívio necessários à sua comunicação. Neste sentido, a audição das vozes masculinas na entoação desta *Toada de Pedreiros* constitui um valioso testemunho da versão popular do fragmento melódico que deu origem a esta peça. Mais do que a existência de uma correspondência directa entre o canto e a peça para piano, a melodia ganhou uma dupla fisicalidade: por um lado o timbre das vozes masculinas que cantam para acompanhar o trabalho, por outro a remissão para o próprio trabalho, muito exigente fisicamente, tal como nos descreve Gallop nas linhas acima.

15 . Em Monsanto da Beira, Apanhando a Margaça

(Monsanto/Monsanto da Beira - Idanha-a-Nova - Beira Interior/Beira Baixa)

Comentário FLG: Claridade, a aclaridade (sic) das canções de Monsanto

Canção: A margaça (Moda de Balhar)

Fonte: Viana. (1947). *Cancioneiro Monsantino*, (s. p.)

Neste andamento somos levados a Monsanto, uma pequena aldeia que foi considerada A aldeia mais portuguesa de Portugal num concurso organizado em 1938 pelo Secretariado de Propaganda Nacional, durante a ditadura de Salazar. A melodia original chama-se simplesmente *Margaça*, que é uma planta da mesma família que a camomila.



Fig. 15 — A Margaça

Na versão recolhida por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira entre 1960 e 1963,¹⁶ disponibilizada online por Domingos Morais¹⁷, é possível ouvir uma versão desta peça acompanhada pelo adufe. Este tambor quadrado é um instrumento tradicional português, de origem árabe, tocado normalmente só por mulheres nas províncias da Beira e de Trás-os-Montes. Uma das tocadoras mais emblemáticas foi Catarina Chitas (1913 - 2003), uma pastora de Penha Garcia, filmada por Giacometti para o programa *O Povo que canta*. Foi igualmente possível ouvir uma gravação no Museu Nacional de Etnologia, constante no Acervo Michel Giacometti ali depositado.¹⁸



Fig. 15.1 — Lopes-Graça: VMT (15º and.) - cc. 1 - 9

Enquanto que a melodia original (Fig. 15) está transcrita em Si b Maior, Lopes-Graça opta por apresentá-la em Sol Maior. A transcrição para piano segue uma pouco a estrutura de algumas peças anteriores: começa com uma introdução (Fig. 15.1, c. 1 - 5) que apresenta o início da melodia repousando depois na nota pedal ré (V Grau). Refira-se que logo aqui a mudança constante de indicações de compasso (6/8, 2/4, 3/4, 6/8) revela a vontade de Lopes-Graça em não fazer uma simples harmonização. Também na apresentação da melodia (c. 6 com anacrusa) há a alternância de indicações de compasso: no c. 7, que é um 7/8, o compositor introduz um elemento exterior, um apontamento rítmico (semicolcheias descendentes) que vão aparecer também no c. 9. O material da transição (Fig. 15.2, c. 20) leva-nos à segunda apresentação da melodia: a mão direita tem uma textura mais densa e a mão esquerda é construída à base de intervalos de 7ª Maior (Fig. 15.2, c. 21 com anacrusa e seguintes).

¹⁶ Morais, Domingos (s.d.) Nota preliminar. Acedido em: <https://goo.gl/qL6iDU>.

¹⁷ A margaça. Acedido em: <https://goo.gl/5bKh14>.

¹⁸ A gravação tem a seguinte referência: A margaça é má erva (A margaça) MG-bb-1998.



Fig. 15.2 — Lopes-Graça: VMT (15º and.) - cc. 20 - 23

Depois de uma coda em que o compositor se centra nas primeiras cinco notas da melodia, num jogo indeciso de notas em *staccato*, a peça termina com um gesto *deciso*, que não é mais que o primeiro elemento da melodia (Fig. 15.1 - primeiro tempo do c. 6 com anacrusa) num cânone entre duas mãos que percorre várias oitavas do piano (Fig. 15.3, c. 44 - 46).



Fig. 15.3 — Lopes-Graça: VMT (15º and.) - cc. 40 - 46

Na interpretação desta peça ao piano, a audição das recolhas revelou-se importante por nelas ouvirmos o adufe a dar a pulsação através da repetição do ritmo semínima / colcheia. Ainda em termos rítmicos, encontrou-se um outro elemento relevante: se compararmos a recolha presente na Fig. 15 com as gravações disponíveis, vemos que o ritmo dos cc. 2, 4, 6 e 8 (Fig. 15, caixa a tracejado) é diferente.

Na gravação, o ritmo destes compassos consiste em três semínimas o que cria um interessante momento de subdivisão ternária (oposto à subdivisão binária da canção). Este ritmo é provavelmente o mais usual para os compassos referidos, já que é seguido igualmente numa gravação de 2012 do grupo Modas e Adufes¹⁹. Como já foi referido, sabe-se que Giacometti gravou esta canção mas não sabemos se Lopes-Graça a ouviu. O que é certo é que o compositor usa o ritmo sincopado, presente na transcrição a que tivemos acesso, mas à partida pouco usado na tradição popular.

Outra questão que pode ser tida em conta na interpretação da peça é que, nas gravações, a primeira colcheia das cc. 2, 4 e 6 (Fig. 15, caixa pequena) tem um pequeno acento o que faz com que essa colcheia dure um pouco mais, antes da frase terminar em *diminuendo*.

¹⁹ Modas e Adufes (16.08.12) A Margaça. Acedido em: <https://goo.gl/12cqOJ>.

Contrariamente, Lopes-Graça prefere colocar um acento no segundo acorde do compasso (Fig. 15.1, c. 7) que se revela um pouco anti-natural no contexto oral mas que faz sentido no contexto pianístico. Neste caso, o acorde, ao ser bem apoiado, pode ser apanhado pelo pedal e ficar a soar o resto do compasso, quando a mão direita tem um gesto rápido no registo agudo. Quando Lopes-Graça se referiu à clareza das canções de Monsanto é natural que tivesse esta canção em mente já que, pela sua tessitura bastante aguda, o timbre das vozes é extremamente luminoso e alegre.

À imagem cintilante das vozes femininas - uma forte fonte de inspiração na abordagem desta peça ao piano - julgou-se pertinente acrescentar uma outra componente: a entoação (para dentro) da letra da canção, durante a execução deste andamento, no sentido de ajudar o impulso expressivo da melodia.

16 . Na Ria de Aveiro

(Aveiro - Baixo Vouga - Beira Litoral)

Comentário FLG: não há

Canção: *Canoa*

Fonte: Tomás. (1934). *Canções Portuguesas*, p. 85

No título da transcrição para piano, Lopes-Graça desvenda a origem desta peça já que a mesma foi recolhida por Tomás (1934) na cidade de Aveiro (segundo indicação na fonte). A cidade de Aveiro é banhada por uma ria, o estuário do Rio Vouga, cuja lagoa tem cerca de 45 km de costa. Há ainda uma certa ironia no que concerne esta peça: uma vez que Aveiro é muitas vezes apelidada *A Veneza Portuguesa*, Lopes-Graça indica na partitura *Tempo di Barcarola*, sendo que a barcarola, antes de se afirmar como um género musical no seio da música clássica (com obras emblemáticas como a *Barcarola* de Chopin), era um estilo de música popular cantada pelos gondoleiros de Veneza. Note-se ainda que os barcos característicos de Aveiro se chamam moliceiros, cuja forma remete para as gôndolas venezianas.

Este andamento é um dos mais singelos deste ciclo, já que a transcrição é muito próxima da melodia original. A peça para piano começa com uma introdução (Fig. 16.1, c. 1 - 8), em que a mão esquerda estabelece o ostinato rítmico da peça - semínima, colcheia, semínima, colcheia - evidenciando a relação V - I (sol - dó), igualmente presente na mão direita.



Fig. 16 — A Canôa

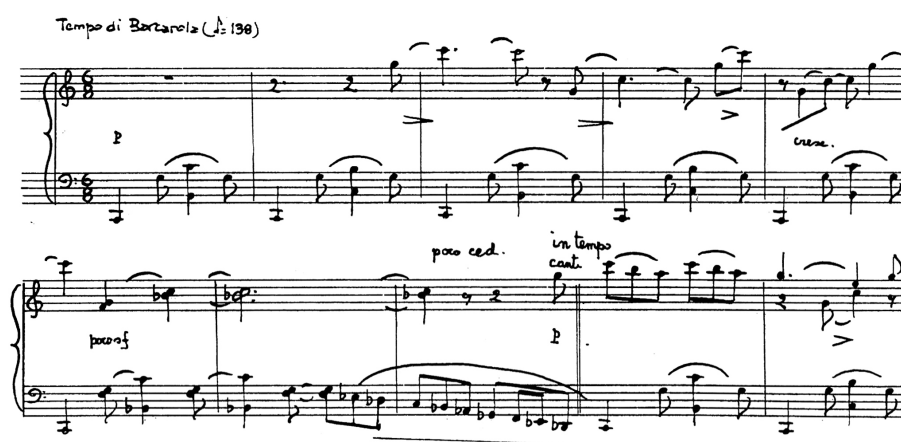


Fig. 16.1 — Lopes-Graça: VMT (16º and.) - cc. 1 - 10

Apesar de a melodia da peça se encontrar em Dó Maior, a transição para o início da melodia (Fig. 16.1, c. 8) é feita através de uma escala no Modo de si. A partir do c. 9 (com anacrusa) começa a melodia que está alicerçada no acompanhamento da mão esquerda que tem presença constante do motivo dó - sol - dó/si - sol. A parte central da peça (Fig. 16.2, que corresponde à secção 2/4 na Fig. 16) tem a indicação *Poco vivo* e destoa do ambiente tranquilo da peça, por ser mais dançado. Mas este momento dura poucos compassos e a peça retoma o início e acaba com uma repetição (quase *ipsis verbis*) da introdução.

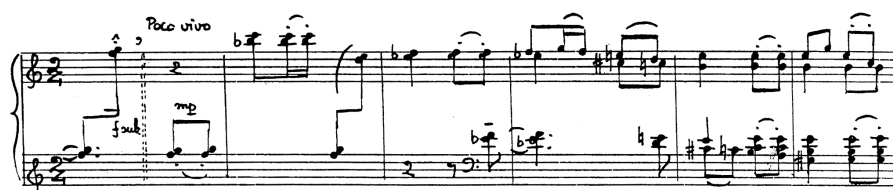


Fig. 16.2 — Lopes-Graça: VMT (16º and.) - cc. 25 - 30

Talvez no seguimento da sugestão do título da canção original e do título deste andamento, sente-se qualquer coisa de aquosa nesta peça, quase como se a textura nunca se definisse bem. À semelhança do que acontece no décimo andamento - *Nas Faldas da Serra da Estrela* - o acompanhamento desta peça (mão esquerda) é construído com base num ostinato que, neste caso, evidencia o intervalo de 5ª Perfeita. Este intervalo aparece na peça não só em diversos registos e em diferentes vozes como continua a aparecer, mesmo nas transições, tanto na mão direita como na mão esquerda, podendo considerar-se como o elemento agregador de toda a peça. A isto acrescenta-se o facto de, à semelhança do que acontece no décimo andamento, estar aqui presente a ideia de arco que, neste caso, pode ser associado à ondulação do mar. As próprias ligaduras de fraseio reforçam esta questão, evidente em cada um dos compassos da primeira linha da mão esquerda (Fig. 16.1). Se a mão esquerda é a base da peça, com ondas mais largas, a mão direita representa a pequena ondulação presente no pequeno motivo repetido na introdução e no contorno da melodia, nomeadamente na repetição, em colcheias, dos intervalos dó, si lá, no c. 9 (Fig. 16.1).

17 . Em Setúbal, Comendo a Bela Laranja

(Setúbal - Estremadura)

Comentário FLG: Baseado num pregão usado para vender laranjas

Canção: [sem título] (pregão usado para vender laranjas)

Fonte: Gallop. (1937). *Portugal, a book of folkways*, p. 200

O título desta peça alude à doce laranja de Setúbal, cujos vastos laranjais foram desaparecendo ao longo dos anos. A propósito da sua passagem por Portugal, Gallop (1937) referiu que algumas canções, como é o caso, não se tratam bem de canções por possuírem apenas o material a cru. E acrescenta:

A curious transition from these rudimentary snatches to the simplest folk-songs is to be found in the *pregões* (cries) with which the street vendors of Lisbon hawk their fish, fruit, vegetables and even lottery tickets. If many of these are no more than raucous cries, or a recitative on two notes, others, within their limited register, are little gems of song, such as the cry of a seller of settable oranges who passed my house every day. (p. 200)

Talvez por ser difícil a compreensão da língua, Rodney Gallop não atribui uma letra a este pregão, pelo que não se sabe se haveria palavras associadas a esta melodia.



Fig. 17 — [sem título] (pregão usado para vender laranjas)

Lopes-Graça cria uma peça pungente em forma de cânone nas duas mãos que respeita muito de perto a simples melodia original escrita em Lá menor, acrescentando na mão direita um voz interior construída em volta da nota mi (V grau) da qual resulta uma nota 1/2 tom acima (fá) e 1/2 tom abaixo (ré#), dando origem à alternância de intervalos de 2ª menor e 2ª maior (Fig. 17.1, c. 1). O compositor duplica ainda a duração da nota longa da mão direita (Fig. 17.1, cc. 4 e 5) de forma a fazer o jogo I - V - I - V na mão esquerda.

Fig. 17.1 — Lopes-Graça: VMT (17º and.) - cc. 1 - 17

Terminada a apresentação da melodia, a partir do c. 10 (3/4) o compositor começa a habitual transformação do material original, repetindo-o em diferentes compassos (3/4, 2/4, 5/8, 3/4) e transformando-o progressivamente até atingir a saturação (c. 15) que leva a uma nova secção (Un poco agitato, c. 16). Esta nova secção começa por ter ligação ao que foi referido sobre a voz interior do início da peça (começa com a nota pedal mi, acompanhada pelo intervalo ré# + fá - um jogo cromático/intervalar que tinha aparecido também no décimo

primeiro andamento) mas desenvolve-se com duas escalas em cânone. O final da peça faz-se em três tempos, reforçando a ideia de dizer o mesmo por outras palavras:

- a primeira frase da melodia é repetida na oitava acima;
- a primeira frase da melodia é repetida novamente na oitava acima, com pequenas variações tanto na mão direita como na mão esquerda;
- os primeiros três tempos da melodia (dó, dó, lá) são repetidos duas oitavas acima do original, num movimento descendente que prepara o final num acorde de Lá Menor em *ppp*.

Apesar de a peça ter uma estrutura simples, a riqueza da construção das vozes, quer individualmente, quer na relação entre si, cria vários planos de destaque: às duas vozes nos registos agudo e grave acrescenta uma discreta voz interior, um murmurando contínuo na peça. Apesar de ser baseado num pregão usado para vender laranjas, que à partida poderia possuir um carácter mais chamativo, esta peça suscita, no geral, uma postura prostrada, uma atitude abandonada. Apesar disso é pertinente referir-se que também aqui encontramos um compasso que em termos rítmicos é emblemático do estilo do compositor: o c. 15 (Fig. 17.1) corresponde ao clímax da saturação da frase anterior, e contém uma sobreposição de diversas células rítmicas que, num compasso, atingem o pico e resultam na nota mi, o início de uma nova secção.

18 . Em Vinhais, Escutando um Velho Romance

(Vinhais - Bragança - Trás-os-Montes)

Comentário FLG: não há

Canção: *Dona Filomena*

Fonte: Schindler. (1941). *Folk Music and Poetry from Spain and Portugal*, s. p. (1)

Giacometti & Lopes-Graça. (1981). *Cancioneiro Popular Português*, p. 180 (2)

“Ao Romance novelesco de D. Filomena são indiferentemente atribuídos os nomes de D. Francisquinha, Branca-Linda e Cara Linda” (Giacometti, 1981, p. 320). Trata-se de uma canção bastante disseminada na tradição popular portuguesa, dos tempos antigos aos dias de hoje, daí que tenha sido recolhida e anotada na passagem por Portugal de Kurt Schindler, compositor e maestro americano de ascendência alemã (Fig. 18). A canção foi também recolhida recentemente em Caçarelhos (Vimioso) por Tiago Pereira, a propósito do projeto *A Música Portuguesa a Gostar dela Própria*²⁰. O próprio Giacometti recolheu-a em Tuiselo em 1960, ficando a sua transcrição a cargo de Lopes-Graça (Fig. 18.1). Para além disso, a canção consta na compilação discográfica *Música Regional Portuguesa* (Giacometti, 2008, disco 3). Encontrou-se ainda um outro registo audio da melodia, num disco incluído na publicação de Caufriez (1998), que

²⁰ Pereira, T. (27.12.2014). Tiago Pereira & Adélia Garcia - D. Filomena. Acedido em: <https://goo.gl/iDp2JZ>.

visitou Portugal em 1983, altura em que recolheu duas versões desta melodia em Tuiselo e Vila Meã, que transcreveu de acordo com a *Notation de la musique folklorique* - Unesco, 1952 (p. 185 e pp. 255 e 256). Pela sua característica popular, a canção vai tendo variações consoante a zona onde é recolhida e a pessoa que a canta, não podemos dizer que há uma versão definitiva da música. Talvez por isso o compositor tenha optado por fazer uma versão para piano que não segue a recolha que transcreveu para o *Cancioneiro Popular Português*.



Fig. 18 — *Dona Filomena (Romance) (1)*



Fig. 18.1 — *'Stando D. Filomena (2)*

Nesta peça, Lopes-Graça escolhe transcrever a melodia em Fá, a mesma da transcrição de Schindler (a sua transcrição está em Ré). No mesmo sentido, no primeiro compasso, em vez de um ritmo sincopado (colcheia com ponto, semicolcheia; colcheia com ponto, semicolcheia) o compositor segue a transcrição de Schindler e opta por quatro colcheias (assim como nos compassos semelhantes). Lopes-Graça revela assim que tem em mente uma versão mais contida da peça, mais arrastada, que contrasta com outras versões mais leves e joviais desta canção.

Este andamento revela pormenores de cariz pianístico e não oral, como a inclusão de *appoggiaturas* em 1/2 tom na melodia (Fig. 18.2, cc. 1, 2, 4 e 8). A melodia é apresentada de acordo com a melodia original e a partir do c. 10 começa uma transição que se complexifica a nível rítmico e harmónico para ir desembocar numa segunda apresentação da melodia, com

pequenas variações. Para terminar a peça, o compositor recorre a uma pequena célula que tinha aparecido na melodia para a explorar intensamente até ao final.



Fig. 18.2 — Lopes-Graça: VMT (18º and.) - cc. 1 - 11

Lopes-Graça parte do pequeno motivo da mão direita do c. 9 (Fig. 18.2) para criar pequenos finais, nos vários registos do piano, que vão adiando o final da peça. Mas após várias repetições e mutações rítmicas desse motivo, a peça acaba com um exuberante acorde que vai do registo agudo ao registo médio: sib+lá, dó, fá, dó, fá, sib em *pp* (Fig. 18.3).

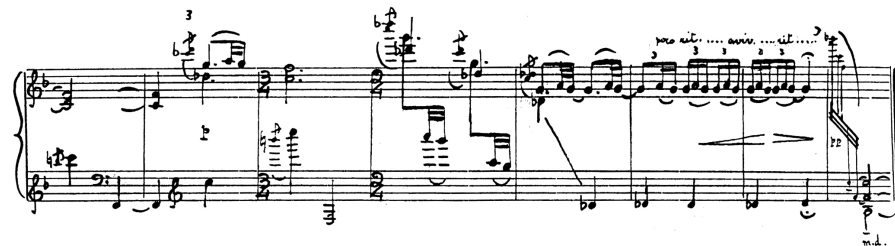


Fig. 18.3 — Lopes-Graça: VMT (18º and.) - cc. 27 - 34

A audição dos exemplos acima referidos tornou-se essencial na interpretação da peça, pela dimensão humana e expressiva associada à melodia cantada por uma voz feminina. Tal como acontece em termos rítmicos e melódicos, a letra desta canção varia conforme as recolhas. A canção relata uma questão passional, troçando um pouco dos dramas familiares associados ao contexto rural. Nas versões cantadas, cada verso é repetido, o que enfatiza cada uma das frases. À semelhança do que acontece no décimo quinto andamento, na interpretação desta peça, julgámos pertinente associar à execução da melodia a entoação interna da letra da canção. Se a letra d'A Margaça reforçava o carácter garrido e folião da melodia, a letra de Dona Filomena, na voz da gravação efectuada por Giacometti (2008), ganha uma certa melancolia e abandono que

procurámos mimetizar na interpretação. Este método não só aproximou a interpretação ao piano da tradição oral como ajudou a definir o ambiente expressivo da peça. Para a interpretação desta peça centrámo-nos na primeira parte da letra da recolha de Giacometti & Lopes-Graça (1981):

‘Stando Dona Filomena
no seu balcão assentada,
cum pente d’ouro na mão
seu cabelo penteava.
Passou ali um soldado,
logo lhe arroxou a mão.
- Agora, agora, soldado,
é agora ocasião,
meu marido foi à caça,
lá prós lados d’Aragão.
Se quiseses que ele cá não volte,
Roga-lhe uma maldição:
Os corvos lhe comam os olhos
E a raiz do coração. (p. 181)

19 . Os Adufes Troam na Romaria da Senhora da Póvoa de Val-de-Lobo

(Póvoa de Vale-de-Lobo - Monsanto da Beira)

Comentário FLG: Romarias da Beira Baixa / adufes / hexacórdio modal a provar a vestutez da canção

Canção: *Senhora da Póvoa*

Fonte: Gallop. (1937). *Portugal, a book of folkways*, p. 201

Esta peça baseia-se num Canto de Romeiros chamado *Senhora da Póvoa*, que dá nome ao Mosteiro e à Peregrinação que acontece em Vale de Lobo. Giacometti (1981) sintetiza o contexto desta canção:

A Capela de Nossa Senhora da Póvoa (fins do século XVIII) está situada nas proximidades da freguesia de Vale de Lobo e dista cerca de 12 quilómetros de Penamacor. A romaria realiza-se no domingo, na segunda e terça-feira do Espírito Santo (Pentecostes) e pode ser considerada como uma das mais afamadas de toda a Beira Baixa. (p. 310)

E acrescenta as impressões de Gallop:

Da pequena capela não se avista construção humana, a não ser as rudes cabanas de pedra bruta, feitas para, uma vez por ano, albergar os vendilhões, na ocasião em que a Nossa Senhora é acordada do seu sono, ao som dos cantares e estrondo dos foguetes tradicionais. (Giacometti, 1981, p. 310)

Para além da recolha de Gallop (Fig. 19) existe igualmente uma transcrição no *Cancioneiro Popular Português* (Giacometti & Lopes-Graça, 1981, p. 82), estando igualmente disponíveis duas variantes desta canção na compilação *Música Regional Portuguesa* (Giacometti, 2008, disco 1 e disco 4). O livro de Weffort (2006, pp. 218 e 219) contém ainda duas variações desta canção.

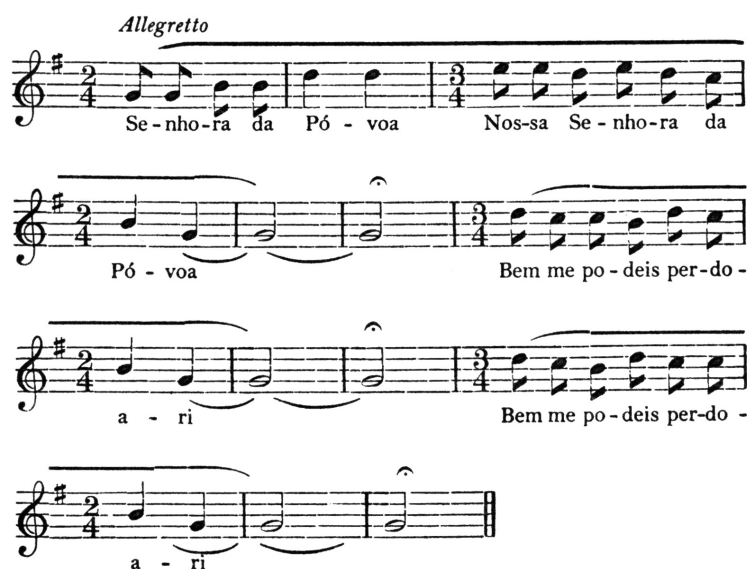


Fig. 19 — Senhora da Póvoa

Por fim, e ainda que possua um ritmo diferente, a melodia corresponde à de *Vós chamais-me moreninha* (Giacometti, 1981, pp. 139 e 140). E isto vem de encontro ao que diz Gallop (1937):

So elementary are the tunes of some Portuguese songs that they may well have been evolved from primitive occupational chants without the intervention of any outside influence. Such a one is the song of the pilgrims to Nossa Senhora da Póvoa in Beira Baixa, of which the innumerable variants are all variations of one embryonic musical formula. (p. 201)

Nas gravações, a canção começa com o som dos adufes tocados vigorosamente por um grupo de mulheres, cujas vozes aparecem posteriormente. Torna-se claro desde o início que na peça para piano os adufes correspondem ao acompanhamento da mão esquerda e as vozes à melodia mão direita (Fig. 19.1).

A indicação na partitura de *pp lontano* (Fig. 19.1), uma abordagem consideravelmente diferente da gravação (cujas dinâmicas é predominantemente *forte*), parece surgir de uma reminiscência da canção original, como se os adufes estivessem a soar ao longe e os pudessemos ouvir apenas vagamente. Considerando o timbre dos adufes e a abordagem amadora relativamente ao instrumento, a sonoridade da mão esquerda pode ser um pouco baça

e o ritmo pode não ser cumprido de forma demasiadamente rigorosa. Ou seja, apesar da natureza ritmada da escrita, julgamos ser possível imprimir algum *rubato* que reforce uma ideia de música popular/amadora e, por isso mesmo, com certas nuances/imperfeições aceites nestes contexto. Na versão para piano, o compositor começa por apresentar uma variação da melodia inspirada no contorno original - nomeadamente no que diz respeito à apresentação da tríade. Contudo, ao contrário do modo maior da melodia das duas recolhas, nesta peça a melodia aparece inicialmente em modo menor.





Fig. 19.3 — Lopes-Graça: VMT (19º and.) - cc. 33 - 37

Uma nova ponte vai dar origem ao culminar da peça (Fig. 19.4). O compositor começa uma nova frase (Fig. 19.4, c. 54) com uma textura semelhante ao c. 36 (Fig. 19.3) mas num andamento mais rápido e com um destino diferente. Inspirado na secção entre os cc. 11 e 14 (Fig. 19.1), o compositor vai percorrer o instrumento do registo grave ao registo agudo, repetindo o material até chegar ao *sff*, o clímax da peça. Segue-se uma pequena coda, num andamento Quasi lento, com dinâmica de *pp*, que funciona como um passo atrás para dar depois um passo em frente. Isto porque para o último compasso o compositor prepara um grande final: a tríade da melodia apresentada em três acordes em *ff* in tempo, risoluto.



Fig. 19.4 — Lopes-Graça: VMT (19º and.) - cc. 53 - 66

À excepção da secção Quasi lento, a peça é construída num grande *crescendo* e *accelerando*:

- c. 1 - *pp lontano* - *Non troppo mosso* (semínima = 116)
- c. 17 - *poco più sonoro*
- c. 19 - *poco cresc.*
- c. 20 - *f* (*non troppo*)
- c. 35 - *<* - *precipitando assai*
- c. 36 - *ff* - *Poco più mosso* - *marcato* [semínima = 120/126]
- c. 54 - *ff* - *Mosso* (semínima = 132)
- c. 58 - *poco precipitando*
- c. 59 - *sff*

E aqui chegados interessa debruçarmo-nos sobre uma questão importante na interpretação desta peça. Tal como já foi referido, a partitura usada neste trabalho (e no estudo da peça) é a versão final da partitura, uma versão manuscrita da autoria do compositor e depositada no Museu da Musica Portuguesa (Lopes-Graça, 1954a). Nesta partitura, a indicação metronómica deste andamento (Fig. 19.1, c. 1) induz o pianista em erro já que parece ser semínima = 176. Ora, esta velocidade apresenta-se extremamente rápida para este peça, especialmente tendo em conta o grande *accelerando* com que está construída. Ao consultar-se o primeiro manuscrito da partitura (Fig. 19.5), também depositado no MMP e referenciado por Cascudo (2010) no seu trabalho, foi possível perceber que tal indicação se trata de uma gralha.



Fig. 19.5 — 1º Manuscrito do 19º andamento de VMT (excerto)

Neste documento a indicação é semínima = 116, o que se parece coadunar com a organização do discurso musical desta peça. Em termos interpretativos, pela sua complexidade intrínseca e em comparação com as restantes peças deste ciclo, este andamento representa um verdadeiro desafio para o pianista a vários níveis portanto foi decisivo clarificar esta questão, que será importante veicular numa nova edição da partitura.

A peça é desafiante a vários níveis: não só no que diz respeito à mudança frequente de indicação de compasso e à repetição mais ou menos parecida mas ligeiramente diferente do material da mão direita - nomeadamente no que diz respeito às variações rítmicas da mão esquerda (Fig. 19.1, cc. 8 e 9) - ou à coordenação das duas vozes da mão direita. Na segunda secção (Fig. 19.2) ambas as mãos possuem semicolcheias com material bem distinto e complexo (duas vozes em cada mão, numa escrita pouco ergonómica), pelo que esta secção mereceu uma atenção particular. Com o adensar do material vem o compasso *precipitando assai* (Fig. 19.3, c. 35) ao qual se segue uma secção *marcato*, a terceira secção da peça. Aqui, por se sentir a energia que vinha de trás poderia tornar a secção demasiado rápida, procurou-se segurar bem o andamento, evidenciando a dualidade colcheia/pausa de colcheia da mão esquerda. Até porque, segundo indicação do compositor, esta secção antecede o *Mosso*, e só aqui é que a semínima fica mais rápida (Fig. 19.4). Esta quarta secção tem uma clara remissão ao “ritmo trepidante dos adufes [que] nos transporta de certo modo a um ambiente ritual ou coreográfico africano” (Giacometti, 2008, s.p.). É por isso que os *sf* são bem cheios, bem enraizados no teclado. A secção do *Quasi lento* trata-se de um pequeno apontamento que contrasta grandemente com o resto da obra que sugere uma ambiência onírica alicerçada na ressonância do intervalo de 2ª maior *dó+ré* obtida através do uso do pedal tenuto no c. 59 (sugerido pelo compositor) e do uso do pedal una corda (c. 60). Apesar de poder remeter para a conclusão da peça, o compositor reserva-nos ainda uma surpresa: após deixar soar os acordes da secção anterior, o compositor requer que o pianista levante os dois pedais de forma a fazer os últimos três acordes bem secos, assertivos e resolutos, concluindo desta forma este andamento e o ciclo *Viagens na Minha Terra*.

iii. *Lume de chão* de Amílcar Vasques-Dias

São inúmeros os chamados elementos culturais, isto é, todos os elementos que constituem uma determinada cultura. São os usos e costumes, as crenças, as tradições orais, a sabedoria, a língua, a música e a dança, os padrões de comportamento, os ideais de vida, as técnicas, etc. (Dias, 1990, p. 19)

- Introdução

Amílcar Vasques-Dias nasceu em Badim (Monção), estudou no Porto e em Braga, estudou e ensinou na Holanda (onde viveu 14 anos) e no seu regresso a Portugal acabou por radicar-se no Alentejo, onde ensinou e onde vive. Esta tríade Minho - Holanda - Alentejo é essencial no estabelecimento da sua identidade enquanto compositor: o Minho e o Alentejo pelo impacto que a paisagem e as vivências nesses locais têm na sua vida (e na sua música, como veremos adiante) e a Holanda pelo impacto que a vida, o contacto com outras culturas e estilos musicais e a sua formação com professores como Louis Andriessen, tiveram na desformalização do seu estilo composicional. E a isto está aliada uma forte relação afectiva com o que o rodeia. Não foi por isso surpreendente ler as palavras que se seguem:

Eu oiço muito o que quero fazer. Trabalho muito ao piano e experimento muitos materiais em constante interacção com a minha vontade de organizar algo para exprimir algo. [...] Uma das coisas que está ligada à minha intuição é a forma como funciono ao compor, que é essencialmente visual. [...] Eu acredito que, em mim, o facto de estar a compor me faz normalmente, intuitivamente e instintivamente funcionar com imagens – e essa imagem está ligada a uma memória de um afecto ou à expressão de alguma coisa. Pode ser expressão de ternura, expressão de espanto, de paz, de medo... (Vasques-Dias, 2003, p. 5)

Esta abordagem independente e instintiva tem uma explicação, segundo o compositor:

quanto aos professores que tive, tive a sorte de não serem pessoas com visões curtas. Tudo era possível, houvesse ou não influências da música jazz, da música rock, do serialismo, da música de rua, da música de manifesto (como no caso de Louis Andriessen) ou do minimalismo. Fosse o que fosse, o que importava é que fosse uma força de expressão pensada como um objectivo e que tivesse pés e assento, que tivesse firmeza. É talvez esta mistura entre o que é intuitivo e o que é exploratório que me vai dar os materiais [...] das minhas peças. (Vasques-Dias, 2003, pp. 1 e 2)

À pergunta “Porque é que decidiu escrever o ciclo *Lume de chão*” Vasques-Dias respondeu:

Não decidi. Veio na sequência dos *Doze Nocturnos Em Teu Nome*, sobre textos de Gabriela Llansol. Eram pensamentos íntimos, memórias de pessoas e coisas queridas. O tentar "pensar" o mundo literário da Gabriela Llansol (durante meses) abriu-me o caminho para o meu mundo...(comunicação pessoal, 21 Maio, 2015)

Ao piano, o compositor contou, em ambos os ciclos, com a colaboração do pianista Álvaro Teixeira Lopes, que os tocou várias vezes em público e os gravou em disco (Vasques-Dias, 2005). No nosso primeiro contacto com o compositor, em 2004, aquando a preparação de algumas peças do ciclo *Doze Nocturnos em teu Nome*, foi notório que para Vasques-Dias, falar de música não era possível sem referir as suas relações de afectos. No mesmo sentido, constatou-se que a sua abordagem à composição era muito pessoal, que a composição estava intimamente ligada à sua forma de estar, à sua vida e às influências extra-musicais com que lida no dia-a-dia, nomeadamente a sua permeabilidade aos fenómenos da natureza e à observação da paisagem que o rodeia.

Nas palavras do compositor:

Lume de Chão sugere o Alentejo por via do próprio nome, do 'ambiente musical' [...] Mas, para além de *Azinheira de silêncio*, *Sobreiro* e *Acácia de Ninhos*, todas as outras composições remetem para memórias muito nítidas da minha infância em Badim-Monção sobre lugares, acontecimentos, gestos, estórias que de facto só poderiam ter ocorrido lá donde eu sou, e onde passei a minha infância na casa (onde nasci) de meus avós maternos. O título das treze peças de *Lume de chão - tecido de memórias e afectos* tenta fazer a ligação entre o lume de chão do Alentejo e a lareira do Minho. (comunicação pessoal, 15 Dezembro, 2012)

As peças, cuja duração média ronda os dois/três minutos, e cujo significado e impacto musical será aprofundado adiante, podem dividir-se em dois grupos, com um sub-grupo:

1 - Peças relacionadas com o Minho (na casa da avó em Badim)

Acender o lume

Eira do Outeiro

Ao lume (Conto)

Alçapão

Cerejas-Pão

1.1 - Peças relativas ao trabalho do Linho (na casa da avó em Badim)

Espadelar (Linho)

Assedar (Linho)

Fiar (Linho)

Linho

Tear-Tecer

2 - Peças relacionadas com o Alentejo
Azinheira de silêncio
Acácia de ninhos
Sobreiro

- Palavras e notação

Tendo em vista a apresentação em concerto do ciclo *Lume de Chão* no final de 2013, nesse Verão, encetou-se uma troca de correspondência com o compositor de forma a trabalhar-se as peças à distância, uma vez que nos encontrávamos em Guimarães e o compositor em Foros do Queimado. Tal como já referimos, apesar de estar disponível uma gravação desta peça feita pelo pianista Álvaro Teixeira Lopes, a partir do momento que se começou a estudar o ciclo, decidimos concentrar a atenção exclusivamente na partitura e no contacto com o compositor. O processo foi o seguinte: após a troca de impressões acerca de questões específicas da partitura (que abordaremos de seguida), seguiram-se envios de gravações de som e de vídeo do processo de estudo, para que o compositor o acompanhasse e pudesse ir dando a sua opinião. Nesta troca de impressões, à partida de cariz musical e interpretativo, o compositor referiu, natural e voluntariamente, vários aspectos extra-musicais que julgamos pertinente incluir numa nova edição da partitura. Desta forma, pretende-se que os pianistas que venham a interpretar as peças, e que não tenham contacto directo com o compositor, possam usufruir de, assim se crêem, ferramentas enriqueceras para a construção de uma interpretação do ciclo.

O contacto com o ciclo *Lume de Chão* durante um largo período de tempo, e a constante troca de impressões sobre a peça com Amílcar Vasques-Dias, que esteve presente em quase todos os concertos, promoveu o amadurecimento da interpretação da peça o que fez com que, a determinada altura, se começasse a questionar a partitura. Isto porque, ao confrontar-se as indicações da partitura com os comentários que se foi obtendo do compositor, achou-se que sem esses comentários, aquele documento não teria a força desejada na comunicação com o intérprete. Entre outros aspectos, em determinados casos, a notação era demasiado rígida para o efeito que o compositor desejava e vice-versa.

Segue-se a nossa reflexão sobre a partitura onde através do confronto entre as palavras do compositor e a sua música se percebe de que forma as primeiras têm influência na segunda, problematizando-se também que tipo de edição deve ter uma partitura de uma peça com estas características. Neste sentido, adianta-se igualmente aspectos da revisão da partitura que está a ser feita em colaboração com o compositor, tendo em vista uma nova edição anotada. Na nova edição constará um texto do compositor acerca deste ciclo onde falará sobre cada uma das peças e um pequeno ensaio da nossa autoria acerca do processo de interpretação e revisão da obra. Considera-se igualmente a possibilidade de, à semelhança do que já acontece em obras de

outros compositores, incluir-se um pequeno texto em epígrafe relativo a cada andamento, no sentido de inspirar o intérprete, um pouco à semelhança do que Liszt fez, por exemplo, no seu ciclo *Années de Pèlerinage*.

Na abordagem deste ciclo incidiremos na identificação das alterações que se fizeram na revisão da partitura, num confronto de antes e depois, associando, sempre que possível, declarações do compositor acerca do imaginário de cada uma das peças. As declarações usadas têm a seguinte proveniência:

- correspondência pessoal trocada entre 2013 e 2015 (1);
- entrevista do compositor ao site mic.pt (2);
- gravação do seu discurso, na introdução do recital no Musibéria, Serpa (3).

Note-se ainda que a ordem que se segue é a ordem da interpretação das peças escolhida nos recitais, por indicação do compositor. No anexo encontram-se duas versões da partitura:

- uma revisão preliminar da partitura original, elaborada com o compositor, após uma primeira abordagem da peça, onde se detectou algumas gralhas (2014);
- a partitura revista, com alterações consideráveis à partitura (final de 2015).

O compositor é o copista desta nova edição que será posteriormente passada para um programa de edição mais recente, já que neste caso o programa usado foi o *Mosaic*. Nesta fase optou-se por não incluir números de compasso na edição revista, deixando-se esse assunto para o edição final da partitura, porque surgiram dúvidas quanto a esta questão, dada a natureza da escrita do compositor. Assim, nos exemplos segue-se a numeração da edição original. Pelo trabalho de fundo que foi feito no tratamento da partitura, apesar de se referir as principais alterações feitas no decorrer do nosso trabalho (e que pode ser verificado nas partituras incluídas em anexo), neste capítulo não se mostram exemplos musicais de todos os elementos referidos, já que se seleccionaram apenas casos em que as modificações são mais visíveis quando extraídas do contexto da partitura completa.

1 . Acender o lume

A primeira peça chamava-se inicialmente *Acender* mas o compositor decidiu alterar o nome para *Acender o lume*, acrescentando desta forma um elemento visual ao título. O gesto inicial da peça (Fig. 20, c. 1), uma escala na mão direita em sentido ascendente, remete, segundo o compositor, para o acender de um fósforo (1). Sobre as notas calcadas em silêncio depois da introdução, o compositor refere: “foi o que "encontrei" ao imaginar "o acender" subtil da lareira...”(1). Mais para o fim da peça, surge um gesto tripartido na mão direita que remete para as fagulhas da fogueira (1).

Fig. 20 — Acender o lume (v. o.) - Introdução

Fig. 20.1 — Acender o lume (v. r.) - Introdução

A versão original da partitura continha várias questões problemáticas que foram trabalhadas com o compositor: no primeiro compasso, em vez de estarem especificadas todas as notas que são calcadas em silêncio colocou-se *cluster cromático*; no segundo compasso acrescentou-se a indicação de *ped.* a partir da primeira colcheia; clarificou-se a indicação de *pedal* da primeira página; alterou-se a indicação metronómica do segundo sistema (Figs. 20 e 20.1).

A segunda e terceira páginas estavam povoadas de acentos, *crescendos* e *diminuendos* que acabaram por ser eliminados da partitura por se chegar à conclusão, com o compositor, que a sua inclusão não era necessária e que seria interessante deixar o intérprete criar os seus próprios acentos, construções frásicas e nuances de dinâmica.

No último sistema da terceira página acabou por se colocar uma *fermata* antes das últimas duas notas, para ir de encontro ao que o compositor tinha indicado a este propósito: “Retardar um pouquinho o aparecimento das duas últimas colcheias na mão direita (este último apelo ao ‘acender’ talvez possa ser mais ‘tranquilo’ = já um pouco fora do tempo das colcheias anteriores)”(1).

A interpretação do ciclo *Lume de chão* pode ser estimulante para o intérprete no sentido em que este pode convocar os vários sentidos na interiorização da peça. E não nos referimos apenas a convocar os sentidos na execução mas também a imaginar o estímulo desses sentidos. Podemos referir desde logo a primeira peça *Acender o lume*, imaginando o gesto da esquerda para a direita do acender do fósforo que é aqui mimetizado por uma escala do registo grave para o registo agudo (da esquerda para a direita) na mão direita. Ou o acender subtil da lareira, como metáfora do espaço caseiro de aconchego onde se vê o fogo a ganhar forma, pouco a pouco - tal como a peça de Vasques-Dias, onde as colcheias vão surgindo e se vão organizando em termos de textura. Mais do que pensar no valor individual de cada gesto, de cada nota, esta música parece requerer do intérprete o constante estabelecimento de pontes entre o musical e o extra-musical. E tendo em conta que a realidade não é plana, nem os estados de espírito estáveis, assim é este ciclo: oscilante, inesperado e profundo. É por isso que, na segunda peça, *Eira do Outeiro*, passamos para um ambiente contrastante, em *ff*.

2 . Eira do Outeiro

A ‘eira’ era e ainda é - e está lá - um espaço em granito, aberto ao vento, para secar cereais, onde a minha avó limpava as sementes (feijão, milho) atirando com uma pá as sementes ao ar (ao vento) que se encarregava de fazer voar as palhas e outros lixos envolventes. Quando caíam no chão da eira, os cereais já vinham menos ‘sujos’... Era um trabalho duro para as costas e os braços! Não havia máquinas para debulhar e limpar os cereais. (1)

Nesta peça sobressaem os movimento ascendentes e, a natureza da escrita, suscita um envolvimento corporal intenso. Na revisão desta partitura foi alterada a indicação metronómica: a semínima = ± 150 passou a semínima = 176 e ao incluir-se a indicação *martellato espressivo* fica subjacente o vigor necessário para cada nota e, dessa forma, foi possível eliminar muitos acentos que estavam na partitura original. Com esta escrita, fica clara a importância de cada nota da mão esquerda (em termos de acompanhamento) e na mão direita (no que diz respeito à cor melódica que os diferentes acordes vão imprimindo na peça). No sentido de aclarar a partitura, incluiu-se na pauta da clave de fá a indicação de *ottava bassa* (em vez do *8^a sempre*), algo que acabou por acontecer em várias peças, já que o compositor explora bastante o registo grave do piano.

Nos últimos dois compassos foi feita uma alteração substancial, com base nas indicações do compositor: a partitura original sugeria que estes compassos seriam tocados ao andamento da peça, o que não era o que o compositor tinha indicado no processo de trabalho. Tendo em conta que o que o compositor pretendia era um grande alargamento do tempo, o ritmo foi alterado de forma substancial (Fig. 21).



Fig. 21 — Eira do Outeiro (v. o. - cima; v. r. - baixo) - último sistema

Nesta peça o papel das duas mãos está bem delineado: a esquerda com a movimentação em sentido ascendente no registo grave e a direita com os acordes articulados. Se inicialmente a peça parece pressupor uma certa contenção - e se concentra no registo médio/grave do instrumento -, na segunda página a escrita torna-se mais exuberante, visitando, de forma caprichosa, o registo agudo do piano. Tendo em conta as palavras do compositor a propósito desta peça, nomeadamente ao facto de se ter inspirado na memória da sua avó a atirar, com uma pá, as sementes ao ar para as limpar, estabeleceu-se uma relação entre essa realidade testemunhada pelo compositor e os movimentos ascendentes da peça. E o facto de esta ser

fragmentada, e construída com base em pára/arranca, pode remeter para o movimento impulsivo de atirar as sementes ao ar e ficar a aguardar que elas caiam. Por crermos que esta seria uma abordagem possível, assentámos a nossa interpretação na acentuação de nuances em termos de movimento.

3 . Azinheira de silêncio

Agora, está tudo queimado e seco, mas, lá no cimo do monte, há uma árvore, uma azinheira – isso fez-me pensar no que é o contraponto. Contraponto é aquela azinheira em relação a toda uma mancha incrível, seca. E tudo isso tem a ver com o meu passado, com a simplicidade duma linha, com uma força e uma expressividade fortíssimas, com o canto gregoriano. [...] Quando se vive no Alentejo, 24 horas após 24 horas, a primeira coisa que se sente na pele é o silêncio – que tem sons. (2)

Num ambiente contemplativo, em *Azinheira de silêncio* há muito espaço para a experimentação em termos interpretativos, já que cada nota funciona como uma entidade autónoma, e pode ser agrupada, em termos de frase, de formas bastante distintas, sem desvirtuar a essência enlevada da peça. Note-se, neste sentido, as diferenças de duração da peça, todas possíveis segundo o compositor:

- na gravação de Álvaro Teixeira Lopes (Vasques-Dias, 2005) a peça dura c. 3', uma duração bastante curta mas que foi pensada de forma a não destoar da duração média das restantes peças;
- no nosso concerto realizado no Musibéria a peça dura c. 4'15'', a duração média da nossa interpretação nos restantes concertos;
- o compositor relatou que, em Novembro de 2012, nos II Encontros de Estética: Que corpo na Arte?, realizados no Instituto Franco-Português em Lisboa, fez uma interpretação da peça em que esta durou c. 12', com base na qual “os ouvintes perceberam a ideia e a interpretação quase estática: uma autêntica coreografia de gestos sempre muito lentos deixando que cada som soe até quase ‘morrer’ - quase até ao silêncio”(1).

Na revisão manteve-se a partitura bem espaçada que, segundo o compositor, remete para o silêncio “que tem sons”(2). O que se acrescentou na partitura revista foram essencialmente pormenores de clarificação do uso do pedal, clarificação da indicação das notas cuja corda é bloqueada no interior do piano e uniformização de alguns acentos. Nesta peça foi também acrescentada a clave de fá com símbolo de *ottava bassa*, já que a mão esquerda toca quase sempre nesse registo (Fig. 22). A peça *Azinheira de silêncio* convoca a sonoridade (longe das especificidades harmónicas) da peça *Für Alina* de Arvo Pärt. Apesar de aqui os sons adquirirem uma certa autonomia e liberdade, nunca deixam de estar completamente independentes uns dos outros.

Como foi referido, apesar de ténue, há uma ligação entre eles, a cola que os une - e da qual Cage (1961, p. 71) se estava a querer livrar - existe, mas é flexível. Foi na exploração tímbrica dos registos extremos do piano, num jogo dicotómico de deixar os sons soarem, sem esquecer as relações entre os sons, que baseámos a nossa interpretação desta peça. Como reforço da busca metafórica, traduzida em som, da ambiência para esta peça, centrámo-nos nas palavras do compositor “o silêncio - que tem sons” (2) que, neste caso, remete para a subtilidade sonora que evoca.

The musical score is for a piece titled "Azinha de silêncio" (v. o. - cima; v. r. - baixo) - início. It is written for piano (piano) and features two systems of staves. The first system has three staves (treble, middle, and bass) with dynamics pp, pp, and p. The second system has three staves (treble, middle, and bass) with dynamics p, mp, and p. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also performance instructions in Portuguese: "corda abafada com a mão direita no início da corda" and "normal".

Fig. 22 — Azinha de silêncio (v. o. - cima; v. r. - baixo) - início

Entramos agora na secção das peças que remetem para o ciclo do linho, que serão apresentadas juntamente com fotografias de Alice Bernardo²¹, que acrescentam uma componente visual às acções que o compositor evoca na sua música. Julga-se pertinente incluir na nova edição da partitura uma componente imagética destas acções relativas ao ciclo do linho, pelo impacto visual e auditivo que estas causaram no compositor. Esse impacto testemunhado ao vivo pelo compositor, e que motivou a criação destas peças, poderá ter um efeito semelhante no intérprete aquando a preparação deste ciclo. Do ponto de vista do intérprete pode ser inspirador ver estas imagens e pensar em transcrevê-las para o corpo ao piano, já que a concepção da postura pode alterar-se de acordo com o sugerido por estes gestos. Apesar de, em todo este ciclo para piano, acontecer uma partilha de material entre as peças (como alguns gestos e harmonias), é neste conjunto de peças relativas ao linho que se destaca o aparecimento de material remanescente de outras peças. E sobre isso podemos propor que o compositor

²¹ Autora do site www.saberfazer.org. As fotografias foram tiradas em 2010, no Linhal executado pelo Grupo Folclórico da Corredoura em S. Torcato (Guimarães)

passou para a música o facto que, para haver determinada acção - por exemplo, assedar - tem de haver o espadelar. Daí a partilha de material entre as peças, de forma a unificá-las musicalmente.

4 . Espadelar

O espadelar são memórias visuais e auditivas que me levaram a [...] imaginar. [...] Eram memórias e imaginação. Eu sei que Espadelar é feito, era feito na parte de baixo, à noite, por três ou quatro mulheres. O cortiço e a espadela... É uma actividade física bastante cansativa e eu tenho uma certa imagem do ritmo do *Espadelar*. [...] Eu tenho a imagem que uma coisa é o movimento da espadela, a bater na peça que ainda não é linho, não está limpa ainda. Mas todas as impurezas, todos os lixos, todos os pequeninos... Os pequeninos restos, ou aquilo que está a cobrir a fibra do linho, tudo isso salta. (3)



Fig. 23 — Espadelar (fotografias)

Na revisão da partitura, na primeira página foi igualmente acrescentado à clave de fá o símbolo de *ottava bassa*, alterou-se a indicação metronómica com base no andamento sugerido pelo compositor (semínima = 110 passou para semínima = 132) e, dado que o primeiro gesto da peça não tem necessariamente uma duração exacta, decidiu-se colocar a indicação de compasso 5/4 apenas após a primeira *fermata* (Fig. 23.1). Na segunda página, a indicação metronómica passou de mínima = 120 a semibreve = 56, uma proposta nossa no sentido de tornar mais clara a expressão do fluxo das colcheias. Neste sentido, acrescentou-se o tracejado

nos compassos mais longos e acrescentaram-se indicações de pedal, de forma a clarificar a alternância com/sem pedal (Fig. 23.2).

The image shows two systems of musical notation for the first part of 'Espadelar'. The first system starts at measure 110 with a tempo marking of $\text{♩} = 110$. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 5/4. The lower staff has a 'Pedal de sustent.' (sustaining pedal) marking and a 'S^{se} sempre' (sempre sostenuto) marking. The second system starts at measure 132 with a tempo marking of $\text{♩} = 132$. It includes a 'baixar teclas em silêncio' (lower keys silently) marking and a 'sostenuto' marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f*.

Fig. 23.1 — Espadelar (v. o. - cima; v. r. - baixo) - início da 1ª parte

The image shows two systems of musical notation for the second part of 'Espadelar'. The first system starts at measure 56 with a tempo marking of $\text{♩} = 56$. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/2. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f*. The second system continues the piece with similar notation and markings.

Fig. 23.2 — Espadelar (v. o. - cima; v. r. - baixo) - início 2ª parte

5 . Assedar

Para o compositor, na peça *Assedar* a mão direita “faz o seu trabalho de ‘assedar o linho’ sobre o ‘pente’ de dentes metálicos que as mulheres seguram com a mão esquerda ou entre as pernas/coxas” (1).



Fig. 24 — Assedar (fotografias)

Na revisão clarificou-se o primeiro compasso para que ficasse claro o efeito desejado pelo compositor: para a primeira nota, deve abafar-se a corda com a mão direita, deixando o dedo da mão esquerda na tecla durante todo o compasso, sem o uso do pedal (que alteraria totalmente o som pretendido). O pedal no final do 2º compasso destina-se a ajudar a vibração da nota, sem interferir com o fluxo das colcheias anteriores (Fig. 24.1).

♩ = ±110

1

(corda abafada na parte de aço, na base da fiada de cobre)

mf

8^{va} sempre

♩ = 56

corda abafada com a mão direita no início da corda

mf

sf

começar sem Pedal

Fig. 24.1 — Assedar (v. o. - cima; v. r. - baixo) - início

Clarificou-se ainda o final da peça, já que o compositor o queria em *rallentando*. Neste sentido, no último e antepenúltimo compassos, dobrou-se a duração das notas (Fig. 24.2).



Fig. 24.2 — Assedar (v. o. - cima; v. r. - baixo) - final

A peça é construída em movimentos repetitivos que remetem para os gestos envolvidos no processo de assedar o linho. Um explorador dos registos extremos do instrumento e das possibilidades sonoras do uso de pedais e de efeitos dentro do piano, Vasques-Dias não tinha na sua partitura original informações claras acerca da forma de tocar determinados compassos, fruto de ter trabalhado directamente com os pianistas que tocaram a peça e de lhes ter podido dizer directamente o que fazer.

6 . Fiar



Fig. 25 — Fiar (fotografias)

Para a interpretação da peça *Fiar*, o compositor chama a atenção para a “relação entre a mão direita (a fiadeira a fiar) e a mão esquerda 'en dehors' (a fiadeira 'cantarolando-

murmurando’))” (1). O compositor entende que “a mão direita é maquina e a mão esquerda melodicamente expressiva [...] o ‘fuso’ na mão direita e a roca apoiada no braço/sofaco esquerdo. Mão esquerda trabalhando o ‘fio’ de linho a passar para o fuso...” (1)

Na procura de compreender a relação da escrita de Vasques-Dias com o efeito pretendido, deparámo-nos com alguns casos onde a escrita era relativamente complexa mas o efeito era mais simples e mais livre do que parecia, como é este caso. A introdução desta peça foi reformulada de uma forma profunda, ao alterar-se a unidade de tempo, e consequentemente a indicação metronómica, assim como o próprio desenho melódico (Fig. 25.1).

Da forma como a partitura estava escrita originalmente, a indicação de 5/4 não correspondia à organização dos compassos o que criou algum desconforto no primeiro contacto com a partitura, por não se conseguir entender qual a pulsação pretendida pelo compositor. Após consultar Vasques-Dias e perceber-se que o seu objectivo era o de começar de uma forma lenta seguido de *accelerando/ritardando*, procurou tornar-se isso claro na partitura revista através de uma notação rítmica que especificasse essa vontade, dentro de uma indicação metronómica que tem uma correspondência directa com a escrita (Fig.25.2). O c. 6 da versão original (c. 34 na numeração do compositor na partitura da Fig. 25.1) - que corresponde ao c. 3 da versão revista - também sofreu alterações já que o sol agudo desapareceu uma vez que não era possível tocá-lo a tempo, tendo em conta as duas vozes mais graves (Fig. 25.2).



Fig. 25.1 — Fiar (v. o.) - início

Fig. 25.2 — Fiar (v. r.) - início

Na secção após a Introdução (Fig. 25.1 - após a segunda suspensão / Fig. 25.2 - c. 7), o compositor optou por reescrever o acompanhamento da mão direita, uniformizando o fluxo de notas em termos de alturas, de ritmo e de acentuações. O compositor rejeitou a mudança constante das notas da mão direita (que no fundo tinham apenas a função de criar uma massa sonora, um movimento contínuo de notas) e preferiu uma sucessão semelhante de sextinas de colcheias, num compasso de 2/2. Neste sentido, a mão direita tornou-se mais maquinal e estável deixando a mão esquerda livre para ser melodicamente expressiva.

Na parte final (Fig. 25.3), o número 8 por cima do mi da mão esquerda não era claro como símbolo de *ottava alta*, por isso optou-se por usar na última linha a clave de sol com a indicação *ottava alta* para toda essa secção, acrescentando-se, no último compasso, a indicação *senza ritenuto* já que era o que o compositor pretendia e que não estava indicado.

Fig. 25.3 — Fiar (v. o. - cima; v. r. - baixo) - final

Como referimos anteriormente, nesta peça podemos encontrar afinidades com a peça *Em Pegarinhos, uma velhinha canta uma antiga canção de roca* de Lopes-Graça:

- ambas começam com uma introdução que vai revelando o material paulatinamente;
- após a introdução (bem delimitada, nos dois casos, por barra dupla), surge a melodia, in tempo;
- na peça de Lopes-Graça a mão esquerda tem uma *ostinato* ancorado no primeiro tempo (sol + ré), que dá o impulso ao motivo; por sua vez, em *Fiar*, a mão direita (após a revisão da partitura) tem um *ostinato* ancorado no réb, de onde resulta o motivo que se vai repetir;
- em ambos os casos trata-se de melodia com acompanhamento contudo, o carácter da melodia difere consideravelmente: se no caso de Vasques-Dias se trata de uma melodia muito simples (quase lembrando as considerações de Schindler a propósito dos pregões enquanto manifestações rudimentares de canções), na peça de Lopes-Graça trata-se de uma melodia mais elaborada e que envolve um certo dramatismo;
- apesar de começarem lentamente, as duas peças acabam sem grande preparação: a de Vasques-Dias que, sendo construída num grande crescendo, acaba em *ff senza rit.* e a de Lopes-Graça acaba em *pp* com indicação *poco ritard.*

7 . Linho

A peça *Linho* está dividida em duas partes e na primeira há uma referência clara, em termos de textura, a *Azinheira de silêncio*. Para simplificar a leitura - e também para tornar a partitura mais despojada -, optou-se pela clave de sol com indicação de *ottava alta*. Na partitura original o compositor tinha a referência à décima quinta, mas decidiu optar por se tocar a mão direita na oitava acima do que está escrito (Fig. 26).

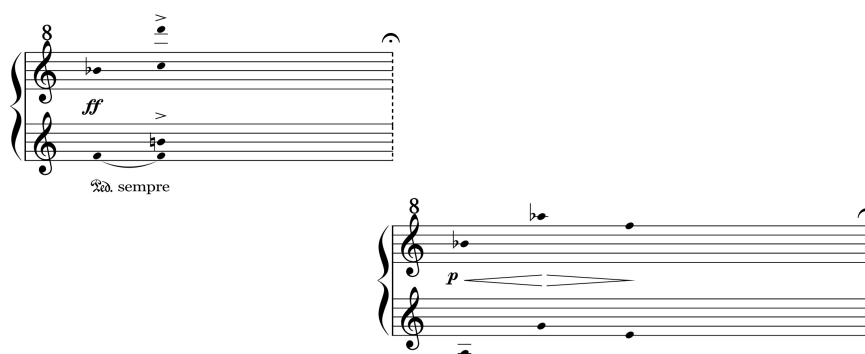


Fig. 26 — *Linho* (v. r.) - início

A segunda parte, que sofreu alterações consideráveis na revisão, faz referência às peças *Espadelar*, *Assedar* e *Fiar* (Fig. 26.1).

Neste caso as intervenções foram feitas a vários níveis:

- simplificou-se a escrita do primeiro sistema (já que as ligaduras do segundo compasso não eram necessárias, pois apenas se tratava da ressonância do compasso anterior);
- no segundo sistema acrescentou-se a utilização precisa do pedal (cujo propósito é impulsionar o ataque do acorde);
- a partir do segundo sistema, e até ao final, incluiu-se uma versão alternativa para a mão esquerda destinada a mãos mais pequenas que as do compositor (como é o nosso caso). Assim, se necessário, as notas com a cabeça mais pequena podem ser omitidas. (Fig. 26.1)

Fig. 26.1 — Linho (v. r.) - segunda página

8 . Tear-Tecer

Sobre a última peça do ciclo do linho o compositor refere: “O Tear-Tecer são memórias da minha avó que tinha na cardenha um tear onde ela tecia o linho” (3). E continua:

A ‘cardenha’ era uma pequena casa térrea (no quinteiro da casa dos meus avós-padrinhos) à medida do tear onde a minha avó-madrinha tecia as peças de linho. [...]

Para mim (então de 4 ou 5 anos) era um lugar de intimidade, de carinho, um abrigo.

(1)

Apesar da descrição emotiva, a peça tem um carácter maquinal, que remete para a acção correspondente. Neste sentido, acrescenta o compositor:

o que faz o tear a tecer? Faz uns certos movimentos, mas e o que é que tem isso na música? Como é que se transmite isso em música? Imaginando, provavelmente conseguimos apreender uma certa imagem do tear a tecer. Porquê? Porque tem um certo ritmo, quase mecânico. (3)

No sentido de reforçar a relação entre acção e música, o compositor refere que o primeiro compasso (Fig. 27) remete para “o ‘batimento’ do tear para apertar a malha da peça (de linho)” (1).

Nesta peça as alterações foram as seguintes:

- a indicação de compasso passou de semínima = 176 para semínima = 200;
- excluíram-se muitos acentos já que a própria escrita da peça sugere esses acentos;
- no final da peça acrescentaram-se algumas indicações de pedal que clarificam a ideia do compositor para o último compasso (Fig. 27.1).

Fig. 27 — Tear-Tecer (v. o. - cima; v. r. - baixo) - cc. 1 - 4

Fig. 27.1 — Tear-Tecer (v. r.) - última pauta

Em suma, as peças do ciclo do linho possuem afinidades entre si e convocam o mesmo tipo de imaginário: mulheres a trabalhar, o trabalho manual, o gestos repetidos, a delicadeza de mãos de trabalho no campo no trabalho do linho, a poeira que resulta do trabalho, as sonoridades percussivas do tear a tecer ou do acto de espadelar o linho. É neste sentido que, apesar de o intérprete não estar verdadeiramente a espadelar, a assedar, a fiar nem a tecer durante a execução das peças, quando toca *Espadelar*, *Assedar*, *Fiar*, *Linho* e *Tear-Tecer*, imbuído do imaginário visual e sonoro que as peças convocam, poderá ter tendência a encontrar mecanismos para uma mais profunda comunicação com o público - de acordo com o imaginado pelo compositor - nomeadamente ao nível da escolha do tipo de som e articulação.

9 .Ao lume

Para Vasques-Dias, *Ao lume*, trata-se de “um ‘conto’ (imaginado) quase triste, à lareira (de inverno...), sentado nos joelhos do meu avô, na casa onde nasci” (1). Na revisão da peça substituíram-se os acentos na melodia: julgou-se que a indicação $\geq$ era demasiado excessiva no contexto íntimo desta peça, pelo que se optou pelo símbolo de tenuto já que, mais que acentuadas, julgamos que, para alcançar a sonoridade por nós imaginada, as notas devem ser bem apoiadas e expressivas (Fig. 28, cc. 1, 3 e 4).

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Ao lume'. Both systems are in 4/4 time and use a treble and bass clef. The first system is marked with a tempo of 66 (♩ = 66) and the instruction 'molto legato'. It begins with a piano (p) dynamic and includes a piano-piano (pp) section. The second system is marked with 'Tempo I' and a tempo of 72 (♩ = 72), also with 'molto legato'. It starts with a piano (p) dynamic and includes a fortissimo (sfz) section. Both systems feature various articulation marks, including tenuto lines and accents, and dynamic markings like piano (p), piano-piano (pp), and fortissimo (sfz). The notation includes chords and melodic lines with slurs.

Fig. 28 — *Ao lume* (v. o. - cima; v. r. - baixo) - início

Alterou-se igualmente a clave de fá para *ottava bassa* e clarificaram-se ainda as indicações de *ottava alta* na mão direita (especialmente no último sistema), e assumiu-se um pedal bem longo para dessa forma aproveitar as ressonâncias (Fig. 28.1).



Fig. 28.1 — *Ao lume* (v. r.) - última pauta

A peça *Ao lume* convoca a postura associada ao *Storytelling*, a actividade social e cultural associada à arte de contar histórias. Esta associação deriva não só, mas também, de o facto de o compositor, na primeira versão da obra, ter no título *Ao lume (conto)*. A isto acresce a forma singela como a peça está construída:

- começa com um apontamento (em *pp*) nos registos extremos do piano: a nota si no registo grave do piano (mão esquerda) e o intervalo de 10^a lá# + dó natural no registo agudo (mão direita): uma sonoridade cristalina, que evoca o fantástico e que caracteriza, desde logo, o ambiente da peça;

- a primeira parte da obra está construída em quatro pequenas frases que seguem esta estrutura: a mão direita divide-se entre melodia e suaves acordes de acompanhamento com intervenções pontuais da mão esquerda, com uma nota no registo grave (que pode ser associada a um pequeno instrumento que o contador de histórias poderia usar para pontuar o seu discurso);

- no final de cada frase, o intervalo inicial no registo agudo do piano (mão direita) reaparece, como se se tratasse de um breve apontamento feito por um xilofone, ou um sino;

- ainda na primeira parte, mas essencialmente na segunda parte (2^a página), o discurso musical adensa-se, como que sugerindo que o enredo se complexifica. Isto é especialmente notório na segunda metade da 2^a página, onde num compasso *crescendo ed accelerando*, parece surgir perigo, ou pelo menos um desenvolvimento menos plácido dos acontecimentos;

- mas a peça regressa rapidamente ao ambiente inicial, numa secção onírica no registo agudo do piano, cujo material textural resulta do primeiro compasso da peça.

10 . Acácia de ninhos

[Acácia de ninhos] é a acácia que está em frente à minha casa no Monte, em São Miguel de Machede. [...] É imponente aquela acácia. E cheia de ninhos quando no verão os

pássaros utilizam a árvore para dormir. Mas antes, serviu para criação. E toda aquela vitalidade, aquela vivência da árvore que eu tenho e que têm os pássaros, normalmente pássaros comuns, pardais... outros maiorzinhos também... (3)

A introdução desta peça foi bastante remodelada para se clarificar a escrita e o fluxo de cada frase. Fizeram-se as seguintes alterações:

- A indicação metronómica passou de semínima = ± 86 para semínima = 108;

- À semelhança do que tinha acontecido na peça *Fiar*, houve uma alteração considerável na organização de compassos e do ritmo. O constante pára/arranca (notas rápidas que repousam numa nota longa) e o adensar rítmico pretendidos pelo compositor - que não estavam claros na partitura original (Fig. 29) - foram transpostos para a nova partitura através da criação de um fluxo de colcheias, tercinas e quintinas, conseguindo-se assim organizar a escrita num compasso de 2/2, sendo que na partitura original não havia indicação de compasso. Neste caso, havendo uma clara ideia de pulsação na composição da peça, pareceu-nos importante a inclusão da indicação de compasso (Fig. 29.1).



Fig. 29 — Acácia de ninhos (v. o.) - início

*imponente árvore que dá sombra à casa e
aconchego aos pássaros no Verão, nas horas da
sesta...*

$\text{♩} = 108$

The image shows a musical score for the beginning of 'Acácia de ninhos (v.r.)'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in 2/2 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 108$. The key signature has one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets and quintuplets. The second system continues the piece, maintaining the 2/2 time signature and key signature. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings like *ff*.

Fig. 29.1 — Acácia de ninhos (v.r.) - início

Na parte central há “pássaros nervosos, mas bem dispostos” e por isso “pequenas alterações ao tempo (vaivém... como o dos pássaros!) são bem vindas!” (1). Tal como aconteceu em peças anteriores, nesta secção eliminaram-se diversos acentos que surgem naturalmente com a ideia de pássaros nervosos. Assim, associa-se a ideia extra-musical da confusão da passada, algo que não é organizado nem contínuo, a diferentes nuances escolhidas pelo pianista.

Para a criação do imaginário da peça contribui a atenção dada às palavras do compositor: “A minha Acácia [...] é grandiosa, calma, imponente de altura, ramos, folhagem, sombra, pássaros [...] Os 2 primeiros sistemas devem reflectir - com poucas notas em falso uníssono grave - esta tranquila grandeza! Por isso, a força *ff* do *poder tranquilo!*” (1). Estas referências extra-musicais sugeriram vários elementos que tiveram influência na interpretação:

- por um lado a sensação de enraizamento no tronco (da árvore / dos humanos), e uma grandiosidade em termos de tamanho, relacionada com uma árvore da imponentia de uma acácia;

- a ideia de folhagem e sombra como elementos passageiros, que pressupõe movimento;

- a presença de pássaros, à qual se junta a referência aos ninhos, habitados pelas suas crias, o que convoca sonoridades tanto dos seus cantos, como do bater ansioso das asas.

Em suma, ao chamar ao seu andamento *Acácia de ninhos*, Vasques-Dias convoca a dicotomia enraizamento (da árvore) e bravia (dos pássaros) que pode ser tida em conta na abordagem ao piano desta peça.

11. Alçapão

O alçapão era uma coisa quase proibida. Era uma tampa de madeira que se abria para descer umas escadas que iam dar para a loja. Mas por baixo da loja ouviam-se os ruídos de porcos e de bois ou vacas. Havia um cheiro que envolvia toda essa realidade. O alçapão era algo que era proibido para os meninos. Então [para] a minha avó e a minha mãe, era uma coisa sagrada. O alçapão tinha de estar fechado - Não se vai para aí! - Claro que eu não teria força para abrir o alçapão. Mas por vezes, descia-se o alçapão e tinha de se fechar porque o menino podia cair. (3)

À semelhança do que aconteceu na peça anterior, aqui houve alterações de fundo:

- indicação metronómica passou de semínima = ± 70 para semínima = 88;

- logo nos primeiros compassos da introdução da peça, a indicação de pedal teve de ser modificada já que a que estava na versão original da partitura (Fig. 30) era contrária ao que o

compositor tinha sugerido nos ensaios. Assim, em vez de o gesto inicial ter pedal logo de início, esse gesto é *seco* e o pedal só aparece para ajudar a vibração dos acordes (Fig. 30.1, c. 2);

- a nota longa de cada umas das pequenas frases viu a sua duração aumentada em alguns casos, de forma a organizar a introdução como um todo, permitindo igualmente a respiração entre cada frase (Fig. 30.1, c. 6).



Fig. 30 — Alçapão (v. o.) - introdução



Fig. 30.1 — Alçapão (v. r.) - introdução

Na secção seguinte (Fig. 30.2 e 30.3) mudou-se também a indicação metronómica, que de semínima = 150 passou para semínima = 100 e reformulou-se (profundamente) a escrita da peça. Tendo em conta que na versão original a escrita era confusa no que diz respeito à divisão das notas pelas duas mãos (Fig. 30.2), optou-se por colocar as hastes para cima quando as notas são tocadas pela mão direita (neste caso, o acompanhamento) e as hastes para baixo quando as notas da melodia são tocadas pela mão esquerda. Desta forma, julgamos que o intérprete, desde o primeiro contacto com a peça, perceberá mais claramente a sugestão de divisão dos dois elementos (melodia e acompanhamento) pelas duas mãos (Fig. 30.3).

Excluíram-se também algumas indicações de dinâmica, deixando as nuances da melodia ao critério do pianista, que pode inspirar-se nas palavras do compositor, quando este diz que “o alçapão era para mim uma espécie de lugar proibido, sombrio, misterioso...” (1)

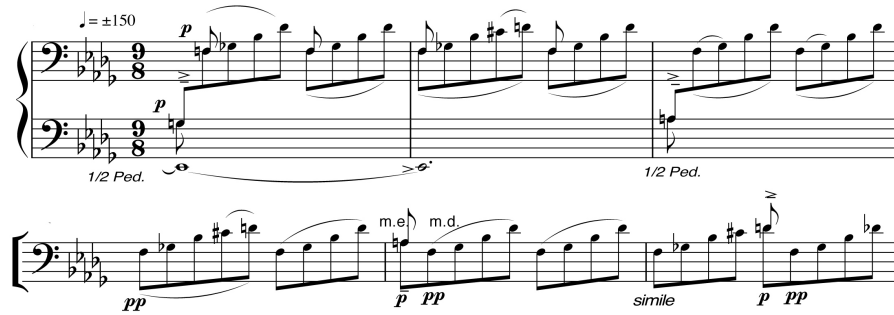


Fig. 30.2 — Alçapão (v. o.) - início da 1ª parte



Fig. 30.3 — Alçapão (v. r.) - início da 1ª parte

Nesta peça havia ainda um momento que se nos revelou problemático: a transição para a secção que começa com a oitava ré no grave (Fig. 30.4). Por sugestão do compositor, no sentido de se fazer um corte claro entre a secção anterior e a nova secção, concluiu-se que a inserção de um compasso de pausa faz com que a tensão acumulada fique como que suspensa, fazendo com que a sua consequência aconteça apenas no compasso seguinte (Fig. 30.5).

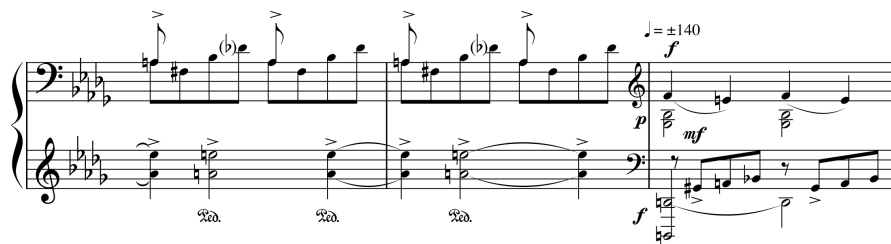


Fig. 30.4 — Alçapão (v. o.) - transição

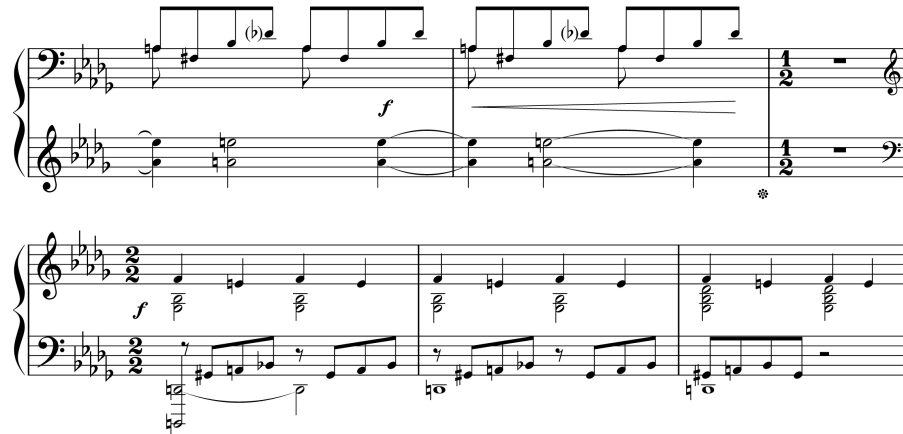


Fig. 30.5 — Alçapão (v. r.) - transição

Na última página da peça, no sentido do discutido com o compositor, decidiu-se que a oitava si, que aparecia no tempo forte na versão original deveria vir sempre indicada como *appoggiatura* antes do tempo, que era o que acontecia na execução da passagem. Desta forma, clarificou-se e uniformizou-se esse gesto da mão esquerda (Fig.s 30.6 e 30.7). Contrariamente ao que estava indicado na versão original - que não tinha qualquer indicação de mudança de andamento (Fig. 30.6), e de forma a ir de encontro ao sugerido pelo compositor, no final da partitura revista (Fig. 30.7) acrescentou-se a indicação *rallentando molto* que é reforçado pelo espaçamento propositado das notas na pauta.



Fig. 30.6 — Alçapão (v. o.) - final

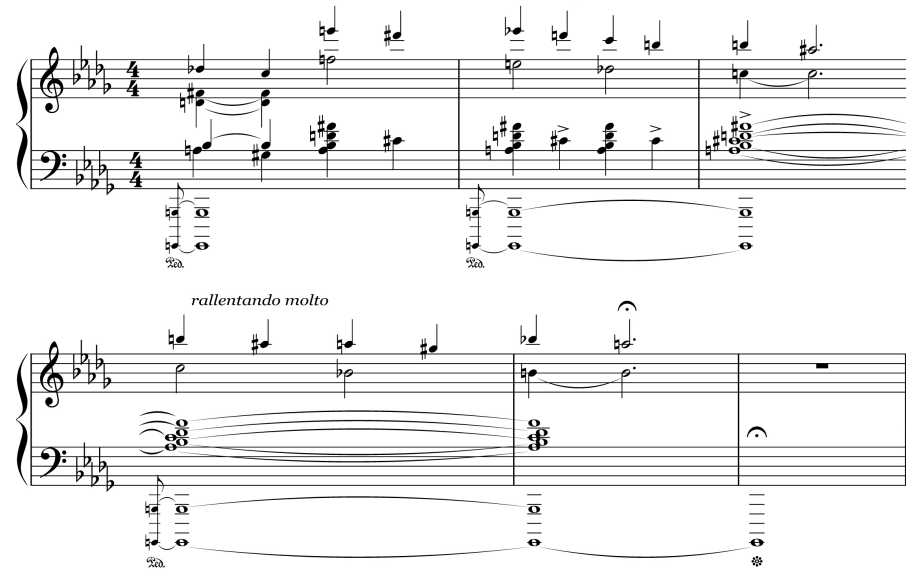


Fig. 30.7 — Alçapão (v. r.) - final

Ao colocar-se, no mesmo ciclo para piano, as peças *Ao lume* e *Alçapão*, convocam-se duas realidades contrastante do mesmo lugar: por um lado o ambiente e sonoridades quentes do conto à lareira, e por outro o frio do medo e do ambiente de *Alçapão*. Relativamente à última, atentar na descrição que o compositor faz das suas memórias, pode resultar numa execução ao piano que evidencia uma introdução vertiginosa e assustadora. Neste caso, o envolvimento corporal, pode ajudar a mimetizar uma postura furtiva e de suspense, que reforce a ambiência da peça. Quando começa o fluxo das colcheias, pode convocar-se a ideia do caminhar para o desconhecido, num *crescendo* e adensar constante da textura que, depois de um corte abrupto, se instala numa dinâmica que vai do *f* ao *fff*. A peça possui um desespero descontrolado que atinge um pico de ansiedade, do qual se recupera, como que baixando os braços, no final da peça, escrito com a indicação de *rallentando*.

12 . Cerejas-pão

À pergunta acerca do significado da expressão cerejas-pão, da qual não tínhamos conhecimento, o compositor respondeu:

A minha avó ('madrinha', como sempre lhe chamei) comia as cerejas (da cerejeira do tanque) com pão de milho que ela própria cozia no forno de tijolo da cozinha. Ainda agora 'reconheço/sinto' este sabor 'misturado' com outros factores emocionais/afectivos da 'cozinha' onde se encontrava o 'alçapão' meio misterioso/escuro onde o 'menino podia cair'. (1) Eu tenho o sabor das cerejas que a minha avó comia com pão de milho que ela própria fazia em casa, no forno, na cozinha. (3)

Nesta peça, fez-se o seguinte:

- alterou-se a indicação metronómica, passando a semínima = 90 a semínima = 76, dando mais tempo para a expressividade necessária à peça;
- clarificaram-se ainda algumas indicações de pedal e o primeiro compasso da Fig. 31 acabou por sofrer alterações na disposição das vozes, já que o que estava escrito não era compatível nem com a divisão das notas pelas duas mãos nem com o uso de pedal nos gestos semelhantes anteriores.



Fig. 31 — *Cerejas-pão* (v. o. - cima; v. r. - baixo) - excerto da 1ª página

Apesar de diferente em termos de sonoridades e material harmónico utilizado, encontrámos paralelismo interpretativo entre as peças *Ao lume* e *Cerejas-pão*, e isto pode ter sido feito, de forma inconsciente por parte do compositor, porque ambas convocam memórias ligadas aos avós do compositor. Neste caso, a simplicidade da mensagem é veiculada através de um repetido gesto da mão esquerda, a base sólida construída através da articulação das notas lá, mi, fá, dó#, o que deixa a mão direita livre para desenhar os pequenos motivos melódicos, no registo agudo do piano, reminiscentes das sonoridades ornitológicas das peças de Messiaen. A peça tem uma segunda secção em que a cor muda, sugerindo uma sonoridade mais sombria e para isto contribui a mudança do acorde da mão esquerda que passa para sol, ré, mi, dó#. Após uma *quasi cadensa* cromática, que evidencia os movimentos descendentes (e que usa um gesto no registo agudo que tinha já aparecido na peça *Eira do Outeiro*), o compositor acaba a peça com uma remissão clara à peça *Linho*, que acrescenta mais um elemento de coesão entre as peças deste ciclo.

13 . Sobreiro

A revisão da partitura de *Sobreiro* requereu um trabalho bastante aprofundado. O compositor refere que

[esta peça] tem a ver com algo que eu verifiquei, e que para mim foi uma novidade há 14/15 anos, quando vi de facto a imponência de um sobreiro. E como fica o sobreiro depois de lhe terem tirado a cortiça. A cor, vermelho-acastanhado, intenso. [...] Os sobreiros a sangrar. São imagens muito fortes. [...] Uma emoção que a árvore te obriga a ter. Porque é forte, porque é imponente, porque é... porque está viva. Porque olhas para a árvore e pensas: eu hei-de morrer e a árvore ainda vai estar aqui. (3)

Foram feitas inúmeras alterações, nomeadamente no primeiro sistema (Fig. 32 e 32.1) onde foi necessário alterar a indicação metronómica. Com base no trabalho desenvolvido com o compositor, concluiu-se que não era necessário haver indicações metronómicas distintas (Fig. 32) e por isso, no sentido de unificar esta secção, decidiu-se colocar apenas a indicação de semínima = 126.

The image shows a musical score for the piece 'Sobreiro' (v. o.) - início. It is written for piano and voice. The score is divided into two systems. The first system has a tempo marking of ♩ = ±80. The second system has a tempo marking of ♩ = ±56. The score includes various dynamics such as fff, mp, ff, f, and en dehors. There are also markings like 'pesante' and '3' indicating triplets. The score is written in G major and 4/4 time.

Fig. 32 — *Sobreiro* (v. o.) - início

No segundo sistema (Fig. 32 e 32.1) clarificou-se a distribuição das diferentes vozes pelas duas pautas, julgando-se que assim fica mais claro para o pianista. Nas pautas dos extremos deixaram-se as vozes que não sofrem alterações (a mão direita tem a a oitava mi repetida, enquanto que a mão esquerda tem um gesto repetido em tercinas) e na pauta do meio ficaram as

vozes que têm o movimento cromático de adensamento da textura. Foi igualmente necessário fazer algum trabalho relativamente ao pedal nomeadamente a colocação da indicação do seu uso junto da nota há qual diz respeito (tendo em conta que nesta peça há vários sistemas, a indicação tinha tendência a ficar perdida na página). Para que os acordes de ambas as mãos ficassem a soar - respeitando as colcheias e pausas de colcheias do segundo compasso - foi necessário introduzir o uso do pedal *sostenuto* (Fig. 32.1, primeiro compasso).

The image displays a musical score for the piece 'Sobreiro (v. r.) - início'. It consists of two systems of piano notation. The first system begins with a tempo marking of quarter note = 126 and a forte (f) dynamic. It features a sostenuto pedal instruction. The second system includes a pesante marking and a forte (f) dynamic, with an en dehors pedal instruction. The score is written for two staves, treble and bass clef, with various musical notations including notes, rests, and pedal markings.

Fig. 32.1 — Sobreiro (v. r.) - início

Na secção seguinte (Fig. 32.2) foi necessário redistribuir as notas pelas duas mãos, à semelhança do que aconteceu no tratamento da peça *Alçapão*. Aqui as notas mantiveram-se nas pautas correspondentes mas colocaram-se as notas destinadas à mão esquerda com as hastes para baixo, e as destinadas à mão direita com as hastes para cima. Esta solução chegou depois de, no processo de estudo, ter sido despendido algum tempo a experimentar várias possibilidades de execução. O resultado foi esta opção que nos parece ser a mais confortável e ergonómica. Também se eliminaram indicações metronómicas optando pela indicação *semínima = 80* seguida da indicação *accelerando e crescendo*.

Fig. 32.2 — Sobreiro (v. o. - cima; v. r. - baixo) - excerto 1

Fig. 32.2 — Sobreiro (v. o. - cima; v. r. - baixo) - excerto 1

No exemplo seguinte (Fig. 32.3) temos o culminar da secção anterior. Ao comparar a versão original e a versão revista vemos que o ritmo do c. 20 (pauta do meio) foi dobrado, foi retirada a *fermata* da mínima e, em vez de duas indicações metronómicas, passámos a ter apenas uma. Desta forma, julgamos que o adensamento de textura que ocorre nos compassos anteriores culmina de forma mais grandiosa (havendo tempo para evidenciar os três gestos) e, com esta nova organização, a transição para a secção seguinte é feita de uma forma mais orgânica.

Fig. 32.3 — Sobreiro (v. o.) - excerto 2

Fig. 32.3 — Sobreiro (v. o.) - excerto 2

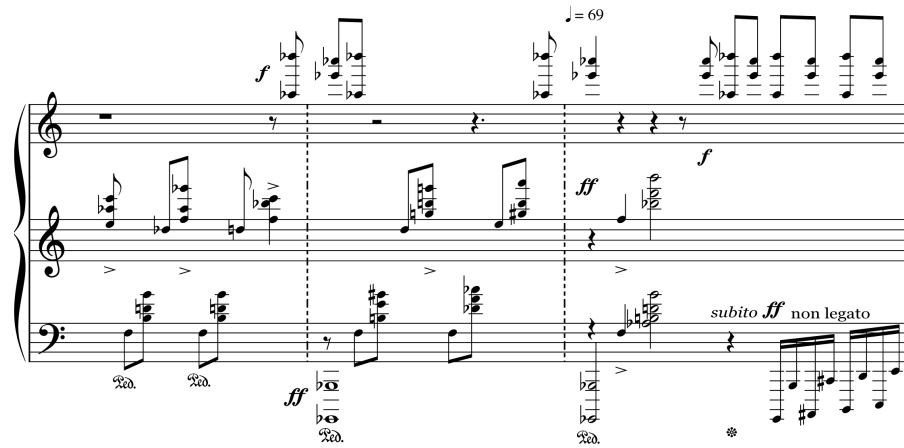


Fig. 32.4 — Sobreiro (v. r.) - excerto 2



Fig. 32.5 — Sobreiro (v. o. - cima; v. r. - baixo) - excerto 3

No último exemplo (Fig. 32.5), identificou-se uma versão alternativa na execução dos acordes da mão direita (cc. 34 e 35), já que a passagem apresentou dificuldades tendo em conta o tamanho da mão. Com esta versão alternativa, percebeu-se que o efeito não era prejudicado e que o conforto na mão é um elemento importante na fase intensa do culminar da peça.

Lume de chão termina com a monumental peça *Sobreiro*, o ponto alto deste ciclo, tanto ao nível musical - dinâmicas, densidade textural, exploração dos vários registos do teclado - como a nível emocional e físico. Sempre muito densa ao nível da textura (inclusivamente dentro de cada acorde), a peça assenta em variações da dinâmica de *f*, com curtas incursões a dinâmica *p* e *mf*. Quando a dinâmica diminui em termos de intensidade significa que se está a preparar um novo *crescendo*. Apesar de suscitar um envolvimento corporal intenso em cada micro-acontecimento (desde logo na imponência necessária na primeira oitava da peça, uma

appoggiatura), percebemos, de acordo com a nossa experiência, que a interpretação da peça beneficiou com um certo distanciamento do teclado, no sentido de permitir o controlo visual dos vários registos, para que a transição das secções fosse feita de forma mais orgânica. Associámos a esta peça uma sonoridade cheia, quase animalesca, inspirada na imagem de “os sobreiros a sangrar” sugerida pelo compositor. Contudo, após atingir o ponto alto, já quase no final da peça, esta termina em ppp, com o acorde de “som longínquo/confuso/errado/misterioso...”⁽¹⁾

Em suma, ao atentarmos na peça de Vasques-Dias, denominada *Lume de chão*, e que nos seus vários andamentos faz referência a imagens e acções dentro e fora de portas (desde andamentos com o nome de árvores - como é o caso de *Sobreiro* - ou *Tear-Tecer* - uma actividade que se faz dentro de um edifício e que pressupõe uma série de movimentos maquinais), conseguimos perceber que "musical meaning does not arise through representation, but through expression and form" (Scruton, 1999, p. i). Isto é, a música não representa o acima referido, mas convoca para a sua interpretação a expressão do seu significado e, neste caso particular, o significado que estas duas realidades têm para o compositor.

A partitura de cada um dos andamentos de *Lume de Chão* contem a obra musical escrita por Vasques-Dias e uma série de elementos que a relacionam, de uma forma simbólica, com a cultura portuguesa. Daí que o compositor utilize tantas metáforas para descrever a sua música como no caso em que, na troca e correspondência sobre a peça *Sobreiro*, tenha escolhido como título: "Um belo sobreiro é uma árvore imponente, desafiante de coragem" e tenha referido o som confuso a propósito do último acorde desta peça (comunicação pessoal, 3 Agosto, 2013). Desta forma, o compositor atribui ao som qualidades que que não são - como no caso dos acordes opacos do segundo andamento da *Sagração da Primavera* (Scruton, 1999, p. 13) - nem poderão ser, do próprio som mas, a comunicação desse imaginário ao intérprete poderá aproximar a sua interpretação das intenções do compositor, isto se o intérprete as quiser ter em conta, como é o nosso caso. Esta capacidade de imaginar demonstra que os seres racionais - "of which man and his gods are the only known examples - have capacities which are not to be found elsewhere. Imagination is one of them." (Scruton, 1999, p. 88).

Ainda que se trate de um trabalho em curso, considera-se que a versão revista da partitura apresentada no contexto desta investigação é já a conclusão do processo de revisão musical, feito em estreita colaboração com o compositor. A partitura apresentada revela ainda margem de manobra no que diz respeito ao arranjo gráfico, algo que será feito num segundo momento.

— Capítulo dois: *Vaguear*

i. Notas de programa do recital

Neste recital de piano, através de obras portuguesas escritas maioritariamente no século XXI, evoca-se o espírito livre e errante do Romantismo. Temas como a liberdade e o destino encontram-se nas transcrições de Vasco Mendonça, João Madureira e Pedro Faria Gomes dos fados *Homem na Cidade*, *Barco Negro* e *Talvez se chame Saudade*. A peça de Lapa, *Variações sobre o Coro da Primavera*, evoca os sons de Abril enquanto que Eurico Carrapatoso, com *L'aire de l campo*, nos transporta para localidades transmontanas colocando no final da partitura a frase “L'aire de l campo fai-mos sentir bien!”. Acerca de terras por detrás dos montes, obra referente a quatro localidades do interior de Portugal, Carlos Marecos afirma: “no interior de uma linguagem que não é tonal, modal, nem atonal, algumas melodias oriundas dessas terras habitam esta peça, por vezes de forma submersa, empoeirada, distorcida, desgastada pelos elementos, outras vezes de forma filtrada mais límpida e pura” (Marecos, 2011, s.p.). Por fim, ouve-se *Fogo Posto* de João Godinho, “uma alucinação musical narrada a partir da mente de um pirómano que comete o delito e permanece em cena para assistir ao espetáculo” (Godinho, 2011a, s.p.). O recital termina assim com uma viagem de sentidos inspirada naquela que é já uma realidade incontornável de Portugal.

Este recital foi apresentado publicamente nos seguintes locais:

2012 - 17 de Outubro - Instituto Francês de Portugal, Lisboa

2012 - 1 de Outubro - Museu Nogueira da Silva, Braga

2012 - 25 de Setembro - Colégio Mateus d'Aranda, Évora (no âmbito do Curso de Doutoramento em Música e Musicologia da Universidade de Évora)

ii. Fado: origens e sua relação com a contemporaneidade

Visando o presente estudo abordar elementos diversos e diferenciadores da cultura portuguesa, considerou-se que, pela sua história passada e recente, o Fado seria um deles. Rui Vieira Nery (2005) refere que “é inegável que ao longo dos últimos cinquenta anos o Fado adquiriu uma visibilidade crescente e uma presença marcante no conjunto da vida cultural portuguesa” (p. 14). O investigador ressalva ainda que o Fado “é hoje uma das correntes em maior afirmação no âmbito da chamada 'World Music' internacional e no seio desta é cada vez mais olhado como uma matriz identitária do nosso País” (Nery, 2005, p. 14). A consagração

deste género musical levou a que fosse elevado à categoria de Património Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco, numa declaração aprovada no VI Comité Intergovernamental desta organização internacional.²²

O Fado é um “género de canção popular urbana desenvolvido em Lisboa a partir do segundo terço do séc. XIX” (Nery, 2010, p. 433) e, apesar de a sua génese ser “em grande parte comum à da Canção de Coimbra, [...] as duas tradições apresentavam já características estéticas e contextuais muito distintas na transição para o séc. XX e autonomizam-se por completo no decurso das duas décadas seguintes” (Nery, 2010, p. 433). Tendo em conta que os fados em questão vêm na linhagem do Fado de Lisboa, a partir deste momento centramo-nos nesse género.

Sobre as origens do Fado, Nery (2010), na entrada sobre este tema na *Enciclopédia de Música em Portugal no Século XX*, diz-nos:

As primeiras instâncias de uso da palavra “fado” aplicada explicitamente a um fenómeno musical, surgem-nos nas descrições dos viajantes e ensaístas estrangeiros das primeiras décadas do séc. XIX (Balbi, Freycinet, Pohl, Schlichthorst, Weech) e referem-se a uma dança cantada de negros desenvolvida no Brasil colonial, dançada por pares num contexto popular de terreiro, envolvendo contacto físico ocasional entre os dançarinos, e aparentada com as demais danças afro-brasileiras dos finais do séc. XVIII, em particular com o lundum. (p. 434)

Segundo o autor, é ainda na primeira metade do séc. XIX que o fado começa a ser identificado também como canção mas só no final desse século é que passa a ser predominantemente identificado como um género musical cantado com “características estético-musicais” específicas com “menções a um carácter sentimental, lamentório e fatalista” (Nery, 2010, p. 434). A relação do Fado com instrumentos de tecla vem desde os seus primórdios - primeiro com o cravo, passando pelo pianoforte e terminando no piano - e, ainda que estivesse primeiramente associado a contextos mais pobres e boémios - tabernas, prostíbulos ou contextos tauromáquicos - o interesse demonstrado por elementos da aristocracia e da comunidade intelectual deram um impulso à sua disseminação num contexto abrangente e alargado.

No final do século XIX, com a edição de partituras de fados, este torna-se presença assídua no salão burguês, com obras de Victor Hussla ou Alexandre Rey Colaço e já no início do século XX, a partir dos Anos 30, “tanto no que respeita ao Teatro como no que toca ao Cinema, os fados de maior sucesso cantados nos palcos ou no écran são em geral editados depois em partitura para piano solo ou canto e piano” (Nery, 2005, p. 218).

²² *Fado, Urban Popular Song of Portugal* (n.d.). Acedido em: <http://goo.gl/R37Y7z>.

Nos finais do século XX, a associação do piano ao Fado, nos moldes acima descritos e especialmente evidente no contexto privado, começa a cair em desuso, por este género musical ser cada vez mais associado ao acompanhamento por cordas dedilhadas. Isto fez com que deixassem de estar disponíveis partituras, não só porque não houve reedições mas também porque grande parte das casas de partituras acabaram por fechar. O Fado tendeu assim a afirmar-se como um estilo autónomo e específico, deixando de fazer parte do imaginário contemporâneo pianístico, as incursões amadoras por este tipo de música. Contudo, em pleno século XXI, surgem uma série de iniciativas que unem o piano ao fado mas que extravasam os domínios puramente fadistas como são exemplo as colaborações de Carlos do Carmo com Bernardo Sasseti (2010) ou Maria João Pires (2012), o trabalho *Amália* por Júlio Resende de Júlio Resende (2014) ou, numa linhagem mais directa com a história do Fado, o álbum *Fados para piano*, do pianista Afonso Malão (2005) onde este interpreta fados de Alexandre Rey Colaço.

No âmbito da música erudita, pode destacar-se o recente *Severa, O Fado de um Fado* - um trabalho da soprano Ana Barros e do pianista Bruno Belthoise (2015) - ou *ALÉMFADO*: trabalho a solo do pianista João Vasco (2011) que resulta de uma encomenda do músico (em colaboração com o Museu do Fado) a diferentes compositores portugueses oriundos das áreas do jazz e da música erudita/contemporânea, acerca do qual nos diz:

Para além do interesse e pertinência que este “olhar contemporâneo” sobre o Fado proporciona creio que a (porventura) ousadia de recriar obras musicais de estilo tão forte e vincado, dotando-as de um carácter conceptual, processual e interpretativo próprio dos universos do jazz e da música erudita contemporânea, poderá representar mais um passo no sentido da transversalidade artística plena em que acredito e que, a meu ver, é uma valência maior no desenvolvimento cultural das próximas décadas (Vasco, 2011a, p. 91).

Para além de um fado original, da autoria de Mário Laginha, o disco conta com adaptações para piano de Ian Mikirtoumov, Eduardo Jordão, Ruben Alves, Paulo Pacheco, Vasco Mendonça, Pedro Faria Gomes e João Madureira. Os fados constantes no nosso trabalho - concebidos para *ALÉMFADO* - são da autoria dos últimos três compositores referidos e serão analisados de seguida.

iii. Um Homem na Cidade de Vasco Mendonça

- Gênese da canção original

Para começar o recital *Vaguear* escolheu-se a versão de Vasco Mendonça do fado *Um Homem na Cidade*. Com letra de Ary dos Santos e música original de José Luís Tinoco este fado foi escrito para Carlos do Carmo em 1977, cujo álbum homónimo - editado pela Trova no mesmo ano, e no qual este fado está inserido “é unanimemente considerado a sua grande obra-prima discográfica e indubitavelmente um dos grandes discos da música portuguesa de sempre²³”. Sobre a importância deste álbum pode ler-se:

Referência obrigatória na história do Fado é o disco *Um Homem na Cidade*, editado em 1977 pela Trova, onde o fadista interpreta poemas de Ary dos Santos aliados a um conjunto de composições musicais inovadoras. [...] Temas como *Um Homem na Cidade*, *O Cacilheiro*, *Fado do Campo Grande*, *O Amarelo da Carris* ou *O Homem das Castanhas* tornaram-se verdadeiros clássicos de sucesso entre o vasto repertório de Carlos do Carmo.²⁴

Segundo Carlos do Carmo, ao contrário do que geralmente sucede na concepção de canções, Ary dos Santos escreveu a letra²⁵ posteriormente à composição da música.

Agarro a madrugada
como se fosse uma criança,
uma roseira entrelaçada,
uma videira de esperança.
Tal qual o corpo da cidade
que manhã cedo ensaia a dança
de quem, por força da vontade,
de trabalhar nunca se cansa.
Vou pela rua desta lua
que no meu Tejo acendo cedo,
vou por Lisboa, maré nua
que desagua no Rossio.
Eu sou o homem da cidade
que manhã cedo acorda e canta,
e, por amar a liberdade,
com a cidade se levanta.
Vou pela estrada deslumbrada
da lua cheia de Lisboa
até que a lua apaixonada
cresce na vela da canoa.

Sou a gaivota que derrota
tudo o mau tempo no mar alto.
Eu sou o homem que transporta
a maré povo em sobressalto.
E quando agarro a madrugada,
colho a manhã como uma flor
à beira mágoa desfolhada,
um malmequer azul na cor,
o malmequer da liberdade
que bem me quer como ninguém,
o malmequer desta cidade
que me quer bem, que me quer bem.
Nas minhas mãos a madrugada
abriu a flor de Abril também,
a flor sem medo perfumada
com o aroma que o mar tem,
flor de Lisboa bem amada
que mal me quis, que me quer bem.

²³ Edições. (2008, Agosto 10). Acedido em: <https://goo.gl/LMJX5P>

²⁴ Personalidade: Carlos do Carmo. (2009, Junho). Acedido em: <https://goo.gl/onUEGu>.

²⁵ Carlos do Carmo: *Um Homem na Cidade*. (n. d.). Acedido em: <https://goo.gl/KscZFm>.

- Transcrição para piano e sua interpretação

Este poema de Ary dos Santos, que pressupõe uma errância pela cidade, é o mote para o trecho que lhe é dedicado em *Fados* (Saura, 2007). Este filme, que conta com a supervisão musical de Carlos do Carmo, é um tributo ao Fado, nas suas várias vertentes, estilos e contextos. No filme, o trecho²⁶ dedicado ao fado *Um Homem na Cidade* tem a duração de quatro minutos e nele o realizador percorre alguns dos símbolos de Lisboa.



Fig. 33 — *Fados* de Carlos Saura (fotogramas)

Na Fig. 33 podemos ver o seis principais ambientes do videoclip: este começa com uma vista panorâmica da cidade (1); passa para uma montagem onde aparece um cacilheiro, o Padrão dos Descobrimentos e a Torre de Belém (2); segue-se um plano mais abstracto com silhuetas de um adulto e uma criança na calçada iluminada pela luz de Lisboa (3), ao qual sucede uma panorâmica da cidade das sete colinas com o Castelo de São Jorge em frente ao rio (4); os becos, as escadarias características da Bica, da Graça, da Sé ou da Mouraria e um corvo²⁷ habitam o plano seguinte, que não deixa de incluir a típica imagem de uma velhinha de origem humilde à janela (5); ainda antes do fim, aparece um plano de eléctrico amarelo, tão disseminado na iconografia da capital portuguesa (6). Esta imagética associada a este fado em particular, é inspiradora no sentido em que convoca para a interpretação essa componente. É também nesse sentido que o pianista João Vasco²⁸, no videoclip referente a esta peça, funde

²⁶ Carlos do Carmo, *Um Homem na Cidade* (2009, Janeiro 21) Acedido em: <https://goo.gl/LwLyBO>.

²⁷ Os corvos estão presentes na história do brasão da cidade. Acedido em: <https://goo.gl/k5FsER>.

²⁸ Alémfado [Um Homem na Cidade] Vasco Mendonça (2016). Acedido em: <https://goo.gl/bsqMEu>.

imagens da sua interpretação ao piano com representações da calçada de Lisboa, carris do eléctrico ou imagens das varandas de bairros populares.

A propósito de ALÉMFADO, Mendonça (2011) apresenta as bases do seu trabalho na adaptação dos fados *Um Homem na Cidade* (que passa a chamar-se *Homem na Cidade*) e *Tendinha*:

O desafio deste projecto residiu sobretudo na procura do equilíbrio entre uma dinâmica de criação – o que me é pedido como compositor /criador - e a manutenção do que considero ser o carácter essencial das canções. Quer no caso do *Homem na Cidade*, quer no caso da *Tendinha*, a solução foi sublinhar (e até extremar) o desenho formal - harmónico, numa delas, e de carácter, na outra. (p. 91)

Logo desde uma primeira leitura da obra de Mendonça é notório que não há uma tentativa de aproximação da sua obra ao contexto popular e amador do fado. Conhecido pelas suas produções dos últimos anos no contexto operático, a obra do compositor parte do imaginário literário de autores como Gonçalo M. Tavares, Samuel Beckett ou J. Cortázar. Reforçando o exposto, à pergunta “De alguma maneira consegue ver na sua obra a influência da cultura portuguesa” Mendonça (2015) respondeu:

De que eu tenha consciência, não. Naturalmente que o facto de ser deste país e de ter nascido e crescido nesta cultura tem implicações nos meus métodos, nas minhas soluções. [...] Superficialmente ou visivelmente, por exemplo, a questão da música tradicional não tem influência, nem acho que deva ter, porque é uma coisa que nunca me interessou. O fado nunca me interessou até agora, só para dar um exemplo. Não consigo encontrar um paralelo com esse tipo de implicações, no sentido de informarem as minhas decisões artísticas. (p. 10)

Contudo, tal como veremos no decorrer da análise interpretativa da peça, é possível o intérprete estabelecer uma série de relações com o imaginário do fado (geral) e desta canção (particular) que o próprio compositor poderá não terá previsto aquando a composição da peça.

Como Mendonça refere, se há uma preocupação em manter a identidade harmónica da peça original, o compositor desde logo se demarca de uma simples adaptação deste fado ao piano. Enquanto a versão original da peça é melancólica e arrastada, e com uma forma A/B/A, neste caso a peça não segue esse esquema formal, sendo delimitada pelas seguintes indicações: *Agitato, Sotto voce, Lírico, Agitato, Misterioso ma preciso, “Coda”* (na secção final apenas aparece a indicação de semínima = 48, mas é sem dúvida uma *Coda*). Como veremos, a peça de Mendonça é bastante secionada, tanto em termos formais como melódicos pelo que a sua execução representa um desafio também nessa perspectiva.

A primeira secção (Fig. 33.1) funciona como uma introdução em que apenas se apresenta a primeira parte da melodia original, que surge num ambiente ao estilo romântico, com notas

oitavadas na mão esquerda seguindo-se uma descida expressiva antes de voltar a uma nova apresentação deste excerto da melodia.



Fig. 33.1 — Mendonça: *Homem na cidade* - cc. 1 e 2

Pelo seu carácter afirmativo, a escrita suscita um estilo *deciso* e uma postura corporal *sóbria*. Contudo, há desde logo um elemento que pode ser relevante: a associação da melodia ao verso correspondente. Assim, ao pensar no verso "Agarro a madrugada" associado ao primeiro compasso, há uma componente fonética, expressiva que se transporta para a execução da melodia. E isto pode ter-se em conta em toda a peça, como veremos. No exemplo seguinte (Fig. 33.2), a transição para a nova secção faz-se através da exploração do registo médio do piano, onde as *tercinas* descendentes antecedem mais um trecho da melodia original que vai desembocar num *si*.



Fig. 33.2 — Mendonça: *Homem na cidade* - cc. 6 a 10

Os cc. 7 e 8 equivalem ao verso "vou por Lisboa, maré nua / que desagua no Rossio" e repare-se que a *fermata* do c. 8 é precisamente no *si*, que equivale à sílaba "si" da palavra *Rossio*. Na secção *Sotto voce*, com *p espressivo*, a semínima passa de 60 para 48 e o ritmo foi adaptado a esta nova indicação metronómica, passando as *tercinas* de semicolcheias para três semicolcheias. É num ambiente bastante intimista onde uma variação da melodia da música original é apresentada. O próprio acompanhamento passa de semicolcheias para semínimas, sendo de ressaltar o facto de o compositor evitar as oitavas do baixo nos tempos fortes (à excepção do

primeiro tempo do c. 9). Este acompanhamento estável de semínimas reforça o carácter mais introspectivo da secção, que é inclusivamente cantada de olhos fechados por Carlos do Carmo.²⁹

Se no início da peça o acompanhamento e a melodia são duas entidades bem autónomas, em termos de textura e de registo, no exemplo seguinte (Fig. 33.3) vemos a melodia a ir para o registo da mão esquerda, entrelaçando dessa forma os dois elementos e sendo necessário o cruzamento das mãos. O facto de a textura desta passagem não ter notas rápidas torna-a pausada, o que evidencia a melodia.



Fig. 33.3 — Mendonça: *Homem na cidade* - cc. 16 a 19

A parte central da música original corresponde aos versos "Sou a gaivota que derrota / tudo o mau tempo no mar alto. / Eu sou o homem que transporta / a maré povo em sobressalto" e é acompanhada por um *animato* na parte instrumental. Ainda que na peça para piano a secção tenha a indicação *Lírico* com *p dolcissimo*, o compositor remete para o movimento do "mau tempo mar alto" através de um acompanhamento baseado em sextinas, cuja execução pode ser inspirada no dedilhado da guitarra portuguesa (Fig. 33.4).

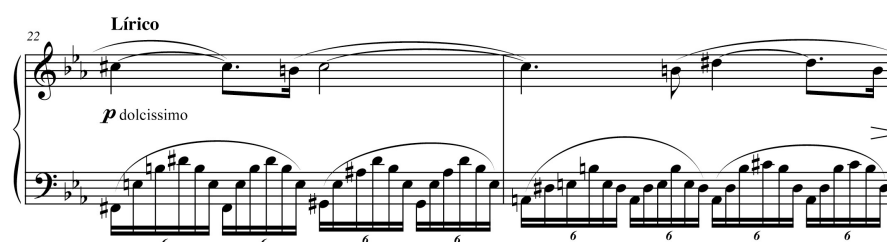


Fig. 33.4 — Mendonça: *Homem na cidade* - cc. 22 e 23

O final desta secção, em vez de ter uma suspensão nas duas mãos (como aconteceu nas duas secções anteriores), possui uma nota longa na mão direita preenchida com uma ondulação de sextinas na mão esquerda que desembocam directamente na secção seguinte, *Agitato* (Fig. 33.5).

²⁹ Carlos do Carmo - Um Homem na Cidade (ao vivo em Lisboa) (27.07.2008). Acedido em: <https://goo.gl/K3Mrjd>.

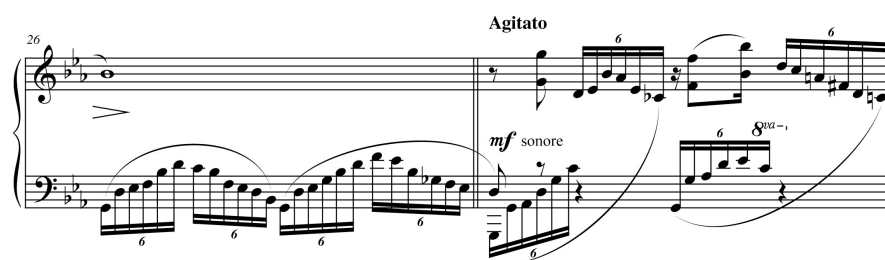


Fig. 33.5 — Mendonça: Homem na cidade - cc. 26 e 27

Aqui somos remetidos para o ambiente inicial da peça, ainda que, neste caso, o acompanhamento continue a ser feito por sextinas e a aparição de resquícios da melodia aconteça em diferentes oitavas, dando início ao que o compositor apelidou de um “dispositivo de tipo quase mecânico, um 'mecanismo de alturas' do qual o tema vai sendo extraído” (Mendonça, 2011, p. 91). Desde o início da peça é notória a importância da nota sol (c. 1, 1º tempo) mas é a partir do c. 27 (Fig. 33.5) que é introduzido um elemento que ficará presente até ao final: a oitava de sol que vai aparecer em diversos registos, pontuando o discurso musical (Figs. 33.5, 33.6 e 33.7). Como vemos na Fig. 33.6, após uma cadência à volta da oitava sol e de três suspensões, onde a peça pára momentaneamente para deixar espaço para as ressonâncias do registo agudo, o compositor retoma o discurso, desta vez num ambiente *Misterioso ma preciso* que vai evocar as secções anteriores, nomeadamente no que diz respeito ao contorno da melodia da mão direita. Neste exemplo, apresenta-se uma variação rítmica da melodia, diferente do que tinha aparecido anteriormente (Fig. 33.1 e 33.2 - mão direita).

Apesar de se relacionar com o acompanhamento em sextinas que apareceu anteriormente, aqui o compositor opta por fazer uma espécie de contra-melodia, que alterna pequenas células melódicas com semicolcheias, o que torna a secção mais comedida e menos exuberante, relacionando-se com o *Sotto Voce* da Fig. 33.2.



Fig. 33.6 — Mendonça: Homem na cidade - cc. 30 a 33

A secção *Misterioso* *ma preciso* é o embrião de onde resulta a secção mais longa da peça já que os cc. 32 e 33 vão desenvolver-se ao nível da ampliação do registo - exploração dos extremos do piano-, ao nível da textura - no acompanhamento, as semicolcheias tornam-se mais frequentes, mais abrangentes em termos de registo e incluem oitavas nos baixos - e a melodia vai progressivamente assentando na apresentação de oitavas no registo agudo. Com o adensar destes parâmetros, a peça atinge o seu auge que é rapidamente seguido de um *Mezzo Piano* subito e de uma suspensão a partir da qual o compositor vai acalmando sucessivamente, repousando no *lá* natural (Fig. 33.7, c. 56) para fazer a descida cromática característica do final da melodia (*lá, láb, sol*). Para a *Coda* (c. 57) o compositor reserva uma delicada expressividade relacionada com a exploração dos cromatismos da melodia na mão direita e a indecisão face à resolução do material (suspensões). A este contraponto juntam-se as sextinas na mão esquerda, que percorrem o registo grave e médio do piano. Em combinação com as oitavas *sol* no registo agudo do piano (mão direita), a mão esquerda apresenta, nos tempos fortes, oitavas *mib* no registo grave que antecipam assim o desfecho da peça, sendo que a última oitava *mib* é a resolução da oitava *sol* (Fig. 33.7, c. 58) da mão direita. Nesta secção, os versos da canção original são: "Nas minhas mãos a madrugada / abriu a flor de Abril também, / a flor sem medo perfumada / com o aroma que o mar tem, / flor de Lisboa bem amada/ que mal me quis, que me quer bem.": a canção termina assim num ambiente acolhedor, tal como a peça de Mendonça.



Fig. 33.7 — Mendonça: *Homem na cidade* - cc. 56 a 59

Apesar de, na concepção da peça, Mendonça se ter inspirado apenas vagamente na canção original, herdando dela a melodia e a base harmónica mas não respeitando a forma nem o ambiente geral da peça, o imaginário original deste fado foi inspirador a vários níveis. Paralelamente a questões relacionadas com a execução da peça, nomeadamente à atenção dada

aos diferentes tratamentos rítmicos da melodia e aos diferentes tipos de acompanhamento em cada secção, a nossa interpretação beneficiou do contacto com a canção original essencialmente por duas razões: apesar de a versão para piano se tratar de uma renovação da canção, a associação da interpretação da melodia ao piano à entoação dada por Carlos do Carmo na versão original - com as suas nuances rítmicas e expressivas - resultou no aprofundamento da relação com a partitura; o tomar conhecimento da temática geral da canção - uma ode à cidade de Lisboa - mas atentando igualmente nos símbolos contidos em versos como “Vou pela rua desta lua / que no meu Tejo acendo cedo, / vou por Lisboa, maré nua / que desagua no Rossio” (O Tejo de onde saem os barcos e o Rossio como ponto de encontro) ou “Nas minhas mãos a madrugada / abriu a flor de Abril também.” (A flor é o cravo associado à Revolução de 25 de Abril de 1974), acrescentou uma camada significativa à peça, que beneficiou a sua interpretação.

iv. *Barco Negro* de João Madureira

- Génese da canção original

Se *Um Homem na Cidade* está associado a Carlos do Carmo, uma figura icónica na história do fado, *Barco Negro* não lhe fica atrás, pois foi Amália Rodrigues (1920-1999), apelidada unanimemente como *A Rainha do Fado*, pela sua importância, que imortalizou esta canção. A propósito de uma versão da japonesa Kumico Tsumori, referiu-se no *Jornal Expresso*:

A primeira versão do fado *Barco Negro*, mundialmente conhecido na voz da portuguesa Amália Rodrigues, na verdade é brasileira, tem como título *Mãe preta*, assinada por Caco Velho e Piratini e gravada pelo Conjunto Tocantins em 1943. É um retrato do Brasil escravagista. Censurada pela ditadura portuguesa, a música foi adaptada e *Barco Negro* ganhou nova letra de David Mourão-Ferreira, e gravação emocionada de Amália Rodrigues, em 1954.³⁰

O escritor e poeta português David Mourão-Ferreira, autor de diversas letras dos fados de Amália Rodrigues, escreve um poema dramático³¹, referente à classe baixa e ao drama da perda na classe piscatória mas que comporta alguma esperança, pelo facto da mulher não aceitar que o marido não regressará do mar. Esta dualidade está igualmente presente na música, que com a sua origem brasileira, possui um acompanhamento feito não só de cordas dedilhadas mas também um *ostinato* percussivo no corpo da guitarra. Em 1955 este fado tem um enorme

³⁰ Gonçalves Mendes, M. & Sena Brisotto, G. (2015, Outubro 10). *Barco Negro* - o fado japonês de Kumico Tsumori. *Jornal Expresso*. Acedido em: <https://goo.gl/0U8Fw0>.

³¹ *Barco Negro*. (n.d.). Acedido em: <https://goo.gl/buqdQ8>.

destaque no filme francês *Les amants du Tage* de Henri Verneuil, onde a própria Amália aparece a cantar numa casa de Fado (Fig. 34). Após um momento do filme onde o protagonismo é dado à fadista a cantar, uma criança descreve o poema: “É a mulher de um pescador que morreu no mar. Todas as noites ela desce à praia e fala-lhe como se ele estivesse vivo, fala-lhe coisas de amor”.³²



Fig. 34 — *Les amants du Tage* de Henri Verneuil (fotogramas)

De manhã, temendo, que me achasses feia!
Acordei, tremendo, deitada n'areia
Mas logo os teus olhos disseram que não,
E o sol penetrou no meu coração.[Bis]

Vi depois, numa rocha, uma cruz,
E o teu barco negro dançava na luz
Vi teu braço acenando, entre as velas já soltas
Dizem as velhas da praia, que não voltas:
São loucas! São loucas!

Eu sei, meu amor,
Que nem chegaste a partir,
Pois tudo, em meu redor
Me diz qu'estás sempre comigo.[Bis]

No vento que lança areia nos vidros;
Na água que canta, no fogo mortício;
No calor do leito, nos bancos vazios;
Dentro do meu peito, estás sempre comigo.

- Transcrição para piano e sua interpretação

O interesse de João Madureira em associar a sua obra à cultura portuguesa é bastante notória, quer na escolha dos títulos, quer no uso de literatura de autores portugueses nas suas peças com voz (que forma um conjunto considerável na sua obra), quer no tratamento contemporâneo de música portuguesa do passado. Refira-se, a título de exemplo, *Lira* – que surgiu com intenção de homenagear três poetas portugueses: Sophia de Mello Breyner, Miguel Torga e Ana Hatherly, ou *ECO – A Arte da Fuga ou Bach em Pessoa* – composta a partir de um diálogo entre a *Arte da Fuga* e a obra de Fernando Pessoa. Note-se ainda que, em 2014, a propósito de um convite por parte da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, João Madureira compôs *Magnificat* ou a

³² *Les amants du Tage* (2.08.16). Acedido em: <https://goo.gl/euPnUJ>.

Insubmissa Voz, escrita a partir de uma obra do compositor português Filipe Magalhães, depositada no Arquivo da Santa Casa. A propósito deste processo, disse Madureira:

O meu interesse em utilizar repertório português da segunda metade do século XVI não é recente. Esta intenção intensificou-se, de resto, nos meus anos de estudo fora de Portugal, em que o maior conhecimento das tradições musicais da Europa central reforçou a minha constatação da enorme qualidade e originalidade do património musical quinhentista nacional. Procuro, no entanto, encarar todo o património cultural e, nomeadamente, o religioso, de uma forma dinâmica.³³

Madureira (2011) deixou na Revista *Glosas* um comentário à sua adaptação dos fados *Barco Negro* e *Verdes Anos* para piano:

Escrevo uma breve nota sobre os fados por mim arranjados ou.. Recompostos! Dois fados - *Verdes Anos* e *Barco Negro* - que reflectem duas atitudes distintas e complementares: *Verdes Anos*, partindo do texto original e integrando a sua presença na contemporaneidade; *Barco Negro*, num movimento oposto, partindo dessa contemporaneidade para a abraçar a tradição do Fado. (p. 92)

Na adaptação do fado *Verdes Anos* (obra original do guitarrista Carlos Paredes) sentimos uma presença forte do material original, com a melodia bem identificada e um acompanhamento estável, ao estilo original da canção (Fig. 34.1), estando inclusivamente presentes, na gravação do pianista João Vasco (2011), várias liberdades relativamente à partitura (em termos de rubatto ou acordes arpejados), que nos remete para o ambiente popular e descontraído ao qual o fado está associado



Fig. 34.1 — Madureira: *Verdes Anos* - cc. 5 a 8

O mesmo não se passa com a versão de Madureira do fado *Barco Negro* (Fig. 34.2) que, neste caso, comporta o título *Barco Negro* (e uma homenagem a György Ligeti). Se na peça referida anteriormente o pianista guiar-se-á pelo andamento da versão original da canção - amplamente conhecida em Portugal -, neste caso o compositor escreve uma peça inspirada na textura do *Estudo nº4 - Fanfares* (Livro I) de György Ligeti (Fig. 34.3).

³³ Madureira, J. (n.d.) Acedido em: <https://goo.gl/NTqEGr>.



Fig. 34.2 — Madureira: Barco Negro - cc. 1 - 5



Fig. 34.3 — Ligeti: Fanfares - cc. 1 - 4

À semelhança do que acontece na peça de Ligeti, Madureira constrói uma peça frenética baseada numa sucessão contínua de semicolcheias descendentes (equivalentes às colcheias ascendentes da peça original) que são pontuadas com acordes na mão direita: no caso de Madureira os acordes são em *staccato*; no caso de Ligeti, os acordes são em *legato*. Note-se que, tal como acontece na peça de Ligeti, no decorrer da peça, estes elementos vão passando de mão em mão. Na sua peça, Madureira assume a sucessão de 1/2 tons sol - sol# - lá (Fig. 34.2, cc. 2 e 3 - voz superior da mão direita) como um elemento fundamental (quase omnipresente) da peça que é estruturada em pequenas frases repetitivas, com pequenas suspensões mais líricas que as entrecortam. Na primeira linha da Fig. 34.4 vemos uma passagem ancorada em dois acordes (c. 42, primeiro tempo de cada uma das mãos) de onde saem gestos nos registos agudos e graves do piano; após um compasso de cariz suspensivo (c. 48), o fluxo de semicolcheias recomeça (c. 49) mas é logo interrompido por uma secção em acordes arpejados.

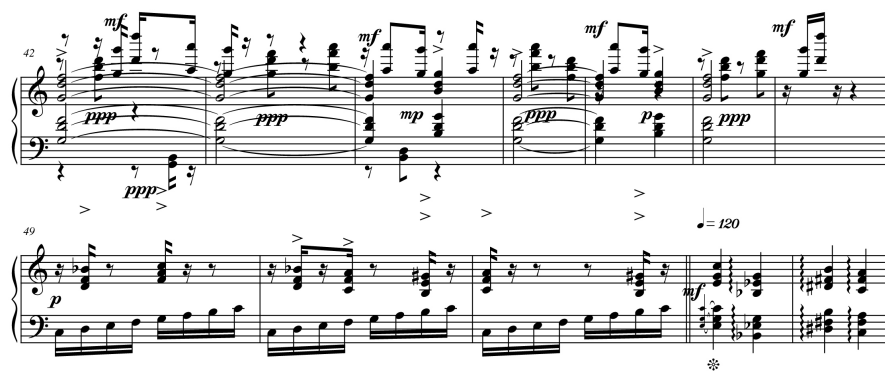


Fig. 34.4 — Madureira: Barco Negro - cc. 42 - 53

A alusão mais evidente à canção original acontece quase no final da peça (Fig. 34.5), na secção *Em eco, quase rememorando. Temo livre* onde, em trabalho com o compositor se acrescentou dó e mi no c. 126 (mas que ainda não foi acrescentado à partitura disponibilizada pelo compositor), elemento essencial na identificação da frase musical com o original em que a fadista diz: "Estás sempre [sol, fá] comigo [dó, mi]".



Fig. 34.5 — Madureira: Barco Negro - cc. 113 a 134

A partitura desta peça encontra-se ainda num estado, dir-se-ia, de esboço, tanto na macro escala - a apresentação geral da partitura não apresenta uma edição cuidada em termos de espaçamento dentro e entre pautas, ou nas acentuações das notas que aparecem perdidas entre as pautas, não sendo clara a qual nota se destinam -, como na micro escala - por conter inúmeros elementos que são contrários às indicações do compositor durante a preparação da interpretação desta peça. Caso não houvesse contacto com o compositor, o pianista ficaria desde logo admirado com a indicação de pedal no c. 1 (Fig. 34.2), já que o símbolo utilizado normalmente significa “levantar pedal”. Ora, se o compositor quisesse que não fosse usado pedal na peça teria simplesmente colocado *senza Pedal*, o que não foi o caso. Julgamos então tratar-se de uma gralha: o pretendido pelo compositor é o uso de pedal com parcimónia, de forma a evidenciar os acordes *marcato* da mão direita. Outra questão prende-se com a indicação metronómica inicial e a sua relação com as indicações seguintes: contrariamente ao que está indicado na partitura, o compositor louvou uma interpretação mais rápida que o que está escrito: semínima = 96 passa para semínima = c. 120. Esta mudança tem implicações em toda a peça, sendo por demais evidente na Fig. 34.4, onde, caso essa passagem fosse tocada ao mesmo andamento que o resto, o resultado seria um fogo de artifício que não condizia com as ideias partilhadas pelo compositor no processo de trabalho. O compositor indicou que a secção entre os cc. 42 e 49 tem um carácter fantasioso, aquoso, retomando, sem preparação, o seu ambiente frenético no c. 49. Mas isto dura apenas até ao c. 51, pois no c. 52 surge uma secção de acordes arpejados que interrompe novamente o fluxo das semicolcheias: neste caso, o andamento será o mesmo que o do início (nova indicação metronómica), ainda que haja uma certa flexibilidade

de forma a deixar respirar os acordes arpejados. Estas alterações de andamento têm um grande impacto na interpretação da peça e pode dizer-se que, neste caso em particular, se o intérprete não tivesse acesso ao compositor, a sua interpretação seria bastante diferente daquela que o compositor sugeriu.

Pela sua assumida autonomia relativamente à peça original - num grau muito mais profundo que a peça de Mendonça - o estudo desta peça requer do intérprete uma associação a um estilo interpretativo Ligetiano: um certo afastamento do teclado e uma postura mais racional, i.e. pouco expressiva, nomeadamente nas secções com semicolcheias. Contudo o significado da canção original da peça tem impacto em duas questões:

- Apesar de o ambiente desta peça ser maioritariamente frenético, o ambiente embalador da versão original foi convocado para a interpretação, já que também a canção original anda à volta do mesmo material, quer harmónico, quer melódico. Ou seja, apesar de o contorno melódico da peça de Madureira ser apenas vagamente inspirado na versão original, ao conhecer-se a melodia que lhe deu origem, é possível frasear a voz superior dos acordes da mão direita de uma forma mais cantada e não tão percussiva;

- O intervalo de 5ª Perfeita da mão direita da primeira linha da Fig. 34 remete para a ida aos agudos na canção correspondente a “São loucas” do poema original, uma resposta a “Dizem as velhas da praia, que não voltas”. Tanto na canção como na peça para piano, trata-se de um lamento, um suspiro que precisa de tempo para soar.

v. *Talvez se chame saudade* de Pedro Faria Gomes

- Génese da canção original

A mentalidade complexa [dos portugueses] que resulta da combinação de factores diferentes e, às vezes, opostos dá lugar a um estado de alma *sui generis* que o Português denomina *saudade*. [...] Nas épocas de abatimento e de desgraça a *saudade* toma uma forma especial, em que o espírito se alimenta morbidamente das glórias passadas e cai no fatalismo de tipo oriental, que tem como expressão magnífica o fado, canção citadina, cujo nome provém do étimo latino *fatū* (destino, fadário, fatalidade). (Dias, 1990, p. 146)

Talvez se chame saudade é um exemplo da presença do Fado na cultura portuguesa contemporânea. Este fado integrou o primeiro, e bem sucedido, disco de Mafalda Arnauth (1999), produzido por João Gil (mentor de projectos como *Ala dos Namorados* ou *Trovante*) que é o autor da música desta canção. A letra ficou a cargo de Francisco Viana, cujo pai, com o mesmo

nome, foi um importante guitarrista e compositor de fados. Num ambiente extremamente nostálgico e em tom de lamento, o poema³⁴ evoca a estreita ligação entre o fado, a guitarra e o nosso país.

Este doce recordar
Que amargamente me invade
Talvez que não tenha nome
Talvez se chame saudade.

Talvez se chame saudade
A voz que a guitarra ecoa
Pungente suavidade
Que faz vibrar mas magoa.

Vem da guitarra ao meu peito
E cantando vai seu pranto
Talvez se chame saudade
O que chora no meu canto.

QUE ALMA DO MEU PAÍS
TALVEZ SE CHAME SAUDADE.

QUE ALMA DO MEU PAÍS
TALVEZ SE CHAME SAUDADE.

A guitarra e a saudade
Têm a mesma raiz
São da beirinha do mar
Da alma do meu país.

Embora na alma doa
Talvez se chame saudade
O que em nós de longe ecoa
Doutros tempos doutra idade.

QUE ALMA DO MEU PAÍS
TALVEZ SE CHAME SAUDADE.

- Transcrição para piano e sua interpretação

À semelhança do que acontece com Madureira, há na obra de Pedro Faria Gomes uma recorrente referência à cultura portuguesa. Isso pode ver-se essencialmente nos títulos das suas peças e na escolha de textos para peças vocais que, de forma semelhante ao que sucede com Madureira, existem em grande número na produção de Faria Gomes. A diversidade na escolha literária está presente em obras como *Viva o Entrudo* - escrita entre 1995 e 1999 e baseada no conto *Fronteira* de Miguel Torga; *Crónica de Dor e Morte* - escrita em 2003, a partir da *Carta de Enrique da Mota a D. João III* ;ou *Como se faz cor-de-laranja* - escrita entre 2006 e 2007, a partir de texto de António Torrado. Sobre o trabalho a partir deste fado, disse Faria Gomes (2011):

[Em] *Talvez se Chame Saudade*, o contexto original de voz acompanhada levou-me a optar por uma amplificação das distância entre versão original e adaptação para piano solo, por oposição à criação de pontes. Foi mantido o esqueleto formal, melódico e de acontecimentos harmónicos-chave (uma espécie de *Ursatz Schenkeriano*), mas modificando estes e outros aspectos a nível de superfície de tal modo que a criação deste novo contexto se tornasse o elemento mais definidor (p. 92).

³⁴ Talvez se chame saudade (poema). Acedido em: <https://goo.gl/xK2FXe>.

Pelo exposto pelo próprio compositor, da versão para piano dos três fados aqui em questão, este é sem dúvida o que mais se aproxima da versão original. Faria Gomes parte do ambiente melancólico do fado *Talvez se Chame Saudade*³⁵ para criar uma peça contida e simples num ambiente abandonado, permitindo ao pianista associar a expressividade da mão direita à voz da fadista Mafalda Arnauth.

Como grande parte dos fados, a peça começa com uma introdução instrumental, aguardando a entrada da melodia nos compassos seguintes (Fig. 35). Apesar de não colar a sua introdução ao desenho que as guitarras fazem na canção original, nos dois primeiros compassos, o compositor estabelece o ambiente *Calmo* da peça, seguindo-se a entrada dos dois elementos essenciais desta transcrição:

- um ostinato na mão esquerda em semicolcheias *legato* - harmonia (c. 3)
- a apresentação da melodia num ambiente *sempre contido e expressivo* na mão direita (c. 5).

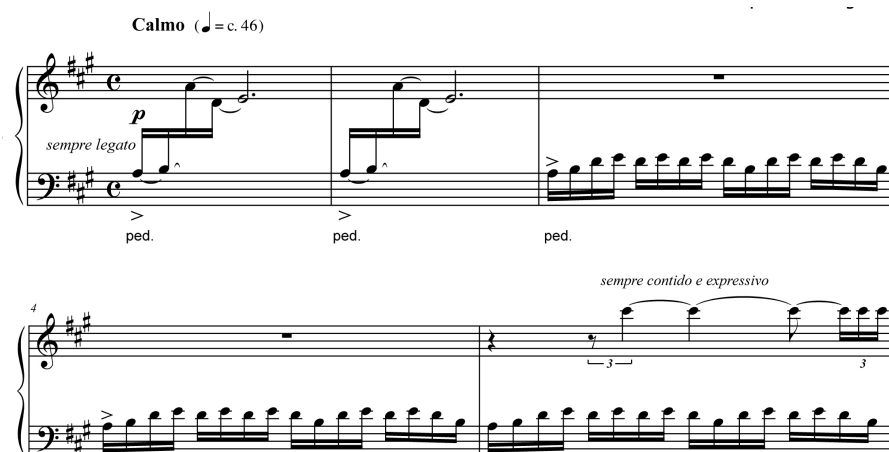


Fig. 35 — Faria Gomes: *Talvez se chame saudade* - cc. 1 - 6

A amplificação das distâncias é visível também no intervalo entre as duas mãos no teclado, acentuando assim a delicadeza da melodia, que Mafalda Arnauth canta na oitava abaixo do que está escrito na partitura para piano.

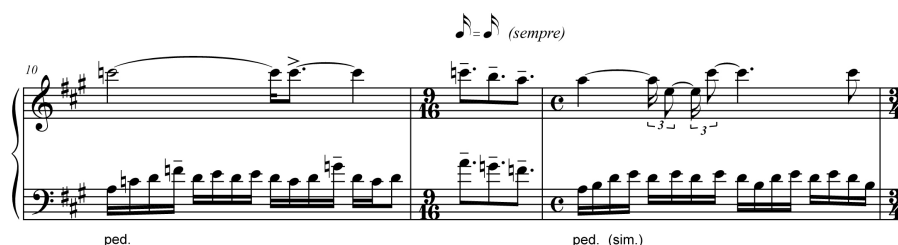


Fig. 35.1 — Faria Gomes: *Talvez se chame saudade* - cc. 10 a 12

³⁵ *Talvez se chame saudade* (Gravação de Mafalda Arnauth). Acedido em: <https://goo.gl/QPQiU9>.

Não havendo uma preocupação em colar o ritmo da melodia desta versão ao da canção, o compositor mantém o esqueleto formal, não deixando de incluir três elementos essenciais na identidade da melodia original (Fig. 35.1):

- estando alicerçada num ambiente de Lá, a melodia desenvolve-se maioritariamente recorrendo à repetição da nota dó sustenido, sendo inesperado quando a harmonia se alicerça em Fá e aparece o dó natural na melodia (c. 10);
- descida expressiva dó, si, lá, com a indicação *tenuto*, que imita o *portamento* na voz (c. 11);
- o intervalo lá, mi na melodia (c. 12), retomando logo a seguir o discurso musical.

Para o refrão da música - "Que alma do meu país / talvez se chame saudade" - cantado de uma forma mais intensa pela fadista, o compositor optou por adensar a textura, associando à melodia os acordes da harmonia (Fig. 35.2).

Para finalizar a peça, o compositor repete o refrão, com pequenas variações seguido de uma curta *Coda* (Fig. 35.3), com uma referência à introdução mas com um intuito conclusivo.

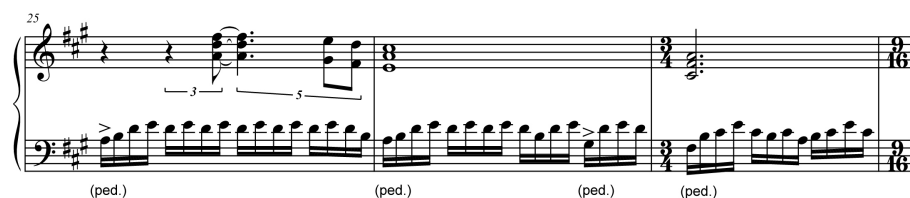


Fig. 35.2 — Faria Gomes: *Talvez se chame saudade* - cc. 25 a 27

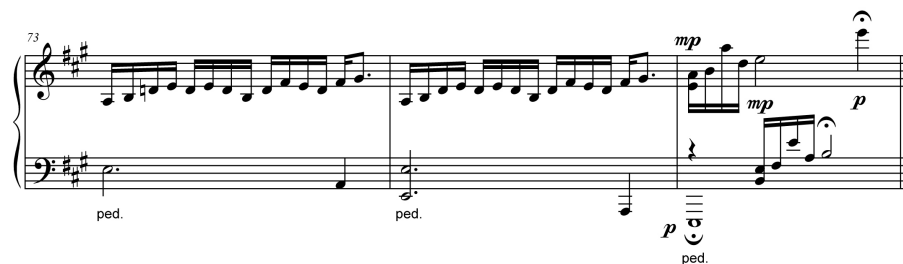


Fig. 35.3 — Faria Gomes: *Talvez se chame saudade* - cc. 73 a 75

A peça é um delicado retrato do fado *Talvez se chame saudade* e está escrita de uma forma simples, que evidencia a natureza poética de melodia com acompanhamento. A junção do rendilhado da mão esquerda (acompanhamento) e a melodia na mão direita resultam numa peça cuja interpretação é engrandecida pela associação da melodia a cada um dos versos do poema, já que o compositor segue, em termos formais, a canção original. A exceção prende-se apenas como a última quadra do poema, que é omitida na versão para piano, já que o compositor prefere repetir duas vezes o refrão. Pela sua natureza introspectiva, a peça remete

para um imaginário onírico, reforçado por uma dinâmica entre *p* e *mp*, com apenas duas indicações de *mf*.

vi. *Variações sobre Coro da Primavera* de Fernando Lapa

- *Génese da canção original*

Tendo-se já aqui referido duas figuras cimeiras da história do Fado - Amália Rodrigues e Carlos do Carmo - falaremos agora de José Afonso, músico Português que começou a sua carreira musical ligado ao Fado (Fado de Coimbra), que é o autor da canção *Coro da Primavera*, na qual Lapa baseou a sua peça. Por volta de 1960, com a sua *Balada de Outono*, José Afonso (também conhecido no meio popular como Zeca Afonso) cria uma alternativa à canção (fado) de Coimbra com o mote da intervenção político-social. Estavam assim criadas as bases da *canção de intervenção* que é “o conceito mais genericamente utilizado para denominar um dos campos da música popular portuguesa caracterizado pela utilização de 'poesia e música de acção', associado a um período específico da História de Portugal centrado na Revolução de Abril de 1974” (Côrte-Real, 1996, p. 142).

Lopes-Graça, conhecido pela sua oposição ao Regime foi um dos pioneiros da música de intervenção, apoiado em textos de José Gomes Ferreira, Carlos de Oliveira ou José Cochofel, nomeadamente nas suas *Canções heróicas* que, logo após a sua publicação em 1946, foram censuradas e apreendidas pela polícia política.

Contudo, podemos dizer que José Afonso terá sido o seu expoente máximo tendo afirmado, em 1977, que:

a canção de intervenção implica um envolvimento, com identificação crescente do próprio cantor com aquilo que se está a passar nas diversas lutas, por mais heterogéneas que sejam, nas quais ele de certo modo intervém, não apenas ao nível da canção. A sua identificação com essa luta compromete-o como homem político. (Côrte-Real, 1996, p. 142)

É da sua autoria a canção *Grândola, Vila Morena*, que se tornou um símbolo da revolução e consequente início da democracia em Portugal, ao ser usada como senha pelo Movimento das Forças Armadas (MFA) na preparação do 25 de Abril. A produção musical desta época que tem “como unidade fundamental de referência a atitude de intervenção político-cultural centrada e legitimada na Revolução de Abril de 1974” é vulgarmente apelidada de “Sons de Abril” (Côrte-Real, 1996, p. 144). Na década de 70, o adensar de tensão política e artística que culminará na revolução dos cravos resulta na publicação de um conjunto de trabalhos incontornáveis neste domínio, como são exemplo os seguintes LP's do ano de 1971: *Os Sobreviventes*, de Sérgio

Godinho, *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*, de José Mário Branco, *Gente de aqui e de agora*, de Adriano Correia de Oliveira ou *Cantigas do Maio*, de José Afonso” (Côrte-Real, 1996, p. 154).

É do álbum *Cantigas do Maio* de José Afonso (1971), composto por nove faixas, que saíram músicas emblemáticas deste período - nomeadamente *Coro da Primavera* - e que constituem o corpus do legado do músico. Neste trabalho podemos constatar a conjugação de músicas originais com um exemplo de música tradicional portuguesa - a canção *Milho Verde* - que representa simbolicamente uma das preocupações da música de intervenção: “a preservação e divulgação da música tradicional portuguesa de proveniência rural” (Côrte-Real, 1996, p. 161).

Sobre a canção *Coro da Primavera*, que serviu de base para a peça *Variações sobre Coro da Primavera* de Fernando Lapa, disse José Afonso:³⁶ “A composição da letra resistiu a todas as tentativas de lubrificação. O rufar dos timbales e dos tambores intervém gradualmente como simples apoio no início, contagiante e poderoso no final.”

Cobre-te canalha
Na mortalha
Hoje o rei vai nu

Os velhos tiranos
De há mil anos
Morrem como tu

Abre uma trincheira
Companheira
Deita-te no chão

Sempre à tua frente
Viste gente
Doutra condição

Ergue-te ó Sol de Verão
Somos nós os teus cantores
Da matinal canção
Ouvem-se já os rumores
Ouvem-se já os clamores
Ouvem-se já os tambores

Livra-te do medo
Que bem cedo
Há-de o Sol queimar

E tu camarada
Põe-te em guarda
Que te vão matar
Venham lavradeiras
Mondadeiras
Deste campo em flor

Venham enlaçadas
De mãos dadas
Semear o amor

Venha a maré cheia
Duma ideia
P'ra nos empurrar

Só um pensamento
No momento
P'ra nos despertar

Eia mais um braço
E outro braço
Nos conduz irmão

Sempre a nossa fome
Nos consome
Dá-me a tua mão

³⁶ Afonso, José. (n.d.) *Coro da Primavera*. Acedido em: <https://goo.gl/tm0sX4>.

O poema³⁷ pretende, por um lado, desmistificar os símbolos do poder vigente - com versos como “Hoje o rei vai nu” ou “Os velhos tiranos / De há mil anos / Morrem como tu” e por outro dar força ao povo, incitando-o a desafiar o instituído com versos como “Livra-te do medo” ou “Venha a maré cheia / Duma ideia / P’ra nos empurrar”. Na sua versão original, a canção apresenta um arranjo musical pouco comum e, pode até dizer-se, experimental para a época ao incluir, para além das cordas dedilhadas, instrumentos como o piano, o acordeão, o trompete e a flauta. Na primeira frase das notas de programa da sua peça, Fernando Lapa escreve: “A magnífica peça musical que é o *Coro da Primavera*, de José Afonso – sobretudo se considerarmos o arranjo feliz e evocativo de José Mário Branco - mais do que uma canção, é um hino” (comunicação pessoal, 1 Maio, 2012).

- Transcrição para piano e sua interpretação

A propósito das comemorações do 25 de Abril, em 1999, Fernando Lapa fez um arranjo para coro misto *a cappella* da música de José Afonso Maio, *Maduro Maio*³⁸. No ano 2000, quando a pianista Maria José de Sousa Guedes - a quem a obra é dedicada - se queria descolar do repertório mais clássico, este compõe *Variações sobre o Coro da Primavera* sobre a qual escreveu:

Para as presentes *variações* é essencial a ideia de percurso, de viagem. Partindo do conceito formal clássico de *variação*, facilmente identificável nas primeiras páginas, a peça vai evoluindo numa direcção que, pouco a pouco, se afasta da peça original, numa espécie de pulverização e atomização de diversos elementos característicos do tema de partida. A sua progressiva autonomização conduz-nos, perto do fim, a um ambiente em que o espaço e o tempo como que ficam suspensos. Quando estamos no ponto mais afastado, subitamente, reaparece-nos a melodia inicial, em toda a sua força e esplendor. O final mais não é que a ressonância desse canto luminoso e primaveril. *Variações sobre o Coro da Primavera* é uma singela homenagem ao grande cantor da música popular portuguesa, José Afonso. (comunicação pessoal, 1 Maio, 2012)

Também pelo facto da ideia de percurso, de viagem, estar intimamente ligada ao imaginário do segundo recital, intitulado *Vaquear*, julgou-se pertinente a inclusão desta peça. Neste caso, o trabalho com o compositor foi importante e essencial no processo. A comunicação com o compositor começou num primeiro encontro em que o mesmo facultou algumas das suas obras para piano, tendo a escolha para este recital recaído nesta obra. Estando disponível uma edição comercial da peça (Lapa, 2000), foi essa a edição escolhida para o estudo da obra. Contudo, isso revelou-se uma má opção, já que a edição continha muitas gralhas, que tiveram

³⁷ *Coro da Primavera* (poema). Acedido em: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/zeca/cancoes/74.html>.

³⁸ Lapa, F. (n.d.) *Estreia de Maio, Maduro Maio*. Acedido em: <https://goo.gl/bNJT7q>.

de ser discutidas com o compositor, que acabou por desabafar: “Esta edição, que agradeço muito [...], foi feita em tempo record. Eu andava muito ocupado e não fiz a revisão como deveria” (comunicação pessoal, 24 Agosto, 2012). A isto o compositor acrescentou: “A Maria José tocou sempre pela fotocópia do meu original. Foi a sorte dela. Nem me tinha apercebido de tanta coisa ao lado... Uma partitura assim é uma fonte de problemas” (comunicação pessoal, 10 Setembro, 2012). Pelo exposto, uma grande parte do trabalho relativo a esta peça incidiu na revisão da partitura.

A canção original, está organizada em A-B-A-B-A-B, e na gravação de 1971 dura 4:55. Por admitir que há “um conjunto de realidades que podem coexistir pacificamente, e [que] desse conjunto podem nascer outras” e que “num momento, ou noutro, isso possa causar alguma dispersão por usar materiais de raízes diferentes”, (Lapa, 2004, p. 5) o compositor apresenta uma peça em forma de Tema e Variações com a seguinte estrutura: *Tema*, *Variação I*, *Variação II*, *Variação III*, *Variação IV*, *Variação V*, *Variação VI* e *Coda*. Relativamente aos tempi da peça, e de uma maneira geral, o compositor afirma que não é demasiado obcecado com a imposição de uma determinada forma de tocar ao intérprete desde que este “não assassine as coisas” (comunicação pessoal, 10 Setembro, 2012). Ainda que privilegiando uma certa autonomia do intérprete, acerca desta peça o compositor disse duas coisas: por um lado sente que a gravação disponível da peça está demasiado lenta (Lapa, 2003) e por outro que “as indicações de tempo podem ser um pouco mais à frente” (comunicação pessoal, 10 Setembro, 2012). Na canção *Coro da Primavera* as partes A começam com uma introdução instrumental, primeiro com ritmos nas percussões e depois uma melodia introdutória na flauta, mesmo antes de entrar a voz. Na sua peça (Fig. 36, c. 1), Lapa apresenta a melodia da flauta com as duas mãos à oitava e aqui, o facto de se conhecer a canção original faz com que o timbre da flauta seja uma inspiração clara na busca de um brilho tímbrico no piano que se assemelhe ao do instrumento de sopro. Segue-se a apresentação do Tema que respeita o ritmo da melodia original, alterando apenas o registo quando a frase é repetida, apresentando-a na oitava acima.



Fig. 36 — Lapa: *Variações sobre o Coro da Primavera* - cc. 1 - 9

Na versão original, a transição para a parte B (o refrão) é feita por um breve interlúdio instrumental denso, em termos de textura, mas estático - uma espécie de suspensão harmónica. Na sua peça, Lapa faz uma transição com uma torrente de notas na mão direita, uma subida exuberante de escalas em fusas, que vai dar ao refrão alicerçado no acorde de Lá Maior (Fig. 36.1).



Fig. 36.1 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 14 - 19

Logo aqui há uma gralha na partitura: aparece a indicação de *molto rit.* no final do c. 16 quando, na verdade, o compositor requer que esse *ritenuto* comece muito antes, de forma a preparar a grandiosidade do c. 17, que corresponde ao início do refrão (comunicação pessoal, 10 Setembro, 2012). Na música original, o refrão é cantado em coro, com as vozes geralmente em uníssono mas por vezes um pouco desfasadas, num efeito que faz lembrar o eco. É um momento grandioso e imponente, cuja parte instrumental se baseia numa nota pedal e discretos elementos da percussão, dando primazia às vozes. Lapa começa cada frase do refrão com oitavas (ou acordes) nos extremos do instrumento (c. 17), seguindo-se a melodia em acordes com ritmo homofónico nas duas mãos. Para os cc. 17 e 18, na sessão de trabalho com o compositor, foi-lhe sugerido (e por ele aceite) o uso do pedal *sostenuto* no primeiro tempo, de forma a manter as oitavas nos extremos do piano a soar, enquanto se muda o pedal direito no decorrer do compasso. Outra das gralhas corrigidas é que no c. 18, a indicação de *ottava* deveria remeter apenas para a oitava lá nos graves (comunicação pessoal, 24 Agosto, 2012). No final do refrão, enquanto que na canção original o final da última frase é em *p* - e é nessa dinâmica que se opera a transição para a nova parte A - na sua peça o compositor faz a última parte da melodia em *p* (Fig. 36.2, c. 27) mas antes de terminar a secção vai à dinâmica de *f*, decrescendo depois para *mf* e daí para *p*.



Fig. 36.2 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 26 - 29

À semelhança do que acontecerá nas Variações II e III, a Variação I (Fig. 36.3) tem a mesma indicação metronómica do início. Num estilo *fugato*, o compositor sugere uma abordagem “mecânica, bem apoiada” (comunicação pessoal, 10 Setembro, 2012) na apresentação do tema, começando a melodia em fá sustenido e não em ré, como tinha acontecido na apresentação do Tema. Aqui, em vez de o acompanhamento ser em colcheias, o compositor começa um jogo com base em semicolcheias começando assim a introduzir discretamente diferenças face ao Tema, que ganharão maiores proporções no decorrer da peça.



Fig. 36.3 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 30 - 33

Tal como no Tema, a transição para o refrão (Fig. 36.4) faz-se com a evolução semicolcheias - sextinas - fusas como acompanhamento, mas desta vez é sustentada na nota sol sustenido, em diferentes oitavas, que antecipa o dó sustenido no baixo (relação de 5ª perfeita).



Fig. 36.4 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 38 - 42

Aqui o compositor alcança a grandiosidade pretendida com tremulos na mão direita enquanto a mão esquerda preenche a textura com arpejos em semicolcheias. Para o refrão, Lapa quer que os tremulos não sejam medidos e que essa secção tenha “bastante rubato, com *accelerando*” (comunicação pessoal, 10 Setembro, 2012).

Antes da Variação II há o ressurgimento da melodia inicial - compassos iniciais da peça -, mas desta vez aparece 1/2 tom abaixo (começa em dó sustenido) e numa dinâmica de *mf* (Fig. 36.5, c. 54).



Fig. 36.5 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 51 - 59

Outra questão clarificada é a necessidade de se fazer uma suspensão no final do c. 53 (Fig. 36.5) já que o compositor diz que não há pressa para voltar ao tema (atente-se ainda que no c. 54 deveria haver a indicação *Tempo primo*). A Variação II (Fig. 36.5, c. 57) centra-se na figura musical da *tercina*, elemento omnipresente e que vai passando de uma mão para a outra. O compositor sugere que esta variação deve ser *con moto*, com pedais curtos, tempo a tempo. Aqui, alteraram-se ainda algumas indicações de dinâmica que eram contraditórias com o que estava na partitura editada. Esta variação remete-nos para os exercícios para piano mais mecânicos, como os do compositor alemão M. Moszkowski, que compôs estudos para o trabalho de uma dificuldade específica da técnica pianística. Neste caso, poder-se-ia dizer que a dificuldade abordada é o trabalho das *tercinas*, quer ao nível da pulsação, quer ao nível do fraseio de cada grupo.

O fluxo das *tercinas* é interrompido no refrão, onde o compositor recupera os tremulos presentes na Variação I mas passando-os para a mão esquerda (Fig. 36.6, c. 67) e acrescentando vozes à textura dos acordes apresentados no primeiro refrão.



Fig. 36.6 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 67 - 70

O efeito do acompanhamento em tremulos na mão esquerda passará para a mão direita, mas agora em versão trilo que antecipa o compasso de transição para o novo aparecimento da melodia da flauta, que agora começa em fá sustenido (Fig. 36.7, c. 81).



Fig. 36.7 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 78 - 81

Apesar de o início da Variação III (Fig. 36.8) se relacionar com a Variação I em termos de ritmo, é a partir deste momento que a peça começa a afastar-se mais deliberadamente do centro rítmico, harmónico e melódico do tema.



Fig. 36.8 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 87 - 89

Na Variação III o compositor propõe que deve haver relação entre o *staccato* com pedal da mão esquerda (não indicado na partitura mas por ele pretendido - Fig. 36.8, c. 87 e seguintes) e a mão direita do c. 95 (Fig. 36.9), algo que escaparia a um intérprete que não consultasse o compositor. Se o c. 87 tem ambas as mãos intercaladas, logo no segundo compasso o compositor introduz na mão direita uma voz interior com nota longa que contrasta com o fluxo de semicolcheias que serão o fio condutor, sempre *legato*, do desenvolvimento desta variação (Fig. 36.9). Para a secção do refrão, o compositor afirma que se tratam de “excertos soltos e que não se deve procurar dar continuidade aos gestos; tratam-se de momentos avulso, pura harmonia” (comunicação pessoal, 10 Setembro, 2012).



Fig. 36.9 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 95 - 98

Fig. 36.10 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 112 - 121

Na Fig. 36.10 podemos ver o final do refrão da Variação III onde não aparece a melodia da flauta, presente nas variações anteriores. A partir do c. 112 assistimos a uma progressiva simplificação da textura, com um ressurgimento do final do refrão em *f* (c. 113), depois em *p*, como que se apagando (cc. 114 e 115) para depois terminar num *ff* inesperado e imponente. Relativamente aos últimos dois compassos desta variação, o compositor pretende um verdadeiro efeito surpresa: “parece que a peça acaba, mas não!”, propondo que o último acorde seja “bem longo” (comunicação pessoal, 10 Setembro, 2012).

Misterioso, ao longe é, segundo indicações do compositor, como deve soar o início da Variação IV que não tem indicação metronómica: com uma escrita bastante abstracta e fragmentada, o compositor deixa ao critério do intérprete a escolha de um andamento adequado ao ambiente da peça que, em termos de textura, nos remeteu para os compassos iniciais das 6 Pequenas Peças para Piano op.19 de Schoenberg. Nesta variação o compositor não segue a estrutura formal do Tema, já que o referido início da Variação IV (Fig. 36.10, c. 117) funciona como uma introdução, um apontamento exterior ao discurso e mais ligado a uma certa ideia de linguagem contemporânea. Apesar de querer que as colcheias sejam calmas, a partir do c. 120, o compositor pretende um grande *crescendo* (que não está escrito), reforçando os acentos que estão indicados. Relativamente à oitava dó sustenido no c. 127 (Fig. 36.11) o compositor indica “luz”, um elemento luminoso e gracioso no discurso musical. Este pára / arranca continua e, no c. 128, o trilo volta a surgir, agora na mão esquerda, introduzido um grupo de colcheias repetidas,

elemento que surgirá mais adiante. Depois de uma suspensão (c. 129), o discurso é retomado numa remissão para o tema, pela sucessão de fusas descendentes, contrariando assim o seu movimento ascendente.



Fig. 36.11 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 127 - 130

A secção que começa no c. 135 (Fig. 36.12) remete para o início da variação, e ainda que a escrita continue bastante abstracta, comparativamente ao que acontece no início da peça, o compositor inclui indicação metronómica. Apesar da semelhança, as tercinas da mão direita não são *appoggiatura* (isso só acontece no c. 137) onde são procedidas pelo trilo que já tinha aparecido anteriormente. A repetição de colcheias acontece uma vez mais, funcionando como elemento condutor.



Fig. 36.12 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 135 - 138

Só no final desta variação (Fig. 36.13, c. 143 a 145) é que há uma referência mais próxima ao refrão da canção através do motivo dó, ré, láb, lá natural, que remete para o lá, si, sol, lá do refrão (Fig. 36.2, c. 27). No c. 143 (Fig. 36.13) torna-se necessário o uso do pedal *sostenuto* de forma a manter o dó grave enquanto se muda o pedal dos acordes mais agudos. À semelhança do que acontece anteriormente, depois do acorde com suspensão (sobreposição de dois intervalos de 6ª maior), o compositor segue para a variação seguinte, Variação V, que partilha elementos com o andamento anterior: uma nota sustentada nos graves (c. 146), tercinas de semínima em ambas as mãos (c. 148) e o final abrupto da secção (c. 149).



Fig. 36.13 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 143 - 150

A Variação V é a mais curta do conjunto e é onde o compositor mantém a maior distância do material original, ainda que recuperando um elemento apresentado na Variação IV (Fig. 36.11, c. 130). As fusas em sentido descendente da Variação IV dão aqui lugar, na voz superior da mão direita, a semínimas com o mesmo movimento intervalar (Fig. 36.14, c. 154).



Fig. 36.14 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 151 - 155

Para que se percebam todos os detalhes da aforística Variação V, o compositor sugere que o andamento adoptado não seja demasiado rápido devendo seguir-se o indicado na partitura: semínima = 108.

A Variação VI, a última deste ciclo, apresenta um fluxo omnipresente de semicolcheias que, começando com um âmbito cerrado, vai alargando progressivamente o registo (Fig. 36.15).



Fig. 36.15 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 161 - 164

Uma secção de notas repetidas (Fig. 36.16, c. 183) lança o mote para o regresso às sucessões de intervalos $3^a / 2^a$. É precisamente neste compasso que começa um grande crescendo e adensamento de textura que nos vai levar ao final da peça.



Fig. 36.16 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 183 - 185

É no *Largo* (Fig. 36.17, c. 190) onde o refrão é apresentado da forma mais grandiosa: em três pautas o compositor distribui uma *appoggiatura* em oitava na pauta do registo mais grave (mão esquerda), preenchendo a textura das restantes pautas com acordes densos em *ff*. No compasso seguinte voltamos a ter o tremolo que nos levará ao clímax épico da peça que, de seguida, acalma, terminando numa resolução para Lá Maior em *ppp* (Fig. 36.18).



Fig. 36.17 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 190 - 191

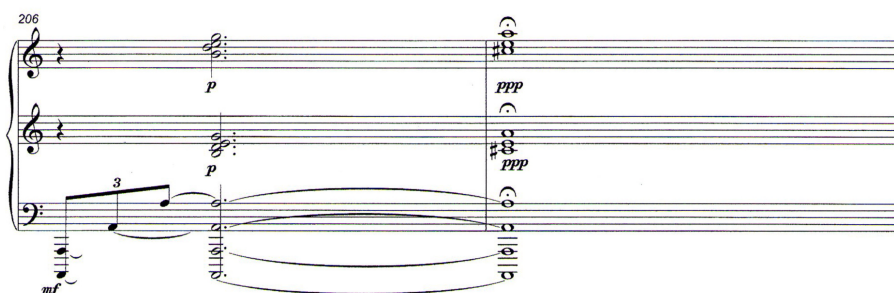


Fig. 36.18 — Lapa: Variações sobre o Coro da Primavera - cc. 206 - 207

O compositor indica ainda que o fim da peça - do início da Variação VI até ao último aparecimento do refrão - deve ser precipitado, reforçando que “aquela última variação mesmo antes do fim tem de ser uma coisa de pirotecnia” caracterizando a sucessão de semicolcheias como uma “a repetição em círculos, um pouco nonsense” (comunicação pessoal, 10 Setembro,

2012). Depois da apoteose da chegada ao *Largo*, o compositor pretende que o intérprete dê a ideia que a música está “cada vez mais longe, com menos energia”, sugerindo que o último acorde deve aparecer “no limite da ressonância” do acorde anterior.

- Elementos para a interpretação da peça

Fernando Lapa é um compositor português cuja temática da produção musical está profundamente alicerçada na cultura portuguesa. O seu vastíssimo catálogo musical - que consiste, pelo menos, nas 281 obras identificadas no CIIMP -, contempla música para as mais variadas formações, destacando-se a música coral, algo motivado pelo facto de ter dirigido vários coros, nomeadamente o Coro da Universidade do Minho durante mais de 10 anos. Nas suas obras, a cultura portuguesa é veiculada de várias formas: nos arranjos de música tradicional portuguesa, nas múltiplas referências à literatura portuguesa ou na homenagem a figuras relevantes da nossa cultura. Neste sentido, é importante referir que nas notas de programa de *Três Canções Açorianas* e *Três Cantos para uma Memória* (1999), Lapa faz uma reverência a Lopes-Graça, dizendo da primeira obra: “Estes trabalhos inscrevem-se, sem rupturas, na fecunda tradição de recriação polifónica da nossa música tradicional, balizada pela lição exemplar de Fernando Lopes-Graça.”³⁹ Relativamente a *Três Cantos para uma Memória* o compositor refere que:

Esta obra pretende ser uma homenagem à grande figura da música portuguesa que foi Fernando Lopes-Graça, reconhecido justamente como o mais genuíno intérprete das nossas raízes musicais. [...] Cada ‘canto’ glosa de forma muito subtil os sugestivos ambientes de três singulares obras corais do mestre Lopes-Graça: *Milho verde*, *Do verão nasceu a vara* e *Acordai*. (comunicação pessoal, 1 Maio, 2012)

Foi importante na preparação de *Variações sobre o Coro da Primavera* percebê-la enquanto parte integrante da obra de Fernando Lapa que, numa entrevista a Miguel Azguime, desvenda o que o move enquanto compositor. Nessa entrevista, Lapa (2004) fala de como, no Seminário em Vila Real, antes da composição, começou por transcrever canções populares a pedido de um professor (p. 1); das suas múltiplas influências do mundo da pintura, da poesia e do cinema dizendo que tem em “relação à cultura uma posição muito renascentista” (p. 2); pela sua liberdade relativamente a estéticas dizendo: “não me sinto constrangido em escrever de uma certa maneira só porque recai mais para A, B, C ou D.” (p. 3); sobre a especificidade de ser/estar em Portugal:

Há, de facto, algumas marcas do nascer num dado lugar e num dado tempo que são as marcas do nosso ambiente, da nossa cultura, do ambiente sonoro, etc. [...] elementos

³⁹ Lapa, F. (n.d.) Notas sobre a obra “Três Canções Açorianas. Acedido em: <https://goo.gl/3TnvvS>.

que diferenciam, ou que podem diferenciar os produtos gerados em espaços muito diferentes, tornando-se assim em elementos identificadores. (p. 6)

Mais especificamente sobre a íntima relação com a cultura portuguesa o compositor é peremptório: “há um fundo comum da cultura portuguesa que eu, tanto quanto posso, assumo” (p. 5). E sobre a preocupação de a sua música não ser elitista, Lapa diz:

Considero que uma parte relevante do meu trabalho é também, pelos meios que tenho ao meu alcance, fazer perceber aos outros que este espaço pode ser também deles, independentemente da sua cultura e do peso social. Eu não me esqueço que vivo em Portugal, e nesse sentido há também alguma atitude programática nas coisas que faço no sentido de procurar que a música sirva, não como uma forma de união balofa, mas de uma forma positiva, fazendo com que as pessoas se possam entusiasmar por uma coisa... que muitas vezes nunca experimentaram. (p. 5)

Não é, por isso, de estranhar o entusiasmo do compositor, a contar o regozijo que sentiu, quando percebeu a alegria do público ao identificar a canção original numa interpretação de *Variações do Coro da Primavera* por Sousa Guedes, na Torre de Belém (comunicação pessoal, 10 Setembro, 2012). Isto reforça o que Lapa (2004) tinha referido uns anos antes:

reconheço que parte da música que faço, não digo toda, mas sobretudo na música que faço em que estou mais em contacto com essa realidade, tenho a obrigação de abrir a porta também para esse mundo. E eu abro. É desse ponto de vista que eu tenho trabalhado, também. (p. 7)

Reflectir sobre os tópicos acima referidos tornou-se importante na abordagem consciente desta peça, que vai de encontro a muitas das preocupações do compositor: desde logo a presença de uma canção popular que não sendo música tradicional portuguesa, é uma canção importante na identidade musical do país, por ser da autoria de José Afonso e por ter sido escrita numa altura particularmente conturbada na História de Portugal. Essa canção é intelectualizada e adaptada a uma peça para piano do século XX por um compositor com uma formação erudita, o que coloca ao intérprete o desafio de conciliar as duas abordagens à peça: uma mais popular e outra mais erudita. Pela sua referência ao *Coro da Primavera* de José Afonso, a peça sugere uma atitude de peito aberto, uma alegria quase infantil e uma imensa grandiosidade no refrão. Julgamos por isso que a execução da peça é engrandecida quando o pianista faz o paralelismo musical com a canção original (em termos tímbricos, *tempi* e expressividade) e a considera como parte da obra de Lapa, cuja relação com a cultura portuguesa, como vimos, é extremamente forte a nível de conteúdo e conceito.

vi. *L'aire de l campo* e a obra de Eurico Carrapatoso

Apesar de o resultado musical ser bastante distinto, Eurico Carrapatoso partilha várias afinidades com Fernando Lapa, de quem foi aluno. Ambos foram ainda alunos de Cândido Lima e Carrapatoso acabou a sua formação com Jorge Peixinho, por quem Lapa nutria grande admiração. Nasceram em Trás-os-Montes e ambos partilham o gosto pela música tradicional portuguesa e pela inclusão de elementos culturais portugueses nas suas peças. Compositor prolífero, Carrapatoso tem escrito para diferentes contextos e géneros musicais, quase sempre com referência ou em articulação com autores portugueses: em 1998, três anos após a morte do compositor, compôs *Deploração sobre a morte de Jorge Peixinho*, para grande orquestra, e em 2011, a partir do livro infantil *Fala Bicho* de Violeta Figureiredo, compôs *Six histoires d'Enfants pour amuser un artiste* para piano. Distinguido nesse mesmo ano com o Prémio *Árvore da Vida*, atribuído pelo Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura em nome da Igreja Católica em Portugal, na justificação do Júri pode ler-se:

A sua pessoalíssima gramática sonora mergulha profundamente na tradição musical portuguesa, que tem, não raras vezes, uma origem ou motivação religiosa. Mas não apenas a tradição musical é revisitada por esta obra singular: o diálogo que tem sabido manter com autores do nosso cânone literário (de Bernardo Soares a Sophia de Mello Breyner Andresen, de Manuel Teixeira Gomes a Matilde Rosa Araújo, Alice Vieira, A.M. Pires Cabral, entre outros) e, curiosamente, com a própria paisagem, tanto a geográfica como aquela mental, do nosso território, fazem dela uma preciosa e inspirada meditação sobre Portugal e o nosso destino comum.”⁴⁰

A presença de música tradicional portuguesa habita obras como *Sweet Rústica* (1996), *Magnificat em Talha Dourada* (1998) ou *Espelho da Alma - subsídios para o estudo de uma orografia musical portuguesa* (2008), onde está também presente uma reverência ao estilo barroco. Essa reverência convive com algum humor - elemento também presente nos títulos de algumas obras do compositor -, quando lemos as notas de programa de *Sweet Rústica* (para trompa e piano) que viria a dar origem a *L'aire de l campo*:

Sweet Rústica é uma peça informal que recria, através de um constante jogo de palavras, a antiga forma barroca. Começa com um *Prelúdio*, uma alegoria do magnífico prelúdio em Dó menor do primeiro livro do *Cravo Bem Temperado* de J.S.Bach. Na *Allemande*, a qual eu chamo Almôndega do 2º Modo, há um universo sonoro de total contemplação. Na *Giga Mirandesa* (uma adaptação do famoso *Mirandês* de Trás-os-Montes) os sinos da minha vila

⁴⁰ SNPC. (Maio 2, 2011). Prémio "Árvore da Vida" 2011 para Eurico Carrapatoso. Acedido em: <https://goo.gl/fve2hN>.

estão presentes. Na *Ária da Capo Espichel*, como no Cabo Espichel onde existe um convento em ruínas, sugere-se uma cena desesperada com o mar por trás do edifício que representa ou simboliza o puro escapismo. Segue-se depois o velho *Victian La Folia in Sarabanda e Sóniabanessa and Ensopado de Bourré*, uma verdadeira concentração de energia. A peça acaba com *Postlúdico*, a desconstrução do trabalho musical, com o seu hipnótico ostinato e a quietude de todos os Alentejos deste mundo: a música funde-se em puro som.⁴¹

Em *L'aire de l campo*, Carrapatoso baseia-se em três andamentos da sua *Sweet Rústica*, cuja correspondência se encontra a seguir.

***Sweet Rústica* | 1996**

- I - Prelúdico
- II - Almôndega de 2º modo
- III - Giga à Mirandesa
- IV - *Ária da Capo Espichel*
- V - *Sarabanda e Sóniabanessa*
- VI - *Ensopado de Bourrée*
- VII - *Poslúdio*

***L'aire de l campo* | 2003**

-
- Un: Augas Bibas
-
-
- Dous: Palaçôlo
-
- Tres: Prado Gatón

Na nova peça a referência transmontana é desde logo visível:

- *L'aire de l campo* - O ar do campo;
- Un: Augas Bibas - Um: Águas Vivas (localidade do concelho de Miranda do Douro, elevada a freguesia por desmembramento da freguesia de Palaçoulo)
- Dous: Palaçôlo - Dois - Palaçoulo (freguesia do concelho de Miranda do Douro)
- Tres: Prado Gatón - Três: Prado Gatão (lugar anexo à freguesia de Palaçoulo)

É importante referir que as três localidades referidas por Carrapatoso, apesar de se encontrarem na zona fronteiriça, bem perto de Espanha, não sofreram, ao longo dos anos, alterações consideráveis na sua organização geográfica, conservando dessa forma a sua marca identitária ao nível dos hábitos e costumes, deixando marcas no imaginário transmontano do compositor, que o transportou, à sua maneira, para esta peça. Dado não haver alterações substanciais na transcrição para piano (para além de, obviamente, concentrar num só instrumento o material que estava dividido por dois), concentrar-nos-emos na versão para piano solo da peça. Na análise que se segue serão usados excertos de uma nova versão da partitura, resultado de pequenas alterações que Carrapatoso efectuou após uma sessão de trabalho que decorreu em 31 de Agosto de 2012, nas instalações da Metropolitana, em Lisboa.

⁴¹ CARRAPATOSO Eurico, *Sweet rústica*. Acedido em: <https://goo.gl/ck82pD>.

- Un: Augas Bibas

O primeiro andamento é uma peça intimista cuja escrita nos remeteu para o início do segundo andamento do *Concerto em Sol* de Ravel. Em ambos os casos a mão esquerda faz o acompanhamento, intercalando o baixo com dois intervalos de 6ª, enquanto que a mão direita tem a melodia. Ainda que no caso da peça de Ravel (Fig. 37.1) a escrita se vá tornando cada vez mais densa em termos de textura (acrescentando-se a camada da orquestra após a introdução), na peça de Carrapatoso (Fig. 37) há uma estabilidade textural que se mantém durante a peça. Com apenas trinta compassos, nesta miniatura despojada, é a harmonia que sobressai.

Fig. 37 — Carrapatoso: *L'aire de l campo* (1º and.) - cc. 1 - 3Fig. 37.1 — Ravel: *Concerto em Sol* (2º and.) - cc. 1 - 5

Pela delicadeza da escrita, o trabalho com o compositor incidiu em pequenos detalhes, como se de uma peça de filigrana se tratasse. Uma das alterações foi feita no c. 4 (Fig. 37.2): enquanto que na versão original, a nota mais aguda do acompanhamento da mão esquerda coincidia com a segunda nota do compasso da mão direita (*ré*), foi sugerida, e aceite pelo compositor, a alteração do intervalo do acompanhamento para *fá# + si*, de forma a separar as duas mãos, para dessa forma não perturbar o *legato* da mão direita.

Fig. 37.2 — Carrapatoso: *L'aire de l campo* (1º and.)

(v.o. - esquerda; v.r. - direita) - c. 4

Tanto na primeira como na segunda parte da peça, o compositor salientou alguns pormenores, como a necessidade de apoiar bem o baixo no c. 11 ou o facto de querer a *appoggiatura* no tempo, indicação que acrescentou na partitura (c. 12), que equivale à versão revista (Fig. 37.3).



Fig. 37.3 — Carrapatoso: *L'aire de l campo* (1º and.) - cc. 10 - 12

Enquanto que na partitura original as indicações expressivas não abalavam muito a estabilidade da peça (cuja indicação metronómica é semínima = 60), salvo indicações de rit. no final de cada frase, o trabalho com o compositor em volta da secção entre os cc. 16 e 21 (Fig. 37.4) fez com que este acrescentasse algumas indicações à partitura.



Fig. 37.4 — Carrapatoso: *L'aire de l campo* (1º and.) - cc. 16 - 21

Por querer uma construção mais grandiosa rumo ao clímax (cc. 20 e 21), no c. 17 o compositor acrescentou a indicação *poco a poco accel., ma non tanto* e intensificou as indicações de *crescendo* ao colocar o símbolo correspondente no c. 19 e um *f* com *crescendo* nos cc. 20 e 21. É uma alteração importante, a inclusão de um *f* na partitura, que antes da revisão continha apenas dinâmicas dentro de *p*. Note-se ainda outras alterações que fazem diferença na interpretação da peça: na versão revista da partitura, o compositor coloca, no final do c. 21, uma respiração e uma barra dupla fina, mostrando claramente que é aí que termina a frase climática. Refira-se que na versão original, a barra dupla fina encontrava-se apenas no final do c. 22, algo que não ia de encontro à estrutura formal da peça. Após a respiração no final do c. 21, começa uma nova secção (Fig. 37.5), que é no fundo uma recapitulação, que remete para os compassos iniciais da peça, mas com oitavas ré nos extremos do piano (c. 22).



Fig. 37.5 — Carrapatoso: L'aire de l campo (1º and.) - cc. 22 - 24

Relativamente ao reforço da nota fá natural na mão direita (Fig. 37.6, c. 27), à qual o compositor acrescentou a indicação de tenuto seguido de *decrescendo*, este apelida-a de "irónica": há que “pensar em Gershwin, bluesy, com aquele tipo de ironias que também sentimos em Ravel” (comunicação pessoal, 31 de Agosto, 2012).



Fig. 37.6 — Carrapatoso: L'aire de l campo (1º and.) - cc. 25 - 27

- Dous: Palaçôlo

O segundo andamento - Palaçôlo - é baseado no tema da folia. Segundo Nagley (s.d.), a folia tem provavelmente origem Portuguesa e, aquando os primeiros registos (finais do século XV), começou por ser uma estrutura harmónica associada a uma dança que ganhou autonomia durante o século XVII e que, nos nossos dias, é associada à estrutura presente na Fig. 38.



Fig. 38 — La folia (estrutura harmónica)

Foi usada de forma emblemática por compositores da época barroca como Corelli, Marin Marais ou Antonio Vivaldi. A esta estrutura harmónica está associada uma estrutura rítmica, que se pode ver nos primeiros compassos da *Sonata para Violino* op. 15, nº12 de Corelli (1890), e juntas representam o que hoje em dia se apelida de *A folia* (Fig. 38.1).

Violino solo

Adagio

(tr)

Violone e Cimbalo

5 6^b 6 7 6

Fig. 38.1 — Corelli: XII *Follia* - cc. 1 - 7

A presença da *folia* no repertório pianístico, e a sua associação a uma série de variações, existe igualmente em obras de dois importantes compositores de música para este instrumento:

- *Rapsódia Espanhola* S.254, datada de 1858, da autoria de Franz Liszt que, dado o seu estilo exuberante, embeleza a melodia principal com derivações rítmicas ou seja, pegando no que se pode considerar os clichés da música espanhola e transportando-os para esta peça;
- *Variações sobre um tema de Corelli* op. 42, escritas em 1931 por Sergei Rachmaninoff. Apesar de o tema da *folia* não ser atribuído a Corelli, Rachmaninoff faz essa referência no título da obra, que é bastante mais clássica que a de Liszt, quer na apresentação do tema, quer na própria estruturação da obra: Tema; *Variações* 1 - 13; *Intermezzo*; *Variações* 14 a 20; Coda.

Na sessão de trabalho, antes de ouvir o segundo andamento de *L'aire de l campo*, Carrapatoso disse com humor: "Aqui peço-lhe que me imagine a mim próprio, em Trás-os-Montes, com certeza, com cabeleira empolada, está a perceber?" (comunicação pessoal, 31 de Agosto, 2012). Aliado uma sobriedade da escrita (em termos rítmicos e estruturais), pode sentir-se na música de Carrapatoso um humor e uma discreta exuberância na abordagem harmónica.

♩ = 84 majestoso, com uma nobreza antiga

mf *espress.*

Fig. 38.2 — Carrapatoso: *L'aire de l campo* (2° and.) - cc. 1 - 3

Apesar de o início da peça ser bastante simples (Fig. 38.2), ressaltam-se dois pormenores: o *tenuto* no segundo tempo de cada compasso (voz superior) e a nota pedal *ré*, já que é nessa nota que esta secção está alicerçada, em modo menor, tal como acontece na referida peça de

Corelli (e também na de Rachmaninoff). Ao manter sempre a mesma nota pedal no baixo, que dessa forma não tem a movimentação harmónica que seria de esperar na base da peça, o compositor cria um elemento que, apesar de inserido na harmonia vigente, destoa do expectável. Mantendo a nota pedal no baixo durante toda a primeira secção do andamento, só mesmo no último compasso dessa secção (Fig. 38.3, c. 8) é que o compositor altera o baixo, como transição para a secção seguinte. A partir do c. 9, apesar de manter a estrutura e sobriedade rítmicas, novas sobreposições harmónicas começam a aparecer.



Fig. 38.3 — Carrapatoso: L'aire de l campo (2º and.) - cc. 7 - 9

Na secção seguinte (Fig. 38.4), apesar de manter a melodia inicial inalterada, Carrapatoso elabora a secção com notas estranhas à harmonia, com dissonâncias a partir do c. 13.

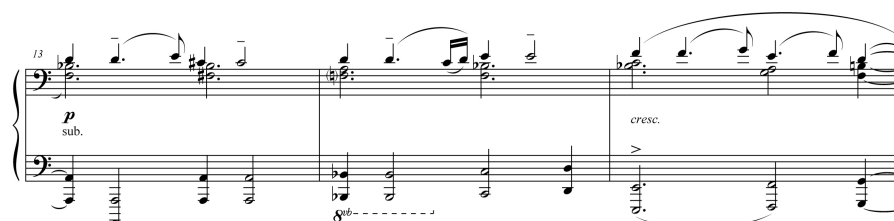


Fig. 38.4 — Carrapatoso: L'aire de l campo (2º and.) - cc. 13 - 15

No c. 17 (Fig. 38.5) entramos na penúltima secção da peça, num ambiente *dolcissimo* (que contrasta com o majestoso do início) e em Modo Maior.



Fig. 38.5 — Carrapatoso: L'aire de l campo (2º and.) - cc. 16 - 18

Contudo a passagem em Modo Maior é bastante curta e, no c. 21 (Fig. 38.6), voltamos ao Modo Menor, com pedal de lá (V Grau de ré). A partir deste compasso, começa um grande crescendo e acumular de tensão devido a um complexo jogo de notas ligadas que resolvem

(c. 21, mão direita), e aos acentos na mão direita nos c. 22 e 23, onde finalmente no último tempo sentimos a chegada a ré. No c. 24 temos uma grande cadência em *fortissimo*, grandioso e ao estilo barroco, com *appoggiatura* e trilo no dó# (VII Grau) que resolve finalmente para ré na melodia e no baixo, através de uma cadência picarda, terminando assim a peça em Modo Maior, algo bastante comum no período barroco.

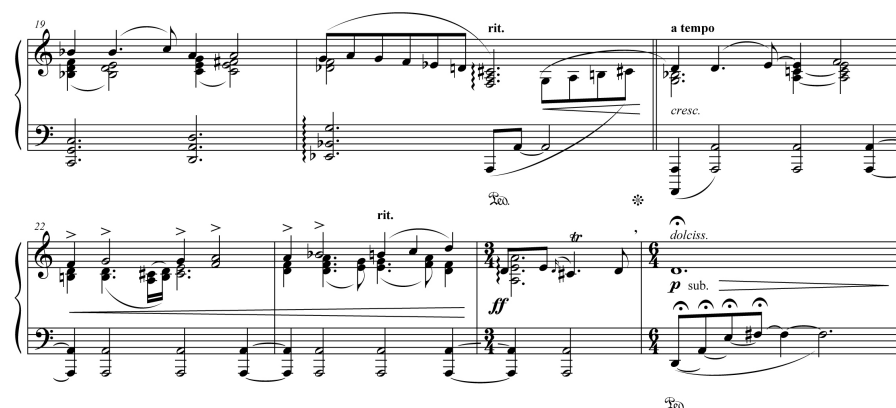


Fig. 38.6 — Carrapatoso: L'aire de l campo (2º and.) - cc. 19 - 25

- Tres: Prado Gatón

“Tem de ser uma paz, isto... Uma paz... Tem o espaço todo do mundo, não tenha pressa”. Foram estas as palavras que Carrapatoso proferiu antes de ouvir o terceiro andamento - Prado Gatón. Num ambiente de “profunda melancolia”, o compositor requer um “timbre de cristal” para o início. A peça constrói-se com base nas seguintes texturas / elementos:

- pequenas frases em colcheias com um leve flutuar de andamento e com ritenutos no final da frase seguido de suspensão (Fig. 39, c. 1 e 2);
- a pontual (e delicada) exploração dos extremos do piano (Fig. 39.1, c. 10);
- uma secção intermédia onde o fluxo das colcheias é interrompido e a melodia é acompanhada por acordes arpejados seguidos por uma textura que remete para o cair gracioso de “gotas de água” (Fig. 39.2, c. 27).

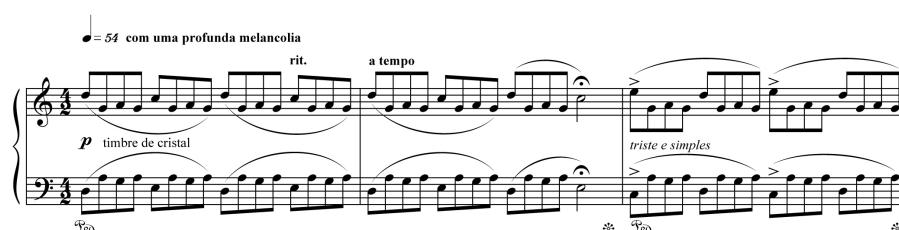


Fig. 39 — Carrapatoso: L'aire de l campo (3º and.) - cc. 1 - 3

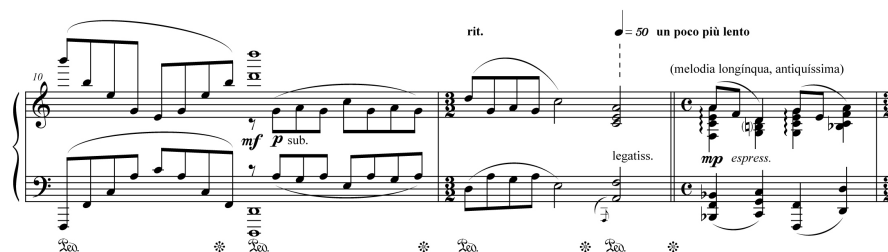


Fig. 39.1 — Carrapatoso: L'aire de l campo (3º and.) - cc. 10 - 12

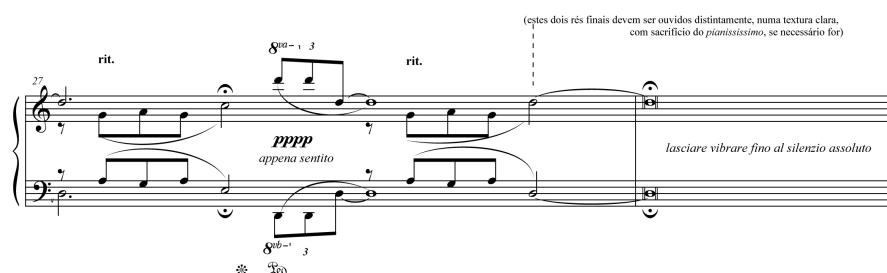


Fig. 39.2 — Carrapatoso: L'aire de l campo (3º and.) - cc. 27 - 28

Dada a subtilidade da peça, é necessária uma especial atenção a cada pormenor. A versão inicial do c. 11 (Fig. 39.1) possuía na mão esquerda oitava lá (mínima) enquanto a mão direita tinha o acorde fá, dó, mi, lá. Pela impossibilidade de se tocar o acorde da mão direita sem arpejar, o compositor fez uma alteração: considerar o lá grave da esquerda como *appoggiatura*, tocando depois com a mão esquerda lá + fá (que anteriormente estava na mão direita) e a mão direita toca o acorde dó, mi, lá. Relativamente aos acordes arpejados, a partir do c. 12, Carrapatoso diz que os arpejados devem ser rápidos e que devem lembrar o alaúde. Sobre o último compasso, disse o compositor na sessão de trabalho:

Esses últimos rés devem sair muito bem. Mesmo num ambiente de pianíssimo devem aparecer esses dois pirilampos. Os rés, como diria Sophia, têm de ser 'inteiros e limpos' para fechar. Para dar a chave a toda essa simetria que existe do princípio ao fim.

Por isso o compositor acrescentou à partitura revista a indicação incluída na Fig. 39.2. A importância de clarificar estes pormenores numa peça tão despojada revelou-se essencial na nossa interpretação da peça.

Em suma a interpretação de *L'aire de l campo* de Carrapatoso pressupõe, com base nas palavras do compositor: intimismo (1º andamento), elegância aristocrática (2º andamento) e uma profunda melancolia com timbre de cristal (3º andamento). Ao fazer-se a ligação da peça com o seu título - escrito em Língua Mirandesa - e com a relação poética que o compositor estabelece entre cada um dos andamentos e três localidades rurais transmontanas, aprofunda-se

o sentido emotivo relativo à peça. Isto é, ao fazer estas referências o próprio compositor tinha já depositado na peça as relações afectivas com o lugar onde nasceu, e o intérprete, ao convocá-las para a interpretação, está a seguir os passos do compositor.

vii. *terras por detrás dos montes* de Carlos Marecos

Curiosamente, em *terras por detrás dos montes*, Marecos refere igualmente localidades do interior do País junto da fronteira espanhola - Paul, na Beira-Baixa; Reguengos de Monsaraz, no Alentejo; Miranda do Douro e Paradela, em Trás-os-Montes. Se Carrapatoso, natural de Alvites (Bragança) se refere a localidades próximas, do ponto de vista geográfico, da sua origem, já a remissão de Marecos para as localidades em questão prende-se com factores extra-geográficos, já que o compositor utiliza na sua peça reminiscências de canções tradicionais portuguesas oriundas desses locais, tal como veremos mais à frente.

A propósito de *terras por detrás dos montes* Marecos referiu que, ao contrário do que acontece nos ciclos onde trabalha as mesmas melodias como canções, esta peça

trabalha alguns elementos da música tradicional de uma forma subtil, não sendo reconhecíveis de imediato os elementos que provêm da música popular e os que são recorrentes nas músicas de hoje, surgindo assim de forma integrada numa linguagem que acolhe e filtra todos esses diferentes materiais. [...] Em qualquer das peças os elementos tradicionais e os elementos contemporâneos surgem sempre numa perspectiva intertextual, sendo que o diálogo entre os diferentes universos acontece por vezes de uma forma mais implícita e sofisticada e por vezes de uma forma mais directa. (comunicação pessoal, 8 Julho, 2015)

Dada a subtil presença das canções tradicionais portuguesas nesta peça, o compositor alertou, na sessão de trabalho de preparação da peça, a 31 de Agosto de 2012:

Não vás ver as melodias originais, vai só depois de tocar, depois te habituares a uma interpretação. [...] Uma coisa é quando são francamente harmonização e reconhece-se o original. Outra coisa é passar por aqui melodias das regiões, e que não devem influenciar demasiado a interpretação.

Posteriormente, aquando o envio de gravações das melodias originais, o compositor referiu que as mesmas tinham sido já harmonizadas nas suas 7 *canções populares portuguesas*, compostas em 1996, para voz, flauta, clarinete, violino, violoncelo, cravo e percussão. Nas quatro peças que compõe o ciclo para piano, Marecos acaba por referir grandes temáticas da canção popular portuguesa: o religioso - *Oh, bento airoso* de Paradela e *Levanta a Cruz Madalena* de Reguengos de Monsaraz; o trabalho - *Minha Roda, 'stá parada* de Paul; ou a dança presente no

Maragato de Miranda. Sobre o confronto entre as canções originais e o cunho pessoal do compositor, Marecos (2003) disse:

Esta relação entre o que eu considero ser uma criação artística individual com recurso a material pré-existente, numa perspectiva de aproximação de estilo, talvez seja uma ideia que não passe muito para a música, mas entendo que a música tradicional deve conter esta carga de ingenuidade e de pureza... [...] A minha relação de ir buscar coisas imperfeitas e ingénuas e o seu confronto com outras coisas é uma primeira ideia. Depois há a questão do tubo de ensaio. [...] Falei apenas de um aspecto da música tradicional: a questão da ingenuidade. Mas esse é apenas um aspecto, eu não gostaria que a música só dependesse da música tradicional. Agora, não falando desse aspecto, o que é que há de contemporâneo na minha obra. Não há nada mais contemporâneo do que trabalhar com outras coisas. (p. 2)

Afirmando que foi dada à “energia emanada por Carrapatoso e pelo conhecimento que partilhou e transmitiu, [que] se desenvolveu definitivamente o meu [seu] gosto pela composição e em que decido [decide] prosseguir os estudos na área (Marecos, 2003, p. 1), o compositor afirma: “Não tenho a preocupação de me inserir numa corrente específica. Penso que uma das riquezas do tempo presente é a diversidade e gosto de me poder encontrar no meio dessa diversidade.⁴²”

Autor de obras para várias instrumentações, Marecos refere: “sem querer explicitar nenhum género ou estilo musical preferencial, sem dúvida que tenho uma grande paixão por escrever para voz, tanto para coro como sobretudo para vozes solistas, seja num contexto operático, como em música de câmara⁴³”.

Neste sentido, o compositor colaborou com o escritor Carlos Martinho, que assinou os textos para *O milagre precisou de auxílio* e *Onda única*, obras escritas nos anos noventa, mas grande parte da música vocal (e não só) de Marecos tem por base música tradicional portuguesa. São inúmeros os exemplos, salientando-se obras como *Três Danças Populares Transmontanas* e *Três canções Alentejanas de Natal*, escritas em 2001 ou *Canções Populares Portuguesas* para voz e orquestra de sopros, escrita em 2013. Tal como vimos anteriormente, apesar de partir de material antigo, Marecos procura abordá-lo de uma forma conscientemente contemporânea e não sente que está sozinho nesse caso, referindo que “a história do audiovisual, da evolução da Internet, não é mais do que trabalho com coisas pré-existentes. O trabalhar com coisas pré-existentes não significa que não seja por si só uma coisa que não é do presente” (Marecos, 2003, p. 2). Esta referência do compositor ao audiovisual é interessante também tendo em conta o resultado extra-musical que a peça *terras por detrás dos montes* suscitou, e que referiremos a seguir.

⁴² Carlos Marecos em foco. Acedido em: <https://goo.gl/0VhQcy>.

⁴³ Carlos Marecos em foco. Acedido em: <https://goo.gl/0VhQcy>.

O piano é um instrumento que tem acompanhado a obra do compositor, tanto em peças a solo: como a peça aqui em questão ou *Pequeno Prelúdio*; como música de câmara: *Tu és o céu preto que me encaminha* ou *Um sino contra o tempo*; no acompanhamento de obras vocais: *Nervos d'Oiro* e *Eis Bocage, ao vento*; ou como parte da instrumentação da sua ópera *O Fim - Ópera íntima* e na música incidental para a companhia de teatro *O Bando - Uma mão cheia de nada* ou *Visões*.

Em 2010, a peça de Marecos *Três Prelúdios sobre o Mar*, escrita em 1997, foi incluída num recital da autora deste trabalho, que intercalava a música de Erik Satie com música de compositores que, de formas distintas, o seguiram numa certa desformalização da música. A peça foi trabalhada com o compositor que, posteriormente, indicou que estava a preparar uma nova peça para piano, inicialmente para ser tocada por outro pianista, mas que acabou por ser estreada no âmbito do recital *Vaguear*.

- terras por detrás dos montes: material base e sua transformação

Na partitura, Marecos (2011) tem a seguinte informação:

Esta peça é inspirada em quatro terras do interior de Portugal: Paul, na Beira-Baixa; Reguengos de Monsaraz, no Alentejo; Miranda do Douro e Paradelas, em Trás-os-Montes. No interior de uma linguagem que não é tonal, nem atonal, algumas melodias oriundas dessas terras habitam esta peça, por vezes de forma submersa, empoeirada, distorcida, desgastada pelos elementos, outras vezes de forma filtrada mais límpida e pura. (s.p.)

1. Paul

Marecos refere que “a melodia de Paul é da canção popular de título *Minha Roda, 'stá parada*, um canto de trabalho de Paul na Beira Baixa” (comunicação pessoal, 8 Julho, 2015), cuja melodia original pode ser consultada na Fig. 40.



Fig. 40 - *Minha roda 'stá parada* (Giacometti, 1981, p. 145)

Logo no primeiro compasso da peça para piano (Fig. 40.1) é possível antever o tratamento livre que o compositor faz da canção original: se na melodia original o primeiro gesto é composto por duas colcheias dó, semínima si e semínima lá, na peça para piano temos duas colcheias sib semínima com ponto, ré b e mínima com ponto sol (mão direita, voz superior).

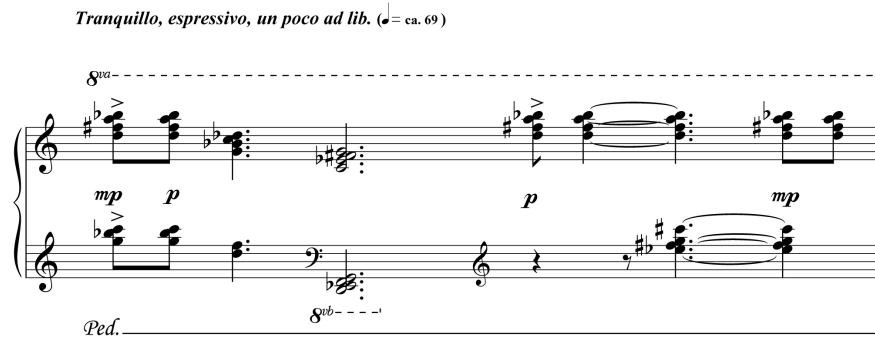


Fig. 40.1 — Marecos: terras por detrás dos montes (1º and.) - c. 1

Ou seja, o compositor mantém a relação descendente das notas, ainda que não respeitando os intervalos nem as durações, como que se de uma vaga reminiscência se tratasse.

À semelhança do que acontece na melodia original que, num curto espaço, tem cinco frases que terminam com uma suspensão, o compositor organiza este andamento em pequenos fragmentos que terminam com notas longas ou suspensões. Como contraponto a um ambiente modal, o compositor inclui um elemento interessante no discurso e que acrescenta uma nova camada à peça.

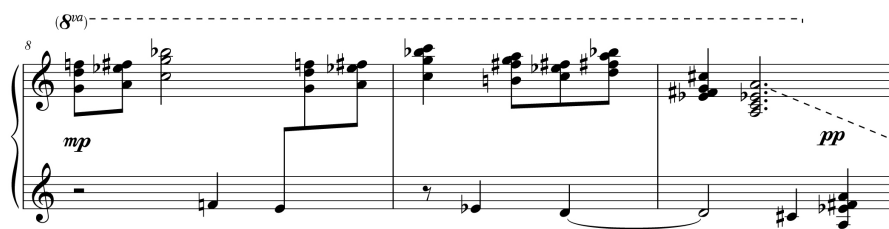
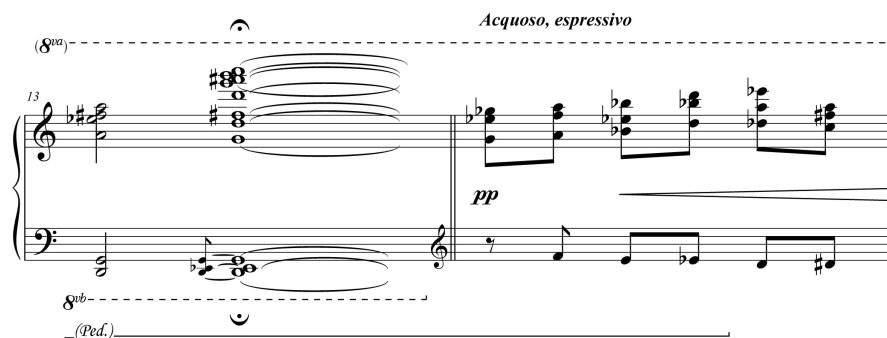


Fig. 40.2 — Marecos: terras por detrás dos montes (1º and.) - cc. 8 - 10

Entre os cc. 8 e 10 (Fig. 40.2), o compositor insere um baixo cromático na mão esquerda que parece ser uma referência ao famoso basso ostinato da Ária *When I am laid in earth* da ópera *Dido e Aeneas* de Henry Purcell (Fig. 40.3) e que é desenvolvido um pouco mais à frente na peça.

Fig. 40.3 — Purcell: basso ostinato de *When I am laid in earth* - cc. 1 - 6

O final da primeira secção da peça (Fig. 40.4), que corresponde ao final da canção (Fig. 40.1), tem uma particularidade acústica de relevo: uma vez que a melodia fecha com uma 2ª maior descendente (sol - fá na melodia original), Marecos respeita esse intervalo, mas com recurso a um fenómeno acústico que faz com que se oiça a 2ª maior lá (mínima, voz superior) - sol (nota mais grave do acorde central do último tempo do c. 13), apesar da diferença de oitavas. Aqui vê-se ainda outro elemento importante: a exploração tímbrica dos registos extremos do piano.

Fig. 40.4 — Marecos: *terras por detrás dos montes* (1º and.) - cc. 13 - 14

Na secção seguinte (Fig. 40.4, c. 14), com indicação *Acquoso, espressivo*, o compositor introduz uma secção em colcheias nas duas mãos, recuperando o baixo da Fig. 40.2. Enquanto que nos compassos seguintes a mão esquerda é maioritariamente cromática, a mão direita desenha uma melodia inspirada na melodia original. Depois de uma espécie de re-exposição, que desenvolve e organiza de forma diferente o material da exposição, surge novamente uma secção *Acquoso, espressivo*, mais curta que a primeira, que é seguida pela *Coda, Aereo, un poco ad lib.* (Fig. 40.5). Neste final, o compositor evidencia o intervalo de 2ª menor (ré - dó sustenido - voz superior) e realça o ritmo colcheia - semínima - colcheia da melodia original (Fig. 40.5, c. 50)

para preparar o final. Note-se que na melodia original o final é conclusivo enquanto que aqui Marecos termina a peça numa nota suspensa, que deve ser deixada soar *al niente*.

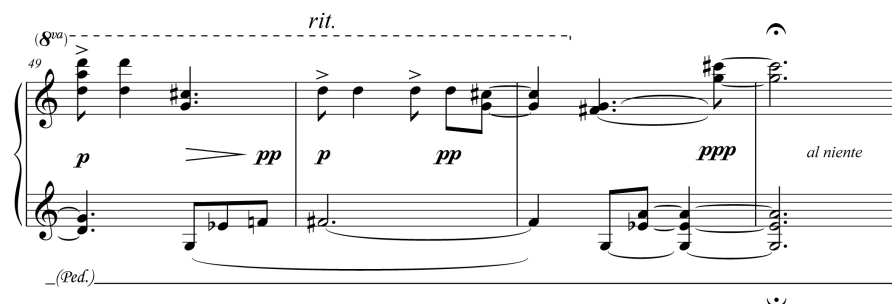


Fig. 40.5 — Marecos: terras por detrás dos montes (1º and.) - cc. 49 - 52

2 . Reguengos

O compositor refere que a melodia de *Reguengos* é uma oração popular de título *Levanta a Cruz Madalena* de Reguengos de Monsaraz (comunicação pessoal, 8 Julho, 2012) e, a propósito da versão para música de câmara, refere que se trata de:

uma oração (toada) cantada como numa procissão na qual existe uma sensação contraditória de paragem e movimento como que aos solavancos, veiculada entre outros elementos, por pedais insistentes, diversas pulsações regulares de diversos tipos e retardandos de frase em frase. (comunicação pessoal, 8 Julho, 2012)

Na Fig. 41 podemos ver um excerto do tratamento desta peça na parte vocal das suas *Sete Canções Populares Portuguesas*.



Fig. 41 — Marecos: Sete Canções Populares Portuguesas (VII) - cc. 4 - 11 (voz)

No caso da peça para música de câmara, a voz mimetiza a recolha de Giacometti (1968), e serve como base para a peça para piano onde o compositor recorre ao uso da ornamentação e a uma referência livre à melodia original. A peça começa com uma referência aos cc. 8 e 9 de

Sete Canções Populares Portuguesas, ainda que com um ritmo diferente, inserido num ambiente Profondo, espressivo, un poco ad libitum (Fig. 41.1).



Fig. 41.1 — Marecos: terras por detrás dos montes (2º and.) - c. 1

A dinâmica *f* escolhida para a peça pretende evidenciar o uso do pedal *sostenuto* e as ressonâncias que daí resultam. Ao requerer que o pianista pressione em silêncio o primeiro acorde, as notas do primeiro compasso soam com a ressonância do acorde preso, dando uma ambiência contemporânea e sofisticada, que contrasta com a origem tradicional do material.

Na Fig. 41.2 o compositor contraria a orientação descendente da melodia original, criando uma subida de ré a dó # (c. 7), à qual se seguem sextinas rápidas no registo agudo, em *mp*, elemento idiomático para o piano, e que é um pequeno apontamento ao material principal. Um pouco mais à frente na peça (Fig. 41.3), Marecos funde o primeiro compasso com estes apontamentos (que agora aparecem desfazados nas duas mãos e em *mf*).

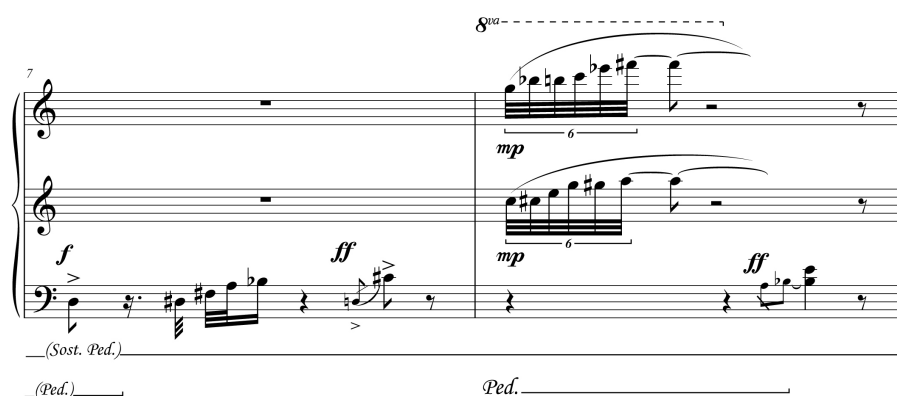


Fig. 41.2 — Marecos: terras por detrás dos montes (2º and.) - cc. 7 e 8



Fig. 41.3 — Marecos: terras por detrás dos montes (2º and.) - c. 12

No último compasso (Fig. 41.4, c. 17), Marecos (2011) pretende o “efeito de corda com sordino (mute string), tocando na nota no teclado mas abafando a corda no seu início” (s. p.).

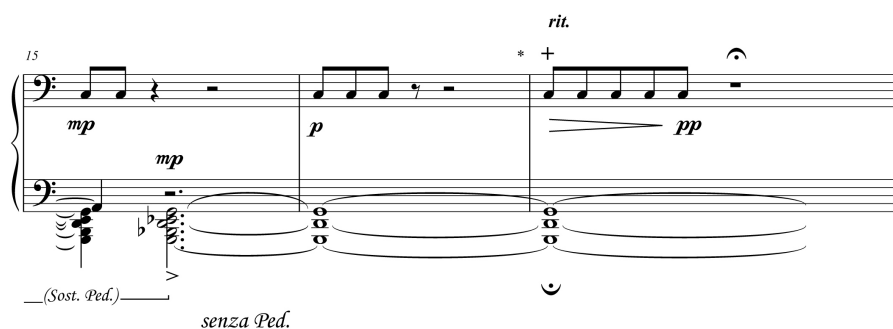


Fig. 41.4 — Marecos: terras por detrás dos montes (2º and.) - cc. 15 - 17

3. Miranda

Maragato é uma melodia que foi recolhida por Giacometti na zona de Miranda do Douro, na qual Marecos se baseou para a composição deste andamento (Fig. 42).



Fig. 42 — Maragato (Giacometti, 1981, p. 204)

Na Fig. 42 podemos ver a recolha referida e que é a base melódica da peça. Mantendo o ambiente do final da peça anterior, o compositor começa este andamento com uma frase musical com o efeito de *corda com surdino*, baseando-se na relação intervalar da melodia original, adaptando o gesto inicial lá - si - sol # (com o mi da Fig. 42, no c. 6) para ré - fá - dó # (com o lá # da Fig. 42.1, c. 2).

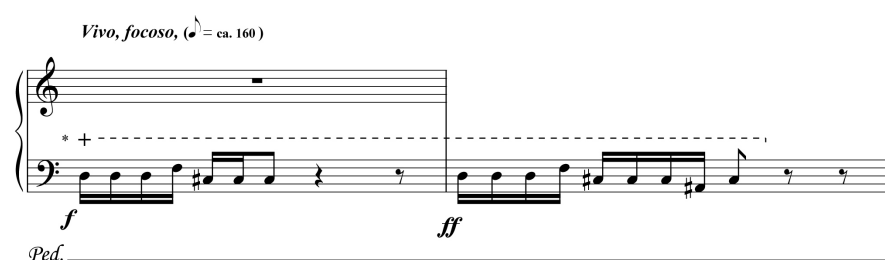


Fig. 42.1 — Marecos: terras por detrás dos montes (3º and.) - cc. 1 e 2

Os compassos iniciais, que contam com a nota ré como elemento central, funcionam como o embrião da peça que se desenvolve a partir do c. 4 (Fig. 42.2).



Fig. 42.2 — Marecos: terras por detrás dos montes (3º and.) - cc. 4 e 5

Primeiro são introduzidas oitavas em *staccato* no registo grave acrescentando uma voz superior mais à frente, com base em intervalos de terceiras e quartas (Fig. 42.3). A transição para a secção seguinte é feita por uma escala de semicolcheias alternadas entre as duas mãos que delimita bem a secção (c. 13).



Fig. 42.3 — Marecos: terras por detrás dos montes (3º and.) - cc. 12 e 13

Após uma mini-secção (uma pauta) que recria os compassos iniciais, o compositor começa por apresentar uma nova secção em oitavas, mas começando na nota ré e jogando com a dicotomia fá / fá # (Fig. 42.4, mão esquerda) e acaba por conciliar o desenvolvimento dos compassos iniciais com as oitavas (c. 24 e seguintes).



Fig. 42.4 — Marecos: terras por detrás dos montes (3º and.) - cc. 24 - 26

Para terminar a peça, reaparece a repetição da nota ré - elemento de transição em dois momentos da peça - que, passando de teclado ordinario para corda com surdino, prepara o último aparecimento do motivo principal da peça (Fig. 42.5).



Fig. 42.5 — Marecos: terras por detrás dos montes (3º and.) - cc. 35 - 38

4. Paradela

Este andamento, baseado numa canção de Natal intitulada *Oh bento airoso*⁴⁴ (Fig. 43), é o que tem uma ligação mais abstracta com o material original. Neste ciclo para piano, interessa a Marecos contrariar o óbvio, algo notório por exemplo, na não inclusão de uma anacrusa no andamento anterior, quando a melodia original assim o pedia. Neste andamento, apesar de não ser propriamente uma anacrusa, mas tendo essa função, a peça começa com um glissando nas cordas, no interior do piano (Fig. 43.1, c. 1), que prepara a entrada.

⁴⁴ Note-se que esta canção foi igualmente harmonizada por Eurico Carrapatoso no seu *Magnificat em Talha Dourada* (1998).



Fig. 43 — Oh bento airoso (Giacometti, 1981, p. 43)

Em termos de *extended techniques*, para além do *glissando*, o compositor usa *pizzicatis* nas cordas e o efeito *corda com surdino*, o que requer uma verdadeira coreografia da parte do pianista, que precisa de tocar não só no teclado como dentro do piano, mudando rapidamente de uma técnica para outra. Analisando a partitura da versão para piano, é possível perceber a linha melódica original contudo, esta acaba por ficar diluída na textura diversificada da nova peça, tornando-se apenas mais um elemento, não tendo por isso o papel principal.

Tranquillo, aereo, un poco ad lib. (♩ = ca. 69)

Fig. 43.1 — Marecos: terras por detrás dos montes (4º and.) - cc. 1 - 4

A peça é desenvolvida com pequenas frases e, após uma secção em colcheias (Fig. 43.2, c. 20) que remete para o *Acquoso, espressivo* do 1º andamento, temos uma secção que remete para o início da peça. Aqui ouvimos a melodia de duas formas: c. 22 - 23 com anacrusa: ré, dó, si b, sol, si b; c. 24 - 25 com anacrusa: ré, dó, ré, si b, sol, lá.

Fig. 43.2 — Marecos: terras por detrás dos montes (4º and.) - cc. 20 - 26

A repetição de sol - lá nos cc. 24 e 25 (Fig. 43.2), antecipa a indecisão dos últimos compassos: esta relação de 2ª maior aparece na Fig. 43.3: c. 41 (uma vez) e c. 42 (duas vezes). As duas mãos acabam por terminar num acorde inconclusivo (c. 44).

40

(8va)

p

teclado ord.

pp

pp

pizz.

pizz.

(Ped.)

43

(8va)

pp

ppp

pizz.

al niente

(Ped.)

Fig. 43.3 — Marecos: terras por detrás dos montes (4º and.) - cc. 40 - 44

- Preparação da interpretação e Terras Interiores

Para a preparação da estreia da peça, enviou-se um primeiro email ao compositor onde foram colocadas questões relativas à partitura (nomeadamente a correcção de gralhas), sugerindo igualmente alterações que se adequassem a uma mão mais pequena (já que, dado o tamanho da nossa mão, não se conseguia tocar o que estava escrito em algumas passagens). Foram igualmente sugeridas alterações de efeitos dentro do piano porque a armação do piano onde se estava a estudar não permitia tocar tudo o que estava anotado. As sugestões foram bem aceites e surgiram outras possibilidades na interpretação da peça. É interessante pensar que ao fazer a ponte entre o tradicional e o contemporâneo, nesta peça Marecos consegue-o também

no que diz respeito à forma de tocar, já que recorre a *extended techniques* que relacionam a sua música com a abordagem ao piano dos últimos anos.

A 31 de Agosto de 2012, no mesmo dia do ensaio com Eurico Carrapatoso, realizou-se uma sessão de trabalho de cerca de 1h e 40 minutos. Essa sessão incidiu na revisão da partitura: notas erradas, clarificação do ritmo, divisão da música pelas duas mãos, efeitos dentro do piano e utilização de pedal. Sobre a necessidade de repensar algumas passagens, o compositor disse:

Eu experimento tudo mas como não toco piano (sou guitarrista) estou com a preocupação de ser possível ou impossível. Mesmo os acordes que às vezes são excessivos (com muitas notas) são porque experimento com as duas mãos e às vezes escapa-me a percepção se posso fazer um gesto em que consiga apanhar o acorde com as duas mãos ou se o pianista me diz que ao tempo que está é impossível ir com as duas mãos. (comunicação pessoal, 31 Agosto, 2012)

Como já se referiu, um dos aspectos essenciais na estreia de obras é a revisão da partitura, não só antes da estreia (clarificação de imprecisões) como depois da estreia (já que há alterações de *tempis*, por exemplo, que podem surgir no decorrer da preparação da obra). E isso vai de encontro ao que disse o compositor: “A revisão [da partitura] só fica feita quando se toca a primeira vez” (comunicação pessoal, 31 Agosto, 2012), ainda que seja necessário os compositores fazerem as devidas alterações na partitura, algo que nem sempre acontece.

Apesar de não se saber precisar quando é que surgiu a ideia, no primeiro email que se enviou ao compositor, com algumas dúvidas relativas à partitura, era já claro (pois já tinha sido falado pessoalmente) o nosso interesse em associar a esta peça imagens dos locais referidos nos títulos. É por isso relevante que, desde um primeiro contacto, a peça tenha suscitado a vontade de reforçar visualmente as referências extra-musicais nela contidas. A ideia de ter imagens associadas a esta música surgiu quase desde o momento em que se ouviu pela primeira vez, já que, quando entregou a partitura, o compositor disponibilizou uma gravação das peças tocadas pelo programa de edição da partitura. E os facto desta peça ter o título *terras por de trás dos montes* ligou-se naturalmente a um trabalho do fotógrafo Eduardo Brito, intitulado *terras últimas*.⁴⁵ Para este trabalho de fotografia e música, Eduardo Brito viajou de carro com o músico Sandy Kilpatrick por três locais chamados *fim da terra*: Finisterra, em Espanha, Finistère em França e Land's end em Inglaterra. O resultado foi um livro de fotografia, um disco incluído na edição e uma exposição no Palácio Vila Flor em Guimarães em 2010. Imbuída dos desafios lançados pela área da Investigação Artística, que incentiva a “criação de eventos sonoros novos e inovadores” assim como “novos fenómenos relevantes para o desenvolvimento de conhecimento”⁴⁶ partiu-se da junção de imagens e música para criar *Terras Interiores* que se trata de:

⁴⁵ Acedido em: <https://goo.gl/PidKlc>.

⁴⁶ From Performance Studies to Artistic Research. Acedido em: <https://goo.gl/H16XlA>.

um exercício de vídeo e fotografia sobre música motivado pela peça para piano *terras por de trás dos montes*, de Carlos Marecos, a partir da qual o fotógrafo Eduardo Brito e a pianista Joana Gama viajaram por duas vezes entre estas quatro terras, unindo-as num itinerário imaginário. Estas viagens serviram não só para a recolha de material visual para a montagem e realização destas *Terras interiores*, mas também para a preparação da interpretação da peça por Joana Gama no sentido de aplicar a vivência do lugar à interpretação musical. *Terras Interiores* é, assim, o resultado de um processo baseado na ideia de viagem, de viagem interior (e circular): a imagem das terras motiva música, a música motiva uma viagem em busca de imagens e as imagens alinham-se em quatro segmentos fílmicos e num conjunto de fotografias que estabelecem com os filmes uma relação de paragem, silêncio e durabilidade; de proximidade e referenciação. Mais do que um trabalho ilustrativo de uma certa ideia de um país interior, esquecido, abandonado, *Terras Interiores* pretende ser um espelho de uma lenta itinerância (as viagens foram feitas sempre por estradas secundárias, durando vários dias), que propõe possibilidades de resposta à questão: que imagens convocam estas músicas?⁴⁷

Após a recolha de imagens - em Abril de 2011 e Fevereiro de 2012 - e após a estreia da peça - em Outubro de 2012 - foi feita uma gravação em Maio de 2013, com a presença do compositor, no atelier da empresa pianos.pt. Essa gravação foi a usada para a montagem do vídeo que integrou a exposição *Terras Interiores* que inaugurou no CAAA Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura em Guimarães em Setembro desse ano. A Fig. 44 ilustra as duas galerias

⁴⁷ *Terras Interiores*. Acedido em: <https://goo.gl/ECXygd>.

da exposição: as imagens de cima mostram duas perspectivas da Galeria 1, que continha a projecção dos quatro vídeos que podiam ser vistos e ouvidos autonomamente e, na imagem em baixo (à esquerda), vê-se a Galeria 2, onde estava a selecção fotográfica do projecto. Na imagem em baixo (à direita) vemos uma imagem da inauguração da exposição, onde a peça para piano de Marecos foi tocada ao vivo com a projecção contínua do vídeo referente a cada andamento. Isto voltou a acontecer na Academia de Amadores de Música em Dezembro de 2013, num concerto de aniversário do compositor organizado pela sua esposa, Margarida Marecos.

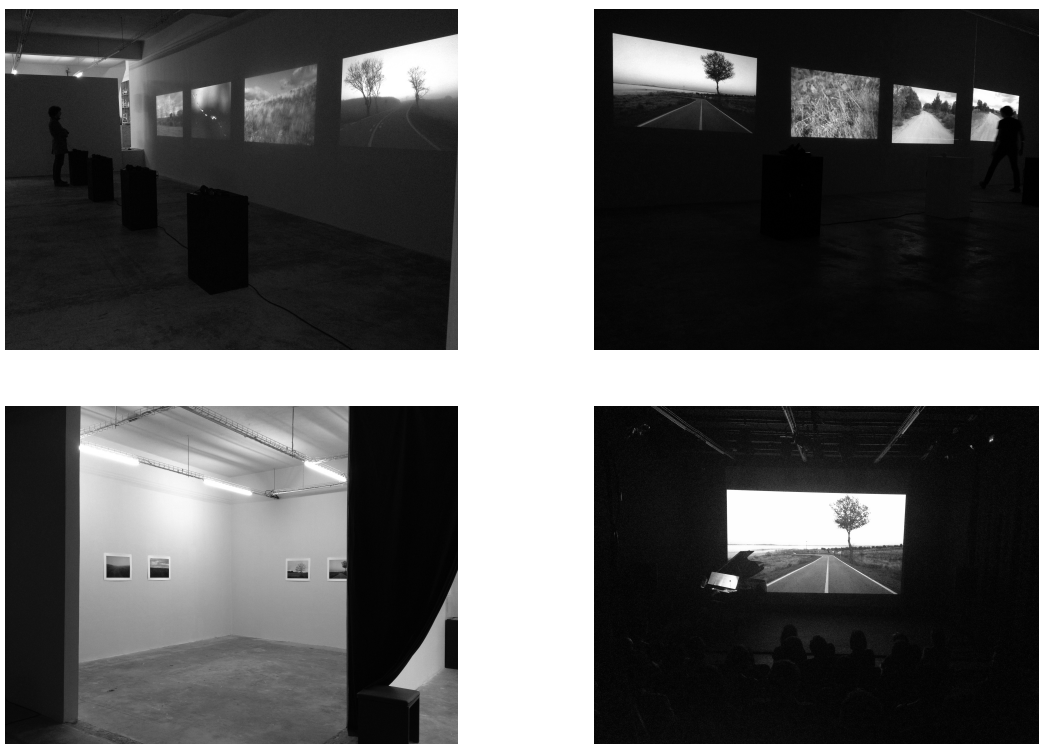


Fig. 44 — *Terras Interiores*: Galerias 1 e 2 e concerto (CAAA)

A natureza dos vídeos de cada andamento⁴⁸ é contemplativa, e pretende ser um elemento que reforça a componente musical, sem se impor. Daí que na montagem os cortes tenham sido feitos maioritariamente com base nos acontecimentos musicais. A organização de cada um dos vídeos é a seguinte:

- Paul: O vídeo do primeiro andamento baseia-se em três planos: uma estrada, uma curva numa estrada e um descampado. Na primeira parte da peça estes três espaços não têm movimento, nem pessoas. Na segunda parte da peça, a estrada mostra um carro a aproximar-se lentamente e, no descampado surge uma figura humana, a andar ao longe. Neste caso os planos

⁴⁸ Incluído no DVD em anexo.

fixos foram privilegiados: desta forma a imagem está em movimento, mas o movimento é muito ténue;

- Reguengos: de acordo com a natureza musical do andamento, o segundo vídeo tem uma montagem mais rápida e que se baseia em elementos como: vista panorâmica do alto da vila de Monsaraz, planos das ruas empedradas de Monsaraz, o acarro do gado ou imagens desfocadas da natureza. Aqui também se deu preponderância aos planos fixos, havendo apenas movimento no final, que faz a ligação com a peça seguinte;

- Miranda: este vídeo contrasta grandemente com os anteriores, tal como a música que o inspirou. Aqui a montagem assenta na ideia de movimento automóvel já que todos os planos são feitos em andamento, em vários tipos de estrada. O carácter da música inspirou igualmente uma ideia de perseguição e a isto acrescentou-se uma ideia de narrativa ligada ao passar de um dia, já que o vídeo começa com imagens diurnas (numa estrada em terra batida) e termina com imagens nocturnas (numa auto-estrada - o único caso em que não se usou estradas secundárias);

- Paradelas: neste vídeo filmado em Paradelas, a aldeia mais oriental de Portugal, deu-se primazia à ruralidade que ali se encontrou. Daí que o vídeo seja habituado por vários planos de elementos desde o passeio do gado junto a um campo de futebol abandonado, à imagem de bandos de pássaros, aves de rapina em voo picado, cães ou às vistas panorâmicas das montanhas. O vídeo termina com um plano da estrada de terra batida que tinha aparecido no vídeo anterior, deixando assim no ar a ideia de percurso, de viagem.

Naturalmente que apesar de o título de cada um dos andamentos não querer representar as terras em questão, a vivência das mesmas, sabendo que naqueles locais foram recolhidas as melodias originais que deram origem às peças, é algo extremamente inspirador. Sobre essa ligação da música aos sentimentos, diz-nos Marecos:

Realmente não sei se a música é capaz de exprimir de forma inequívoca algum sentimento ou disposição psicológica, mas o que sinto é que a música é uma manifestação artística que só é concretizada quando é tocada, quando existe a comunicação entre o compositor e o ouvinte através dos intérpretes ou, pelo menos, entre o compositor e os intérpretes. [...] Para mim é essencial que na ‘triangulação’ compositor, intérprete, ouvinte haja emoção envolvida. Nem sempre a apresentação em concerto consegue ser uma experiência artística e emocional mas quando o consegue, o momento é ‘mágico’.⁴⁹

Apesar de ter na sua origem, ainda que remotamente, canções tradicionais portuguesas, essa herança é pouco audível numa abordagem da peça de Marecos. Para a sua execução é necessária flexibilidade corporal - pela exploração dos extremos (e do interior) do piano nos

⁴⁹ Carlos Marecos em foco. Acedido em: <https://goo.gl/0VhQcy>.

vários andamentos - e uma certa fantasia na abordagem tímbrica (1º andamento), espacial (2º andamento), rítmica (3º andamento) e formal (4º andamento) da peça. É por isso que o pianista pode inspirar-se na dicotomia tradição (canção tradicionais portuguesas) e inovação (uma peça para piano escrita no século XXI) na abordagem desta peça. Nesse sentido, a associação da música às imagens resultantes de um percurso poético pelas localidades referidas por Marecos, é um reforço da sua componente extra-musical.

viii. *Fogo Posto* de João Godinho⁵⁰

- Introdução e contexto da encomenda

A peça *Fogo Posto* foi escrita entre 2010 e 2011 por João Godinho no âmbito da iniciativa internacional *Music Masters on Air*⁵¹. No que diz respeito a Godinho, esta iniciativa traduziu-se na encomenda de uma obra para piano a ser estreada por quatro pianistas diferentes em Portugal, Espanha, Sérvia e Eslovénia, assim como na participação no Atelier MusMA em Granada onde, entre 27 e 30 de Junho de 2011, os pianistas e compositores dos dez países envolvidos no projeto trabalharam e trocaram impressões sobre as obras compostas neste contexto. A peça foi encomendada pelo Festival do Estoril, parceiro português da iniciativa, representado pelo seu director artístico, o guitarrista Piñeiro Nagy.

Sobre o contexto específico da encomenda da obra *Fogo Posto*, Godinho (2011a) refere:

Ao longo do mês de Agosto de 2010, Portugal assistiu a um período trágico para as suas florestas. Só durante o verão foram registados mais de 15.000 incêndios, representando uma devastação superior a 100.000 hectares (mais de 1% do país). Foi inquietante acompanhar esta tragédia nos jornais e na televisão, e foi especialmente perturbador constatar que as autoridades portuguesas asseguram que pelo menos 40% dos incêndios foram intencionais (*fogo posto*). O desafio de escrever uma peça para piano inspirada no tema *Liszt and Landscape* chegou numa dessas tardes escaldantes de Agosto de 2010. Regra geral, as acções nefastas que a humanidade exerce sobre a natureza têm por detrás motivos de ordem comercial, cultural ou demográfica perfeitamente identificáveis. Há no entanto casos insólitos cujo móbil não se enquadra em nenhuma destas categorias, como a piromania. O fogo posto, quando ateado por um pirómano por puro prazer e

⁵⁰ Versões preliminares desta secção apareceram sob duas formas: no Trabalho para o seminário de Investigação (Universidade de Évora, ano lectivo 2011/2012) e no artigo “Como o “fogo de artifício” presente na música de Liszt inspirou a peça para piano *Fogo Posto* de João Godinho” - Guimaramus 2012.

⁵¹ O *Music Masters on Air* é “um projeto europeu criado no âmbito das atividades da Associação Europeia de Festivais com o objetivo de divulgar novos criadores e jovens intérpretes através da ação conjunta dos festivais internacionais de Granada, Flandres, Budapest, Ljubljana, Wrocław, Brno, Emilia Romagna, Belgrado, Ankara e Estoril em parceria com a UER (União Europeia de Radiodifusão)”. Acedido em: <https://goo.gl/AoFWgK>.

fascínio, é um caso singular em que o ser humano devasta o meio ambiente tendo exclusivamente em vista a euforia da destruição e o espectáculo visual e sonoro que o fogo proporciona. (s.p.)

Refira-se que, infelizmente, no momento de redacção deste trabalho, após um enorme incêndio no Funchal e uma série de incêndios em Portugal Continental (com especial incidência no Norte do País), a 12 de Agosto de 2016, o Jornal Público noticiou: “o total da área ardida já ultrapassou a média anual dos últimos oito anos” e que Portugal “é responsável por mais de metade da área ardida em todos os países da União Europeia em 2016⁵².” Apesar das altas temperaturas, o Jornal Diário de Notícias noticiou que em grande parte dos casos, os incêndios tiveram mão criminosa, referindo que “entre o início do ano e a passada terça-feira [8 de Agosto de 2016], as autoridades portuguesas tinham detido 31 suspeitos de fogo posto⁵³.” Relativamente ao incêndio no Funchal, uma catástrofe que matou 4 pessoas e deixou mil pessoas desalojadas, foi detido um homem suspeito de fogo posto, que tinha já sido detido, pelo mesmo motivo, em 2010 e 2011. A forma como Godinho se inspirou nesta realidade - com vários contornos e nuances - para compor uma peça para piano, será analisada de seguida.

Esta reflexão tem como objeto de estudo a peça para piano *Fogo Posto* de João Godinho e a sua intrínseca relação com o repertório para piano de Franz Liszt. Baseada essencialmente numa técnica pianística de sobreposição/alternância das mãos, cuja construção de texturas é, em parte, inspirada nos motetos isorrítmicos dos séculos XIII e XIV, esta peça frenética contém ainda diversas citações - menos ou mais evidentes - de obras para piano de Liszt. Embora afastada do ambiente do Romantismo, a peça evoca as ideias de “instrumento-vítima” e “fogo de artifício” associadas ao pianismo de Liszt, pela impetuosidade que suscita na sua interpretação. Nascidos com 165 anos de diferença, a vida e a música de Franz Liszt e João Godinho pouco têm em comum. Liszt foi um pianista / compositor de um virtuosismo absolutamente inovador para a época, percorreu a Europa em longas digressões de concertos, sendo recebido por multidões de pessoas (maioritariamente mulheres) em estado de histeria. Por sua vez, Godinho é um compositor português, com uma prática musical ligada não só à música clássica, mas também à improvisação e ao jazz, e cujo percurso musical enquanto compositor tem sido feito a par de outras actividades ligadas ao mundo da música (como legendagem de óperas ou direcção artística de projectos culturais). Na sua obra musical, Godinho tem privilegiado a relação da música com aspectos externos - geralmente com algum humor - como nas peças de música de câmara *De Queda em Queda*, escrita em 2006, para quarteto de cordas e piano ou *O Marionetista*, escrita em 2008, para saxofone alto e quarteto de cordas ou nas peças para marimba: *Insecto Xilófago*, de 2007, e *Bicho Pau* de 2013.

⁵² Portugal tem metade da área ardida na UE este ano (12.08.16). Acedido em: <https://goo.gl/UPWJ0s>.

⁵³ Alegado autor de fogo posto no Funchal fica em prisão preventiva. Acedido em: <http://goo.gl/6wPZsa>.

O caso da peça de Godinho é flagrante no que toca a relação da música com algo externo: apesar das inúmeras referências à música de Liszt, que serão abordadas no âmbito do musical *borrowing*, a peça possui o título *Fogo Posto*, o que desde logo canaliza a postura do intérprete e, posteriormente, do público. Se o título da peça incidisse sobre essa presença de Liszt, a sua recepção teria outra leitura e o foco da atenção seria provavelmente a inclusão de fragmentos da música de Liszt. Mas não: com este título, juntamente com as notas de programa, as notas de interpretação e as indicações na partitura, Godinho pretende direccionar a atenção para outro aspecto. Apesar de a música não significar o que o compositor quer exprimir, ela tem uma expressão de uma ideia que o compositor nos quer transmitir porque, como refere Scruton (1999), “it shows the immense importance of titles in establishing the subject-matter of a musical portrait” (p. 129). Inspirado na temática do fogo posto, o compositor criou uma peça programática focada na dicotomia fogo-piromaniaco. É com base nestas ideias que Godinho (2011a), como se de um guião se tratasse, descreve o programa desta sua peça onde, num texto extremamente adjectivado, pretende amplificar a experiência do intérprete e do ouvinte:

Fogo Posto é uma alucinação musical narrada a partir da mente de um pirómano que comete o delito e permanece em cena para assistir ao espetáculo. A peça fantasia sobre a viagem de sentidos que a ignição desencadeia no autor do crime, enquanto observa a propagação das chamas e contempla as cores e texturas que emanam das folhas, árvores, arbustos, chão; enquanto se deixa hipnotizar pelo som do crepitar à sua volta e escuta fragmentos inflamáveis de música que derretem no calor da adrenalina que o invade, e alucina, alucina Liszt, virtuoso como o fogo. Pirómano e fogo, um só, divino, purificador, voraz, descontrolado. É na vertigem dessa fornalha de som que encontra a serenidade, saciante e apaziguadora, ainda que efémera como o próprio fogo. (s.p.)

A peça de Godinho é, neste sentido, a peça deste trabalho que mais claramente remete para uma narrativa, sendo a única deste conjunto de peças que pode considerar-se música programática, definida por Scruton como “music of a narrative or descriptive kind; the term is often extended to all music that attempts to represent extra-musical concepts without resort to sung words” (Scruton, 2012, s.p.). O texto citado sugere uma acção (fogo posto) com uma consequência (árvores em chamas) que será transportada para a música. Tendo em conta que “musical understanding is based in a form of imaginative perception, in which metaphors of space, weight, effort, and movement play an organizing role” (Scruton, 1999, p. i), Godinho povoa a sua partitura com indicações metafóricas referentes aos diferentes acontecimentos da peça, alinhado com Adlington que defende “the centrality of metaphor to cognition and experience.” (Cutileiro, 2014, p. 114)

Segue-se uma análise de *Fogo Posto*, onde na primeira parte se focam três pontos: estrutura base da peça, material principal, origem e implicações das questões programáticas na composição; a segunda parte é dedicada ao campo do musical *borrowing* com a identificação, categorização e análise de exemplos emblemáticos encontrados nesta peça.

- Estrutura base da peça e coesão programática

Fogo Posto é uma peça para piano baseada em duas ideias principais: a sobreposição de pequenos padrões tocados alternadamente pelas duas mãos e a inclusão de excertos de música de Liszt. Godinho não foi tão longe como Satie, que frequentemente associava narrativas inusitadas às suas peças - como em *Sonatine bureaucratique* ou *Embryons desséchés* - incluindo texto ao longo da partitura cujo objectivo era apenas inspirar (e divertir) o pianista que tocasse a obra. Apesar disso, a estrutura de *Fogo Posto* tem uma ligação forte com o seu programa e é por isso importante considerar estes dois aspectos simultaneamente. Para além das notas de programa, que são muito claras acerca do tema da peça, Godinho inseriu várias indicações expressivas ao longo da partitura que pretendem sugerir musicalmente o fogo e as suas diferentes características. Uma breve descrição de cada parte (com referências às peças de Liszt citadas, técnicas de composições e outros elementos que serão referidos no decorrer deste capítulo), no que concerne a sua estrutura e intenção programática será dada agora, seguida do plano formal de *Fogo Posto* (Fig. 45).

Estrutura da peça:

- Introdução e Parte I: a Introdução tem uma referência clara aos primeiros compassos da Sonata de Liszt. A peça começa num ambiente misterioso com a indicação *stealthily* (furtivamente), que se relaciona com a entrada do piromaníaco em cena. De acordo com o compositor, “a ideia era criar um ambiente de suspense, com o piromaníaco no acto; os gestos brutais podem ser interpretados como tentativas falhadas de ignição” (comunicação pessoal, 23 Janeiro, 2013). A Parte I é bastante estável em termos de *tempis* e é quando o compositor apresenta o material principal da peça. Em termos programáticos, esta secção refere-se à “ignição e propagação do fogo” (comunicação pessoal, 23 Janeiro, 2013). O fogo começa como uma textura (padrões) a partir dos quais emanam algumas células melódicas. Referências à música de Liszt reaparecem no meio da Parte I, quando “o piromaníaco mistura o som do fogo à volta dele como reminiscências/alucinações da música de Liszt” (comunicação pessoal, 23 Janeiro, 2013). Aqui, algumas indicações expressivas na partitura relacionam-se com o fogo, como um dos quatro elementos básicos da constituição da matéria. O ambiente misterioso da Introdução é abruptamente interrompido pelo começo dos padrões repetidos (início do fogo) com as indicações *suddenly, like a fire ignitting /deciso, like a fire spreading* (repentinamente, como a

ignição do fogo / *deciso*, como o fogo a espalhar-se). Para dividir esta secção, aparecem duas referências à música de Liszt. As indicações *like a whirlwind* (como um moinho de vento) e *like gusts of wind* (como rajadas de vento) referem-se a movimentos ascendentes/descendentes que se relacionam com o movimento do vento. *Like fire spreading fast* (como o fogo a espalhar-se rapidamente) refere-se a uma passagem com subdivisão ternária (que contrasta com a subdivisão quaternária da Parte I) que cria uma sensação de pressa/precipitação. No final da Parte I, a indicação *dying out* (morrendo) refere-se ao fogo que deixou de queimar;

- Ponte: esta secção começa com a indicação *dark, lugubrious; murmurando* (escuro, lúgubre; murmurando) que está relacionada com o momento em que o fogo está calmo, quase extinto, mas ainda a queimar, lentamente. De forma semelhante ao ambiente misterioso da Introdução, a Ponte consiste em várias referências a peças de Liszt adaptadas à técnica de mãos alternadas. Corresponde a uma secção na zona mais grave do piano, com escalas ascendentes/descendentes com pedal (o que cria um ambiente misturado) e a dicotomia oitavas/pausas que se relacionam com a Introdução (*Sonata* de Liszt);

Parte II: a partir daqui, a peça começa a focar-se na personagem do piromaniaco e no seu desequilíbrio mental. As suas alucinações acerca de Liszt estão representadas através da referência à peça *Totentanz*, ainda no registo grave do piano - com a indicação *cavernous* (cavernoso) - interrompido por um gesto *Lisztiano* que atravessa o piano do registo grave ao registo agudo, de uma assentada. Segue-se uma secção com a indicação *very tense and harsh* (muito tenso e duro) que rapidamente acalma para uma sensação *oneiric* (onírica), onde as harmonias se misturam, com pedal;

Parte III: esta secção relaciona-se com a Parte I mas é mais instável, já que as mudanças de *tempis* e registo são muito frequentes. Tal como na Parte II, o piromaniaco está fora de controlo: as referências à música de Liszt são mais frequentes (algumas são muito claras, outras mais discretas); há mudanças bruscas de humor e uma sensação de aceleração porque cada padrão dura menos tempo (em oposição ao primeiro foco de incêndio - Parte I - onde a combustão de cada secção era mais lenta). Esta secção começa com a indicação *rapid changes of mood* (rápidas mudanças de humor), que corresponde a pequenas secções de padrões que, numa secção *tempestuoso, crescendo* alcança o clímax no registo agudo do piano. Seguidamente temos a indicação *like a hypnosis* (como em hipnose) e tem uma particularidade: começando com as duas mãos no registo agudo do piano e mantendo a mão direita nesse registo, enquanto a mão esquerda vai descendo para os graves, o compositor expõe a técnica das mãos alternadas, revelando assim as entranhas desta técnica. Esta é a única altura em que é claramente revelado que a principal textura da peça consiste na repetição de padrões simples e fixos pelas duas mãos alternadas. Em termos programáticos, esta secção, que representa a desintegração do material musical, está também relacionada com a tontura / vertigem do piromaniaco após um pico de adrenalina;

Parte IV: esta secção resulta inteiramente da música de Liszt. Começa com a indicação *cristal like, oneiric (let harmonias blur)* (como cristal, onírico (deixar as harmonias misturar)), um anti-clímax. Este momento estático, que contrasta consideravelmente com o resto da peça, representa o estado de alienação do piromaniaco. E a música continua com a indicação *awaking from a dreamlike state* (como que acordando de um sonho) e a peça alcança o seu verdadeiro clímax musical, num ambiente muito violento, que representa a fusão do piromaniaco com o fogo. A culminação da peça começa no registo grave do piano, citando a peça *Ab Irato*, seguindo-se uma citação da peça *Totentanz* e uma torrente de oitavas ascendentes que terminam num grande diminuendo;

Coda: em termos formais a Coda sumariza a peça. Começa no registo médio do piano com uma sequência de padrões em *ppp* (Tempo I) com a indicação *grande crescendo ed accelerando*, desenvolvendo-se numa secção com a indicação *intense, clustered and very unstable in dynamics* (intenso, agrupado e muito instável em termos dinâmicos). Tem o seu primeiro ponto culminante no registo agudo do piano com a indicação *presto possibilite, brutal* e um segundo ponto culminante num *cluster* com as duas mãos no registo grave do piano. Com a indicação *like an echo* (como um eco), a peça acaba com uma referência à Ponte criando novamente um momento de suspense. Mas desta vez as ressonâncias do piano esvaem-se até ao silêncio, uma referência ao que resta no local, após o fogo.

	COMPASSOS	INDICAÇÃO DE TEMPO	MATERIAL
INTRODUÇÃO	1 - 7	♩ = ca. 40	Liszt – Sonata
PARTE I	8 – 48	♩ = 120 - 140 [Tempo I]	padrões
	49	<i>stringendo – rit...</i>	Liszt – Étude d'exécution transcendante nº2
	50		Liszt – Étude d'exécution transcendante nº9
	51 - 53	Tempo I	padrões
	54		Liszt – Étude d'exécution transcendante nº 8
	55 - 57		padrões
	57 - 65		Liszt – Valse de Bravoure
	66- 67		Liszt – Étude d'exécution transcendante nº9
	67 - 68		Liszt – Étude d'exécution transcendante nº8
	69		Liszt – Sonata
	70 - 79		padrões
	80 - 87		Liszt – Sonata + padrões (combinação)

	88 - 102	(b. 99 - late rall.)	Liszt - <i>Étude en 12 exercices n°12 + Tarantella</i> ; padrões (alternância)
PONTE	103 - 117	♩ = ca. 120	Liszt - <i>Sonata; Grande Valse di Bravura</i>
PARTE II	118 - 120	(♩ = ca. 120)	Liszt - <i>Totentanz</i> + padrões (combinação)
	121	♩ = ca. 90 - accel. - rall.	Liszt - <i>Étude d'exécution transcendante n°2</i>
	122 - 124	♩ = ca. 120	Liszt - <i>Totentanz</i> + padrões (combinação)
	126 - 133	♩ = ca. 100 - 110	Padrões diferentes em cada mão
	134 - 136	poco accel.	Liszt - <i>Valse de Bravoure</i>
PARTE III	137 - 140	♩ = 120 - 140 [Tempo I]	padrões
	140 - 142		Liszt - <i>Après une lecture de Dante</i>
	143 - 149	b. 148 - poco accel.	padrões
	150	♩ = 120 - 140 [Tempo I]	Liszt - <i>Étude d'exécution transcendante n°5</i>
	151	♩ = 110 - 120	padrões
	152 - 153	♩ = 120 - 140 [Tempo I]	padrões
	154 - 155		Liszt - <i>Étude en douze exercices n°2</i>
	156 - 157	poco rall.	padrões
	158	poco accel.	padrões
	159 - 166	(b. 165 - poco accel.)	padrões
	167 - 172	♩ = 140 - molto rall.	padrões
PARTE IV	173 - 182	♩ = 90 (b. 179 - accel.)	Liszt - <i>Après une lecture de Dante</i>
	183 - 187	♩ = ca. 120 (b. 184 - poco accel.)	Liszt - <i>Étude en douze exercices n°2</i>
	188 - 193	♩ = 120 - 140 [Tempo I]	Liszt - <i>Ab Irato</i>
	194 - 202		Liszt - <i>Totentanz</i>
CODA	203 - 218	♩ = 120 - 140 [Tempo I] grande cresc. ed accel.	padrões
	219 - 224	♩ = ca. 100; b. 223 - ♩ = ca. 60	Liszt - <i>Sonata</i>

Fig. 45 — Plano formal de Fogo Posto

- Transformação do fogo em música

Uma vez que Godinho queria representar na sua peça o fogo, começou por atentar no seu som, chegando inclusivamente a usar os softwares *Wiki Recognition System* e *Sibelius* para criar uma partitura com base em gravações (comunicação pessoal, 10 Setembro, 2010). A partir daqui, Godinho (2011b) enumerou algumas características do fogo que viriam a desempenhar um papel importante na construção da ideia principal de *Fogo Posto*:

- o fogo propaga-se em diversas direções mas nunca volta à mesma área;
- o fogo adquire forma e textura mas não existe um tema, nem re-exposição;
- o fogo pode queimar lentamente ou propagar-se rapidamente;
- o fogo pode ser imprevisível;
- o fogo é um processo simples que requer três elementos: combustível, oxigénio e ignição (s.p.).

Com estes cinco pontos em mente, Godinho compôs uma peça de um andamento que dá a sensação de estar sempre a avançar a grande velocidade. Trata-se de uma sequência de eventos em que um dá origem ao seguinte, com secções de diferentes durações, velocidades e características. A imprevisibilidade da peça consiste em rápidas mudanças de registo, dinâmica, textura, articulação e no aparecimento de referências à música de Liszt, que fornece o material para queimar. A obra, inserida no estilo *toccata* - pela regularidade de semicolcheias rápidas alternadamente tocadas pelas duas mãos - tem uma especificidade que a caracteriza. Como nos diz Godinho (2011):

A principal textura da peça é um *moto continuo*. O seu 'esqueleto' está construído com base na combinação (alternância) de padrões com diferentes numerações entre as mãos. A maioria das secções desta peça são o resultado deste processo. As 'fórmulas' estão representadas acima da primeira nota de cada pequena secção, o que torna cada secção identificável. Por exemplo [6x5] significa que naquela secção a mão direita toca um padrão de 6 notas contra um padrão de 5 notas na mão esquerda (s.p.).

A Figura 45.1, que se refere aos compassos onde esta técnica aparece na peça pela primeira vez, consiste em três pequenas células que combinam diferentes padrões. A repetição dos padrões nas duas mãos não é sempre regular e tem diferentes durações, o que cria ciclos de diferentes tamanhos, tal como se pode ver na Fig. 45.2.

♩ = 120-140 [Tempo I]
suddenly, like a fire igniting

B [2x3] marcato *ffz* > *p* [4x3] deciso; like a fire spreading

una corda (until bar 27) *mf* > *p* [4x5] *mp*

Fig. 45.1 — Godinho: Fogo Posto: cc. 8 - 16

(2 x 7) + 1 (4 x 6) + 5 (4 x 5)

(15) (29) (20)

(3 x 5) (3 x 9) + 2 (5 x 4)

Fig. 45.2 — Plano dos ciclos: cc. 8 - 16 de Fogo Posto

Os números acima da pauta superior referem-se ao número de repetições do padrão. A fórmula (2 x 7) + 1 significa que o padrão de duas notas lá# + sol# é repetido sete vezes e possui uma nota a mais no final, enquanto que a indicação (3x5) refere que o padrão de três notas na mão esquerda dó + lá + si está completo. Os números entre as duas pautas, que estão dentro de um círculo, correspondem ao número de semicolcheias (em cada mão) daquele padrão que é, no primeiro caso, 15. A pequena pauta em baixo refere-se à variação do padrão.

Para explicar porque é que a técnica de mãos alternadas lhe interessou, Godinho (2011b) enumerou os seguintes seis pontos:

- É idiomática para o piano;
- Liszt usou-a várias vezes;

- É uma textura e não um material musical;
- Cria um moto rápido e estável que dá a sensação de “correr para a frente”;
- A natureza repetitiva da textura requer uma espécie de mosaico e forma rapsódica;
- Permite incorporar fragmentos da música de Liszt de uma forma subtil. (s.p.)

A técnica de mãos alternadas desempenhou um papel importante nos alicerces da peça: não só a uniu à obra de Liszt (já que o compositor húngaro também usou com frequência este tipo de ferramentas composicionais) mas também permitiu que a peça fosse construída em mosaicos, aberta à aparição frequente de material novo. A diversidade dos padrões criados pelo compositor - associados às diferentes peças contrastantes de Liszt citadas nesta peça - forneceram material diversificado em termos de dinâmica, *tempis* e registo.

No caso particular dos padrões criados pelo compositor, o pianista é confrontado com nuances subtis em termos de articulação que procuram potenciar a sua diversidade. Nas notas de execução lê-se que, no contexto desta técnica, as indicações de articulação adquirem um significado particular (Godinho, 2011):

- **marcato**: significa que entre cada mão as notas devem ser tocadas *marcato* mas, tendo em conta que as mãos tocam alternadamente na maioria dos casos, o resultado sonoro deve ser bem articulado mas de uma forma mais suave que o que normalmente *marcato* representa;
- **legato**: significa que as notas dentro de cada mão devem ser tocadas *legato*. Como as mãos alternam, as notas sobrepõe-se e o som resultante é de certa forma mais misturado que o normal;
- **molto legato**: significa que as notas entre cada mão devem ser tocadas *molto legato*. O som resultante das duas mãos deve ser ainda mais misturado que no caso anterior, a sobreposição é maior;
- **legato entre as mãos (b.h.)**: significa que o pianista deve focar-se na melodia resultante das duas mãos alternadas, procurando que essa melodia soe *legato* (s.p.).

A Fig. 45.3 mostra um excerto de nove compassos que são particularmente diversos em termos de indicações, cuja tabela se encontra na Fig. 45.4. Enquanto que no exemplo anterior, e na maioria dos casos, a técnica das mãos alternadas consiste na repetição do mesmo padrão em cada uma das mãos, na Figura 45.5 podemos ver um excerto em que cada mão toca uma combinação de dois padrões diferentes. Esta passagem pertence a uma parte mais mecânica da peça (em contraste com outras secções mais melódicas), onde o pianista tem de cruzar as mãos.

Na Fig. 45.6 vemos de que forma os padrões são combinados: o lado esquerdo refere-se ao c. 127 onde podemos ver cada padrão isolado enquanto que no lado direito vemos o ciclo dos cc. 126 e 127. Apesar de a identificação dos quatro padrões não ser clara numa breve audição da passagem, do ponto de vista do pianista pareceu-nos importante perceber cada um

dos padrões tendo em vista a memorização da passagem. Esta secção é muito directa: demora quatro compassos e é muito estável em termos de repetições.

Fig. 45.3 — Godinho: Fogo Posto - cc. 26 – 34

COMPASSOS	INDICAÇÕES	DINÂMICAS	ARTICULAÇÃO	PEDAL
26	con fuoco	f	marcato	tre corde
29	subtle	mp subito	legato	una corda
30	deciso	mf	marcato	tre corde
31		mf	legato between hands	
34		p subito	marcato	

Fig. 45.4 — Tabela relativa aos cc. 26 - 34 de Fogo Posto

Fig. 45.5 — Godinho: Fogo Posto - cc. 126 - 129

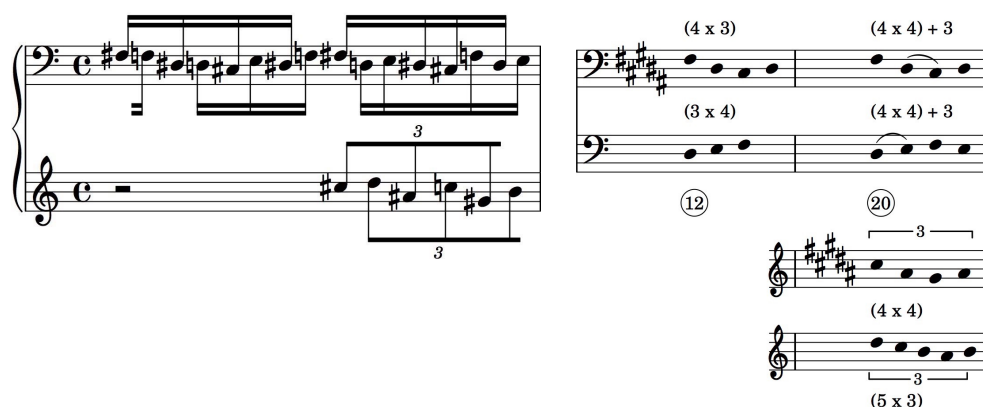


Fig. 45.6 — Análise dos padrões: cc. 126 – 127

- Musical Borrowing

De acordo com Godinho (2011b), a composição de *Fogo Posto* foi precedida por um período durante o qual o compositor ouviu uma parte considerável da vasta obra para piano de Liszt, fazendo anotações de fragmentos que lhe iam chamando a atenção. Ao compor esta peça, Godinho incorporou vários fragmentos de diferentes obras de Liszt inscrevendo, dessa forma, esta peça no contexto de *musical borrowing*. Burkholder (1994) disse:

Let us define musical borrowing as taking something from an existing piece of music and using it in a new piece. This “something” may be anything, from a melody to a structural plan. But it must be sufficiently individual to be identifiable as coming from this particular work, rather than from a repertoire in general. (p. 863)

A tipologia apresentada por Burkholder (1994, p. 854) a propósito das obras de Charles Ives, foi um ponto de partida importante na compreensão de *Fogo Posto*. As categorias originais serviram de modelo para a criação de três categorias para os exemplos de *musical borrowing* encontrados na peça (Fig. 45.7). É muito claro que a forma mais recorrente de referência à música de Liszt é a alusão estilística, algo que não é surpreendente considerando que durante o processo de composição, Godinho ficou especialmente fascinado com a riqueza das texturas e pela forma como Liszt frequentemente atingia uma efeito virtuoso através de passagens relativamente fáceis de tocar (comunicação pessoal, 8 Janeiro, 2012). Se considerarmos as categorias como graus diferentes de referência, as obras que se inserem nas categorias de citação directa e referência clara acabam por ser também exemplos de alusão estilística. De forma a ilustrar o uso de *musical borrowing* na peça *Fogo Posto*, seguem-se alguns exemplos emblemáticos de cada categoria.

Categoria	Descrição	Obra de Franz Liszt
Referência clara	Citação de uma obra emblemática adaptada a uma nova obra	Piano Sonata in B minor Totentanz. Paraphrase on Dies Irae (piano version) Ab Irato - Étude de perfectionnement Valse de Bravoure (Trois caprice-valses)
Citação directa	Um fragmento é citado com alterações menores	Étude d'exécution transcendante n°2 Étude d'exécution transcendante n°5 "Feux Follets"
Alusão estilística	Alusão ao material melódico e gestos característicos do compositor. A identificação da peça original não é o mais importante porque o foco está no material musical e não na citação	Étude d'exécution transcendante n° 8 Étude d'exécution transcendante n° 9 Grande Valse di Bravura Étude en douze exercices n° 12 Étude en douze exercices n° 2 Tarantella (Venezia e Napoli) Après une lecture de Dante (Années de pèlerinage II)

Fig. 45.7 — Diferentes categorias de musical borrowing encontradas em Fogo Posto

- Musical Borrowing: referência clara

Os compassos iniciais de Fogo Posto (Fig. 45.8) podem ser bastante surpreendentes para o público que, apesar de estar à espera de ouvir algo novo, ouve algo tão conhecido como a Sonata de Liszt (Fig. 45.9). Este facto cria expectativa relativamente ao que vem a seguir, já que a possibilidade de se ouvir mais referências à música de Liszt pode aumentar a atenção.

J ♩ = ca. 120
cavernous (upper melody discreet)
[5x8]

8vb
p (!)
legato

8vb
(do not release sostenuto pedal until bar 126)

accel...
♩ = ca. 90
impetuous

f ffz f

8vb
8vb

Fig. 45.8 — Godinho: Fogo Posto - cc. 1 - 8



Fig. 46.9 — Liszt: Sonata - cc. 1 - 9

A Introdução de ambas as peças organizada da mesma forma: pausas e oitavas de sol no mesmo registo alternam com o desenvolvimento de um motivo (Liszt: escala descendente; Godinho: ressonâncias dos acordes presos com o pedal *sostenuto*). Apesar de diferentes em termos estilísticos e de indicações, as duas obras começam num ambiente misterioso: enquanto que a peça de Liszt tem a dinâmica de *piano* e a indicação *Lento assai*, *Fogo Posto* começa em a indicação *mf* acompanhada pela indicação *stealthily* - uma indicação expressiva que alude ao piromaniaco a atear o fogo. Em ambos os casos, esta ambiência é repentinamente interrompida pelo verdadeiro começo da peça (c. 8 e seguintes nos dois exemplos).

A Coda de *Fogo Posto* começa com uma referência clara à peça *Ab Irato* que, curiosamente, acrescenta um significado mais profundo a esta peça já que, em Latim, *Ab Irato* significa “num estado de ira⁵⁴”, o que pode ser associado à Piromania, uma doença definida como

um padrão em que deliberados actos incendiários são cometidos por prazer ou satisfação que derivam do alívio da tensão acumulada antes do incêndio. O nome desta doença vem de duas palavras Gregas que significam 'fogo' e 'perda de razão' ou 'loucura⁵⁵'.

O principal motivo da peça *Ab Irato* - mi / fá# / sol / sol / fá# / mi - é ouvido de forma muito clara na peça *Fogo Posto*: excluindo os cc. 189 e 191 (Fig. 45.10) - onde as vozes superiores das duas mãos criam uma resposta ao motivo principal -, e apesar de escritos de forma diferente, os cc. 188 e 190 têm correspondência directa com o cc. 1 (com anacrusa) e 8 da Figura 45.11. Os cc. 192 e 193 derivam dos cc. 10 e 11 da Fig. 45.11 mas neste caso Godinho adapta o material original às mãos alternadas com pequenas alterações no acompanhamento.

⁵⁴ Juridical Dictionary. Significado da frase *Ab Irato*. Acedido em: <https://goo.gl/C2CuIp>.

⁵⁵ Encyclopedia of Mental Disorders. Significado de Piromania. Acedido em: <https://goo.gl/icJom6>.

R $\text{♩} = 120-140$ ($\text{♩} = \text{♩}$)
Ab Irato; molto ritmico (let the semiquavers *moto* be heard)

ff *fff* *ff*

* (release sustain pedal)
 (let the semiquavers *moto* be heard)

Fig. 45.10 — Godinho: Fogo Posto - cc. 188 - 193

Presto impetuoso *poco rit.*

sempre forte e marcato assai

ff *p*

Fig. 45.11 — Liszt: Ab Irato - cc. 1 - 12

O exemplo seguinte é uma referência óbvia à obra Totentanz (cujo tema principal é a sequência do Dies Irae - e aqui temos novamente uma nova referência à ira), uma das várias peças de Liszt associadas à morte (e dessa forma associadas com a ideia de fogo como símbolo da destruição da vida natural).

J $\text{♩} = \text{ca. } 120$
cavernous (upper melody discreet)
 [5x8]

p (*!*) *legato*

8vb (do not release sostenuto pedal until bar 126)

accel. *rall.*

$\text{♩} = \text{ca. } 90$
impetuous

f *fff* *f*

8vb

Fig. 45.12 — Godinho: Fogo Posto - cc. 118 - 121

Com a indicação *cavernous* (*upper melody discreet*) (*cavernoso* (*melodia superior discreta*)), Godinho cita a melodia do *Dies Irae* com um acompanhamento baseado na técnica das mãos alternadas (Figura 45.12). Aqui a primeira parte da melodia aparece na voz superior da mão direita (notas isoladas) mas é interrompida por um gesto exuberante muito associado ao pianismo de Liszt. A segunda parte da melodia (cc. 7 a 10, Figura 45.13) aparece no compasso seguinte, sendo igualmente interrompida por um gesto semelhante ao do c. 121.



Fig. 45.13 — Liszt: *Totentanz* - cc. 3 - 10

Na Fig. 45.14 o motivo principal de *Totentanz* reaparece, mas desta vez de uma forma afirmativa já que a dinâmica é *ffff* e a indicação da articulação é *marcatissimo*. Se nos cc. 118 a 120 da Fig. 45.12, a indicação de compasso é 4/4 e a melodia é apenas tocada pela mão direita, na Fig. 45.14 a subdivisão é ternária (compasso 12/16) - o que dá uma sessão de correria - e o carácter impetuoso da melodia é reforçado pelos acentos e pela indicação *eroico*.

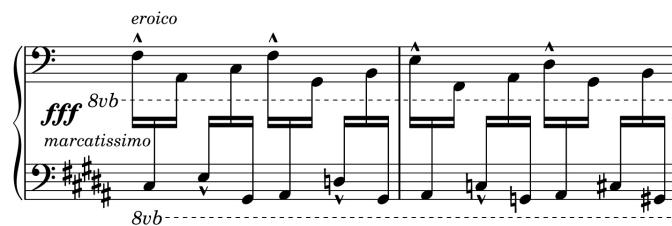


Fig. 45.14 — Godinho: *Fogo Posto* - cc. 196 – 197

- Musical Borrowing: citação directa

Enquanto que os exemplos de referência clara à música de Liszt aparecem em momentos importantes da peça *Fogo Posto* - Introdução, início da Parte II e Coda - exemplos de citação directa e alusão estilística aparecem ao longo de toda a peça, maioritariamente em secções de curta duração.

Apesar de muito semelhantes, as Figuras 45.15 e 45.16 revelam diferenças ao nível das dinâmicas.

The image shows two musical excerpts. The left excerpt (Fig. 45.15) is for Godinho's 'Fogo Posto' at measure 49. It features a piano part with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music starts with a *mf* dynamic, marked *stringendo*, and ends with a *ff* dynamic, marked *rit... - - - -*. Above the staff, there are two instructions: '[ossia 1: play with both hands]' and '[ossia 2: alternate chords between hands]'. The right excerpt (Fig. 45.16) is for Liszt's 'Étude d'exécution transcendante n° 2' at measure 33. It features a piano part with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music starts with a *rinf.* dynamic, marked *string...*, and ends with a *ff* dynamic, marked *rit... - - - -*.

Fig. 45.15 — Godinho: Fogo Posto - c. 49 (esquerda)

Fig. 45.16 — Liszt: Étude d'exécution transcendante n° 2 - c. 33 (direita)

Enquanto que na peça original - Étude d'exécution transcendante n° 2 - todo compasso é em decrescendo, em Fogo Posto o compasso começa em *mf*, tem crescendo até *ff* e que é seguido por um decrescendo. Tendo em conta o último tempo, na peça original há uma acorde de três notas (ré / fá / lá b) enquanto que em Fogo Posto temos apenas duas notas (ré e lá b). Note-se ainda, a título de curiosidade, que o material original desta passagem encaixou, desde logo, na técnica das mãos alternadas.

A referência ao emblemático Étude d'exécution transcendante n°5 (Feux Follets) é muito breve - dura apenas um compasso - mas explícita (Figs. 45.17 e 45.18).

The image shows two musical excerpts. The left excerpt (Fig. 45.17) is for Godinho's 'Fogo Posto' at measure 149. It features a piano part with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music starts with a *mf* dynamic, marked *rit... - - - -*, and ends with a *f* dynamic, marked *rit... - - - -*. Above the staff, there is an instruction: '[ossia : omit accompaniment and play upper staff using both hands]'. The right excerpt (Fig. 45.18) is for Liszt's 'Étude d'exécution transcendante n° 5' at measure 31. It features a piano part with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music starts with a *mf* dynamic, marked *rit... - - - -*, and ends with a *f* dynamic, marked *rit... - - - -*.

Fig. 45.17 — Godinho: Fogo Posto - c. 149 (esquerda)

Fig. 45.18 — Liszt: Étude d'exécution transcendante n° 5 - c. 31 (direita)

Os dois exemplos têm diferentes indicações de compasso (Fig. 46.17 - 4/4; Fig. 46.18 - 2/4) e pequenas diferenças em termos de notas. No que diz respeito à mão direita, podemos ver que a terceira nota do primeiro tempo da Fig. 45.17 é um fá natural enquanto que na Fig. 46.18 é um fá sustenido. No que diz respeito à mão esquerda, em Fogo Posto as notas mais graves que aparecem na Figura 45.18 são substituídas por pausas e a sequência de *appoggiaturas* é sol / sol b / sol / sol b enquanto que na peça de Liszt é sol b / sol / sol b / sol.

- Musical Borrowing: alusão estilística

Franz Liszt tocava e compunha de uma forma exuberante. Durante a sua vida, o impacto que as suas performances tiveram no público foram amplamente descritas na imprensa. A sua relevância para o desenvolvimento do piano é também de referir, já foi necessário construir instrumentos mais robustos de forma a aguentar um tipo de repertório mais exigente. Para além disso, a sensação virtuosística presente na maioria das suas obras é alcançada através de uma linguagem pianística muito própria ilustrada pelos exemplos que se seguem.

Na Figura 45.19 vemos um excerto do *Étude d'exécution transcendante n°2*, de onde o c. 120 da Fig. 45.12 deriva. Enquanto que Liszt cria uma intervalo maior em cada compasso (uma nota, 2ª maior, 3ª maior, 4ª perfeita), Godinho sumariza a ideia e, em apenas um compasso, na subida, acrescenta uma nota em cada tempo, criando dessa forma um cluster cromático.

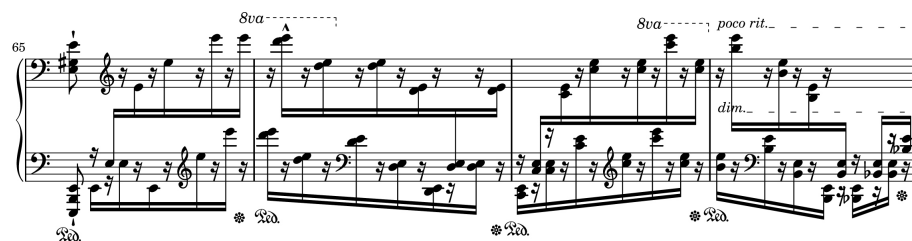


Fig. 45.19 — Liszt: *Étude d'exécution transcendente n°2* - cc. 65 - 68

Segue-se mais uma referência à Sonata de Liszt: a Fig. 45.20 reproduz o início da Ponte de Fogo Posto, cujas oitavas seguidas de pausas no remetem para a Introdução da peça.



Fig. 45.20 — Godinho: *Fogo Posto* - cc. 103 - 105

As oitavas em staccato no registo grave do piano, que continuam a aparecer na secção da Ponte são uma clara referência à passagem semelhante na Sonata de Liszt (Figura 45.21). Apesar de na Sonata a passagem conduzir a uma espécie de re-exposição (*Allegro energico*), em Fogo Posto a passagem conduz a uma nova secção no mesmo ambiente misterioso. A dualidade pausas / oitavas alterna com gestos ascendentes / descendentes que são oriundos da *Grande Valse de Bravoure*,

apresentada na Fig. 45.22. Apesar de na peça original ser apenas a mão esquerda que tem este gesto, que é sempre repetido com as mesmas notas, Godinho adapta-o para as duas mãos, com pequenas diferenças em cada compasso. Refira-se ainda que o sussurro no registo grave do piano foi igualmente usado por Liszt em obras como *Orage* e *Ballade n.º2*.

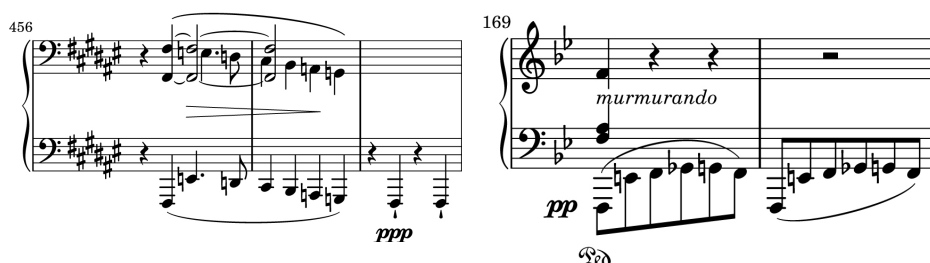


Fig. 45.21 — Liszt: Sonata - cc. 456 - 458 (esquerda)

Fig. 45.22 — Liszt: Grande Valse di Bravura - cc. 169 - 170 (direita)

A peça *Tarantella* serviu de inspiração para a criação da textura presente na Fig. 45.23. Em ambas as peças o gesto é ternário, cujo foco está na voz inferior (mão esquerda). Em *Fogo Posto*, Godinho muda consideravelmente o material original, já que não usa pausas e as três vozes estão constantemente a mudar (contrastando com a passagem original, onde a voz superior das duas mãos mantém a mesma nota).

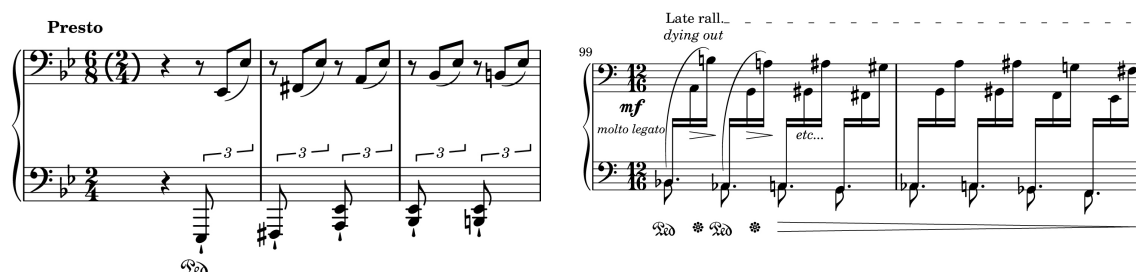


Fig. 45.23 — Liszt: Tarantella (Veneza e Napoli) - cc. 1 - 2 (esquerda)

Fig. 45.24 — Godinho: Fogo Posto - cc. 99 - 101 (direita)

- Elementos para a interpretação de Fogo Posto

Na peça *Fogo Posto*, a relação coerente estabelecida entre o programa e a sua transcrição musical parece-nos ser um elemento essencial na compreensão da peça. Neste caso, o compositor pretende ilustrar o fogo e o estado de espírito de um piromaníaco através da música, recorrendo a elementos diversos no sentido de fazer passar a sua mensagem. Neste sentido, o compositor requer que o intérprete seja seu cúmplice na veiculação de uma narrativa

musical, que transpõe não só para a partitura, mas também para as notas de interpretação e notas de programa (disponibilizadas na partitura e nas folhas de sala dos concertos). É por isso que nos parece que a abordagem à peça de Godinho é enriquecida quando toda a informação extra-musical disponibilizada é tida em conta: não só o escrito (verbal e musicalmente pelo compositor), como a contextualização da peça no contexto português, cujas imagens referidas a incêndios e as notícias relativas ao fogo posto são amplamente difundidas na comunicação social. Em termos musicais, Godinho representou as alucinações do piromaniaco recorrendo a *musical borrowing*: para além da referência extra-musical a uma realidade do país (incêndios / fogo posto), o compositor faz uma referência musical à obra de outro compositor. A incorporação da música de Liszt na peça *Fogo Posto* provou ser um elemento essencial na composição, pela forma como o material original foi apreendido e transformado, de forma original, numa nova peça para piano. Neste caso particular, sendo a textura principal da peça baseada numa sequência de rápidas semicolcheias, a técnica de mãos alternadas serviu para criar a sensação da propagação do fogo. A alternância entre padrões e fragmentos da música de Liszt representa as diferentes características do fogo anteriormente referidas, sendo dessa forma que o compositor funde o material musical e extra-musical. O uso metafórico da linguagem foi um dos meios que o compositor encontrou para se aproximar do intérprete. Isto está presente em indicações como:

- *crystal like, oneiric* referindo-se ao timbre e ambiente desejado para a passagem;
- *cavernous*, referindo-se à qualidade do som no registo grave;
- *like fire spreading fast*, remetendo para a rapidez das semicolcheias que mimetizam o alastrar do fogo.

Na execução da peça, o corpo do intérprete tem um papel preponderante. Neste caso, vamos ainda mais longe, afirmando que, pelo carácter narrativo e performático de obra, o corpo do intérprete tem uma importância essencial, ao acrescentar uma importante componente visual ao resultado auditivo. Isto porque, pelas indicações do compositor, é notória a vontade de associar, ou pelo menos suscitar, uma componente teatral à execução. E isso é visível na primeira indicação da peça *stealthily* - que associada ao material musical, parece pedir ao intérprete para se encolher, como se o intérprete fosse de facto o pirómano que está a atear o fogo; ou na indicação *crystal like, oneiric*, em que a partitura parece pedir do intérprete um certo distanciamento do teclado, e uma expressão facial e corporal abandonada, interrompida no final da secção.

Em suma, o facto de basear a sua peça para piano numa realidade que, infelizmente, faz parte da realidade portuguesa, Godinho inscreveu-a no imaginário de uma área - os incêndios florestais na época estival - e de um período - Agosto de 2010 - associados a Portugal.

— Capítulo três: Évora

i. Introdução

O terceiro recital, preparado para ser apresentado publicamente no dia da defesa deste trabalho, contempla apenas a obra *Para EBowed-Piano, Melódica e Field Recordings* de Tiago Cutileiro. Esta é uma peça que contrasta grandemente com o restante repertório deste trabalho e também por isso, no sentido de evidenciar a diversidade na produção musical portuguesa contemporânea para piano, se decidiu a sua inclusão. Ao longo dos anos, o trabalho de Cutileiro tem incluído música instrumental (música de câmara e música orquestral, com ou sem electrónica, música electrónica, instalação sonora, música para teatro e para cinema) mas há dois ciclos marcantes no seu percurso e que fazem antever questões exploradas na presente peça: M.M.C. e XC.

Escritas entre 1996 e 1997, para formações tão variadas como piano solo, quatro clarinetes e electroacústica sobre suporte ou duo de flauta e contrabaixo, as peças M.M.C. (sigla para mínimo múltiplo comum) exploram “sons muito longos, a utilização de manchas sonoras muito longas durante muito tempo” (Cutileiro, 2005, p. 3). Em termos de sonoridades, o compositor interessa-se por algo inseparável das suas peças mais recentes: a criação de “uma massa de som” contínua, contrariando o fraseado e a “articulação de pequenas notas” (Cutileiro, 2005, p. 4). Nestas peças, o resultado é obtido através de um processo semelhante ao do minimalismo americano e sobre isto Cutileiro (2005) refere:

O Steve Reich usa mesmo a expressão *process music*, e considera processos [sic] as fórmulas de repetição matemática que ele escolhe e que, de facto, também lhe fogem das mãos. Ele escolhe um processo e a música acaba quando o processo acaba, e esse tipo de atitude na composição é parecida com a minha. (p. 3)

O compositor diz ainda que esta forma de pensar era também usada por Emmanuel Nunes, com quem o compositor contactou em cursos de composição e, também nesse caso, os resultados são muito díspares em termos estéticos.

É nas peças XC (que corresponde ao número noventa, em numeração romana) que o compositor começa a utilizar processos aleatórios, na esteira de John Cage. Neste sentido, afirma que “essa coisa dos sons poderem surgir sem ser por um processo matemático, mas por um acaso, agradou-me imenso e produziu sobretudo - quando transposto para interpretação instrumental - uma ideia de uma certa facilitação do processo do intérprete” (Cutileiro, 2005, p. 4). E prossegue:

Se a música que eu faço é um som constante com pequenas alterações mas que de certa forma cria, ou é suposta criar, um certo apaziguamento, não me parece coerente que a orquestra que está a tocar isto, ou o conjunto que esteja a tocar isto, estejam todos

cheios de tensão para não falharem a entrada daquela nota ou da outra nota. E de facto o ideal para mim é que o instrumentista saiba que tem realmente que tocar aquela nota mas o sítio exacto onde vai entrar não é muito grave. (Cutileiro, 2005, p. 5)

O constante aperfeiçoamento da forma de escrever a sua música em partitura, de forma a aliviar a tensão por parte do intérprete, levou-o a compor com base nesse princípio, algo que também está presente na peça incluída nesta tese.

Nas peças dos últimos dois anos, nomeadamente na sua ópera em quatro actos *tudo nunca sempre o mesmo diferente nada* (2014) ou o ciclo *soundscapes and sines, landscapes and lines*, composto em 2015, a imagem possui uma certa importância, pela relação intrínseca que tem com a música, tanto no reforço como no confronto de ideias. Algo transversal na música de Cutileiro - e aprofundado nos seus estudos de doutoramento, no âmbito dos quais escreveu a tese *Opera and Non-Narrative Music* (Cutileiro, 2014) e compôs a referida ópera - é a recusa da “a ideia de discurso musical, a ideia de que a música está a tomar uma direcção, que vai daqui para ali” (Cutileiro, 2005, p. 6). Na ópera, para além de questões relacionadas com a construção do *libretto*, que é o veículo de excelência da sua dimensão narrativa (e neste caso não-narrativa), o compositor trabalha as sílabas do texto, em directa articulação com a projecção de um vídeo, que baralha a dimensão pseudo-narrativa. Para além disso, atentando nas instruções de interpretação da peça vemos que o gosto por uma certa aleatoriedade, pela ideia de obra aberta que aceita uma série de escolhas a serem tomadas tanto pelos músicos como pelo encenador, é levada ao extremo. A título de exemplo, refira-se que as duas personagens principais, apelidadas de Um e Outro, podem ser desempenhadas por um cantor ou cantora (e em qualquer combinação) e a personagem secundária, apelidada de Narrativa, pode ser cantada por um máximo de quatro vozes (independente do género e do tipo de voz). A isto se acrescentam alguns procedimentos do acaso (*chance proceedings*, na esteira de Cage) no que diz respeito ao uso do som e da imagem que, tanto num caso como no outro, existem em forma pré-gravada mas também com manipulação ao vivo, com base no que está a ser cantado/tocado em cena. O som pré-gravado (tape) existente na ópera trata-se de seis *field recordings* que pretendem trabalhar a dualidade diegése / não-diegése da ópera (Cutileiro, 2014, p. 208) funcionando como acompanhamento musical (como complemento dos quartetos instrumentais que acompanham os cantores desta peça). No estabelecimento de um paralelismo entre a forma como o compositor usa os *field recordings* na sua ópera e na sua peça para piano incluída neste trabalho, há que referir que na ópera:

all recordings last ten minutes and start with a five-second quick fade-in ending with a five-second fade-out; three recordings were made in public spaces, and three are indoor recordings in private flats; the choosing of these places was guided by the intention of creating a sonic space for the characters of the opera; the sonic material is obviously

non-narrative: nothing happens beyond the constancy of a specific sonic place. (Cutileiro, 2014, p. 209)

Como veremos adiante, na peça em estudo há uma série de critérios para a construção do espaço sonoro, para o qual a escolha dos *field recordings* é fundamental. O uso de *fade-in* e *fade-out* acontece igualmente na peça para piano onde, segundo indicações de Cutileiro (2015, s.p.), os *field recordings* devem privilegiar ambientes sonoros constantes. Na ópera, os filmes acompanham a simplicidade dos *field recordings*: “all films are made with fixed camera; all films last exactly ten minutes; three films are of waving trees and three films are of passing clouds” (Cutileiro, 2014, p. 210). O compositor acrescenta ainda:

The films are strictly non narrative and can be related aesthetically to both the music and the libretto of the opera. The tree films are slightly slow-motioned and show the passing of time through the windy movement of the trees’ leaves. The cloud films are slightly fast-motioned and have a similar temporal content by showing the also windy sky-crossing clouds. (Cutileiro, 2014, p. 210)

Há portanto toda uma postura contemplativa também no uso do material fílmico e, o facto de o compositor considerar como possibilidade a projecção de vídeo ou fotografias dos locais das *field recordings* na sua peça para piano, tem a ver com isso mesmo.

Para *EBowed-Piano, Melódica e Field Recordings* não é a primeira peça do compositor que junta piano e electrónica, nem é a primeira vez que Cutileiro usa o Ebow (abreviatura para energy / electronic bow) e a melódica na sua música. Em 2004, Cutileiro escreveu uma peça que em termos conceptuais e sonoros difere consideravelmente da peça em estudo. *Para Piano e Electrónica* é uma peça em duas secções: a primeira consiste em pequenas células de ostinatos (*tremulos* de densidade variável ou gestos rápidos de quatro notas) com dinâmicas entre o *pp* e o *ffff* e a segunda em acordes longos numa dinâmica de *ppp*. Nesta peça:

a electrónica é simplesmente um ‘jogo’ de delays — como se, na primeira secção, mais quatro pianistas (cada um representado pelo respectivo altifalante) repetissem exactamente o que o solista tocasse só que desfasados 5 segundos entre cada um; na segunda secção seria só um pianista além do solista e também desfasado 5 segundos, só isto. (comunicação pessoal, 9 Agosto, 2016)

O uso da melódica também não é uma novidade na obra do compositor já que compôs, em 2012, a peça *for 12 melodic, in 4 parts*. Em 2010, o compositor havia já usado o Ebow na sua peça *um silêncio a somar-se ao silêncio* (para flauta, clarinete, violino, violoncelo, piano e electrónica), que a autora teve a oportunidade de interpretar, integrando o *Sond’Ar-te Electric Ensemble*⁵⁶. O Ebow foi apresentado pela primeira vez em 1976 em Chicago e em 1998 chegou-se ao PlusEbow, o

⁵⁶ Sond’Ar-te Electric Ensemble. Acedido em: <https://goo.gl/z5QvH5>.

modelo comercializado na actualidade⁵⁷ que é alimentado por uma pilha de 9 volts e possui duas formas de ser usado: favorecendo a fundamental da nota ou fazendo vibrar outros harmónicos. Como nos diz Cutileiro, a propósito da referida peça para música de câmara:

o EBow é um pequeno aparelho usado em guitarras eléctricas que excita as cordas sem lhes tocar, produzindo um som contínuo e constante. Aqui, três EBows são colocados sobre as cordas do piano criando uma envolvente sonora muito diferente da que resulta da técnica tradicional do instrumento. (Cutileiro, 2014b, s.p.)

No âmbito da peça de música de câmara, como elemento externo ao piano, o compositor usa ainda cerdas entrelaçadas em cordas específicas do piano que são friccionadas de forma subtil pelo pianista. O uso do EBow e das cerdas contribuem para a sonoridade da peça que, como nos diz o compositor nas notas de programa, pretende retratar “o silêncio que se ouve quando parece não haver nada” (Cutileiro, 2014b, s.p.). Aqui:

o som deixa de ser um meio, um veículo para uma narrativa (seja do lado de quem produz esse som, seja do lado de quem o escuta), para se tornar um fim em si mesmo. Uma ‘película’ de ruído branco, gerada pela electrónica, é somada a, e transformada por, respirações instrumentais, numa progressão quase imperceptível: seis secções caracterizadas por uma identidade tímbrica subtil. (Cutileiro, 2014b)

A obra *um silêncio a somar-se ao silêncio* veio a revelar-se decisiva para o início, o processo e o resultado da peça *Para EBowed-Piano, Melódica e Field Recordings*, cuja execução requer do pianista uma abordagem pouco ortodoxa. Cada parte da peça - o compositor rejeita o uso da palavra andamento neste contexto - tem uma gravação de campo (commumente apelidada de *field recording*) de um local que lhe dá o nome, sendo desta forma que os *field recordings* entram neste trabalho, como uma das formas de trazer o som de Portugal (o som captado em Portugal, num determinado momento e numa determinada localização) para uma peça para piano.

ii. *Field recordings*: contextualização

Numa busca por *field recordings* no dicionário Music Grove Online, não se consegue mais do que uma referência a este termo na entrada para *sound art* da autoria de Wong (2012): “A term encompassing a variety of art forms that utilize sound, or comment on auditory cultures. [...] Sound installation, sound sculpture, performance art, soundscape composition, soundwalking, field recording, circuit bending, [...] may technically constitute sound art”. Tal como o próprio nome indica, *field recordings* pressupõe a gravação de algo e esse algo está ligado, ainda que não exclusivamente, à ideia de *soundscape*:

⁵⁷ What is the history of the EBow? (s.d.). Acedido em: <https://goo.gl/rp0mNl>.

a term generally referring to the entire mosaic of sounds heard in a specific area. A soundscape comprises the wide array of noises in which we live, from sounds of nature, to the clang of church bells, the pulse of a salsa band at a local dance club, or the hum of traffic on a city street (Hill, 2014, s.p.).

Para chegarmos ao termo *soundscape* temos de recuar ao início do século, mais precisamente a 1913, data de edição do inusitado livro *A Arte do Ruído* de Luigi Russolo (1885 - 1947). Este pintor, inventor e compositor futurista chamou a atenção, de uma forma exuberante, para a musicalidade dos ruídos (Russolo, 2013, p. 19). Ainda que especialmente maravilhado com “as amálgamas de sons mais dissonantes, mais estranhas e mais estridentes” (Russolo, 2013, p. 8), este convoca igualmente sons da Natureza:

Para vos convencer da variedade surpreendente dos ruídos, citar-vos-ei a trovoadas, o vento, as cascatas, os rios, os riachos, as folhas, o trote de um cavalo que se afasta, os sobressaltos de uma carroça sobre o pavimento, a respiração solene e branca de uma cidade nocturna, todos os ruídos que fazem os felinos e os animais domésticos e todos aqueles que a boca do homem pode fazer sem falar nem cantar. (Russolo, 2013, p. 13)

John Cage é sem dúvida um herdeiro da atitude de Russolo face ao ruído e à sua vontade de o deixar entrar na sua música, afirmando: “Music is sounds, sounds heard around us, whether we are in or out of the concert halls” (Cox and Warner, 2004, p. 30). Tanto um como outro rejeitam a hegemonia da música do passado, exemplificada com dois exemplos relativos a Beethoven: se Russolo (2013) diz: “Obtemos infinitamente mais prazer ao combinarmos idealmente os ruídos dos carros eléctricos, dos automóveis, de veículos e de multidões ululantes do que ao escutarmos de novo, por exemplo, a “heróica” ou a “pastoral⁵⁸” (p. 11); Cage refere no documentário de Sebestik (1992):

The sound experience which I prefer to all others, is the experience of silence. And this silence, almost anywhere in the world today, is traffic. If you listen to Beethoven, it's always the same, but if you listen to traffic, it's always different. [3'45⁵⁹]

As experiências de Cage com a dicotomia som/silêncio (nomeadamente com a sua emblemática peça 4'33”) e a sua atitude face aos sons que o rodeavam no seu dia-a-dia em Nova Iorque, deram o mote para uma atitude contemplativa, de abstracção e anti-acção face ao meio ambiente. Se Russolo elogiou o ruído industrial de forma apaixonada e Cage assumiu uma atitude tolerante perante os sons que o envolviam, R. Murray Schafer, compositor canadiano e considerado o pai do termo *soundscape* (datado do final dos anos 60 do século XX) já não tem a

⁵⁸ Maiúsculas no original.

⁵⁹ Listen : John Cage - in love with another sound -01 (18/02/2007). Acedido em: <https://goo.gl/Mx61eH>.

mesma postura. Schafer (2003), autor do seminal livro *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* refere, no documentário de New (2009), que:

the world is a huge musical composition that is going on all the time, without a beginning and presumably without an ending. We are the composers of this huge miraculous composition that is going on around us and we can improve it or we can destroy it. We can add more noises or we can add more beautiful sounds. It's all up to us. [2'26"]

A distinção entre *noises* e *beautiful sounds* daria só por si uma longa reflexão, mas podemos propor que *beautiful sounds* pode referir-se aos sons em harmonia e em conjugação com os sons naturais do mundo, presentes na natureza e *noises* os sons artificiais que o mundo industrializado nos apresenta: o som das máquinas em funcionamento, o ruído branco dos electrodomésticos ou o som dos carros. Daí que, tomando o som do tráfego como elemento comum aos três compositores aqui referidos, Schafer não partilhe do mesmo entusiasmo:

While we hear the train going off into the distance, we can hear some birds, of course... We can hear some traffic noise from highway 7, quite distant... The most interesting thing, of course, it's the birds at this time of the day... (New, 2009, 0'54)

Isto porque Schafer esteve na origem do *World Soundscape Project (WSP)*, fundado em 1969 na Simon Fraser University (Canadá), com o propósito de estudar os ambientes sonoros do mundo. Esta iniciativa parte das ideias da *ecologia acústica (acoustic ecology)* e da *ecologia do soundscape (soundscape ecology)* e procura estudar “the relationship between people and their acoustic environment. Its central objective is to find solutions through which to achieve ecologically balanced soundscapes and bring congruence to the relationship between the human community and its sonic environment.” (Hill, 2014, s.p.)

A introdução da gravação na área do *soundscape*, a realização de *field recordings*, dá-se pela vontade de, primeiramente, preservar determinadas sonoridades para, eventualmente, partir delas para a criação de algo novo, como tem acontecido em diversas de obras de Schafer e dos seus seguidores. Assim, os *field recordings* apresentam-se como “the reproduction of previously recorded tapes (or sound files) from specific sites that the ‘composer’ considers sonically relevant” (Cutileiro, 2014, p. 156). Para se qualificar como *field recording*, a gravação deve ter o mínimo possível de pós-produção, aceitando assim as nuances que a própria gravação proporciona. Neste sentido, “when in its purer forms, *field recording* is simply a work of carefully selecting sound environments and how to best capture them” (Cutileiro, 2014, p. 156).

No contexto português, a génese das gravações de campo (*field recordings*) está intimamente relacionada, na sua história, ao nome de Michel Giacometti. O etnomusicólogo corso fundou em 1960, após mudar-se para Portugal em 1959, os Arquivos Sonoros Portugueses (ASP), tendo em vista:

a recolha, o estudo e a divulgação da música tradicional portuguesa. Entre 1960 e 1983, os ASP publicaram várias colecções discográficas, num total de 24 discos, sendo de destacar a colecção *Antologia de Música Regional Portuguesa*, aconselhada pelo International Institute for Comparative Music Studies and Documentation e pelo International Music Council⁶⁰.

Estas recolhas tinham um propósito bem definido: a gravação de manifestações associadas ao meio rural, com especial incidência no que dizia respeito à música tradicional portuguesa gravado no contexto popular. Neste sentido, afastava-se claramente da ideia de Schafer de preservar as sonoridades naturalmente presentes no meio ambiente. Nesta empreitada, o etnomusicólogo contou com a cumplicidade de Lopes-Graça que, apesar de o ter acompanhado nas recolhas, se dedicou essencialmente a transcrever as melodias gravadas, a produzir textos sobre a temática e a compor música vocal e instrumental com base no material recolhido. A música de Lopes-Graça não interagia com as gravações (ou seja, não concebeu peças para instrumentos e electrónica): antes partia da audição das recolhas para as transcrever e documentar (como no emblemático *Cancioneiro Popular Português*, publicado em 1981) para depois trazer algumas dessas melodias para a sua música (como é o caso da peça *Viagens na Minha Terra*). No seguimento do trabalho de Giacometti surge, em 2011, *A Música Portuguesa a Gostar dela Própria*, uma associação encabeçada pelo realizador Tiago Pereira que, através de uma extensa recolha feita em Portugal Continental e nos dois arquipélagos, disponibiliza o fruto do seu trabalho de diversas formas, nomeadamente: online⁶¹ (de forma gratuita), em versões para rádio e televisão da série *O Povo ainda Canta* (uma óbvia vénia ao programa *O Povo que canta* da autoria de Giacometti), na produção de documentários autónomos e ainda através do projecto musical *Sampladélicos* (onde as recolhas servem de bases para subversões musicais originais). Tanto no caso de Michel Giacometti como no de Tiago Pereira, a tónica está na recolha do património relativo à tradição oral de Portugal algo que é complementado, na contemporaneidade, com gravações de campo na esteira do proposto por Schafer. Podem ainda referir-se, a título de exemplo, as contribuições desenvolvidas por diversos artistas no âmbito da associação sem fins lucrativos Binaural /Nodar⁶², o trabalho do artista sonoro Luís Antero⁶³, ou o programa ECOS⁶⁴ relativo à cidade de Lisboa.

⁶⁰ Biografia de Michel Giacometti. Acedido em: <https://goo.gl/f0VzNz>.

⁶¹ *A Música Portuguesa a Gostar dela Própria* (Vimeo). Acedido em: <https://goo.gl/AKKb9s>.

⁶² Binaural/Nodar. Acedido em: <https://goo.gl/xY5Ghy>.

⁶³ Luís Antero. Acedido em: <https://goo.gl/BSnKof>.

⁶⁴ Ecos. Acedido em: <http://goo.gl/KNPB8w>.

No âmbito da música erudita portuguesa, a presença de *field recordings* em estado puro em articulação com a interpretação de música ao vivo acontece na referida ópera *tudo nunca sempre o mesmo diferente nada*, de Cutileiro. Sobre a relação da sua ópera com a não-narratividade em música, o compositor refere:

Despite recording real-life phenomena, field recording works, in themselves, are non-narrative. Just as with Cage's compositions, although the listener perceives sound elements [...] still s/he cannot establish an idea of an organized dramatic presentation, of a flux of causally linked events. Sound is presented as raw and this is perceived in the listening - it may be a composition but it was not composed. (Cutileiro, 2014, p. 156)

Apesar da expressa não-narratividade associada à música de Cutileiro, atentando na obra incluída neste trabalho é possível atribuir-lhe significado através de uma reflexão no que diz respeito à escolha dos *field recordings*, à informação acerca dos locais onde foram gravados ou à forma como são transformados numa peça para piano.

iii. Para *EBowed-Piano, Melódica e Field Recordings*

- Génese da obra

Em 2014, no seguimento da interpretação da peça *um silêncio a somar-se ao silêncio* e de se ter assistido à estreia (parcial) da ópera *tudo nunca sempre o mesmo diferente nada* na defesa de doutoramento do compositor, desafiou-se Cutileiro a compor uma peça para piano e electrónica que se relacionasse com a cultura portuguesa (para, dessa forma, integrar o presente trabalho). Este desafio pode considerar-se, logo à partida, desconcertante por duas razões:

- pelo facto de a música de Cutileiro ser manifestamente não-narrativa (contrariando, à primeira vista, o propósito deste trabalho: o estabelecimento de pontes entre a música e elementos extra-musicais e, de certa forma, narrativos);
- pelo facto de a música de Cutileiro convocar um tipo de abordagem pianística pouco comum.

Pelas duas razões expostas, para enquadrar conceptualmente a peça de Cutileiro, foi essencial ter em mente a conclusão bipartida que retirámos da sua tese de doutoramento:

- a música não é narrativa;
- a linguagem é narrativa e dá significado à música (Cutileiro, 2014).

Apesar de a música de Cutileiro rejeitar um discurso ou uma progressão narrativa associados aos acontecimento musicais, há vários elementos que contribuem para o estabelecimento de paralelismos extra-musicais. Essa relação com algo exterior acontece não a partir da música, mas sim através da informação que é disponibilizada tanto ao intérprete como

ao público. Na peça *Para EBowed-Piano, Melódica e Field Recordings* está previsto ser incluído um subtítulo que consiste na abreviatura da localidade onde as gravações foram recolhidas + data da recolha, por exemplo lx02012015 para a peça referente a Lisboa, cujas gravações foram feitas a 2 de Janeiro de 2015. Cada uma das partes da peça tem o nome do local onde os *field recordings* foram gravados: por exemplo, no caso da peça referida, Parte I: Cemitério dos Prazeres.

Para compor a peça, Cutileiro diz que:

the idea was to compose a piece that would somehow relate with the tradition of programmatic place specific piano works of the 19th to 20th century - where the composer musically describes or is affected by and reacts to specific geographical locations; however, both the unorthodox technique necessary to play the piece - the player must press the keys without hammering the strings, and occasionally blow into a pitch-prepared melodia - and the minimalist, conceptual simplicity of the whole score - each piece uses only five pitches - move the entire project far away from any classical piano repertoire⁶⁵.

Após troca de impressões preliminares sobre a peça, o compositor começou por enviar informação sobre as suas primeiras ideias, que vieram a revelar-se a base do resultado final:

Queria que envolvesse gravações de espaços específicos e que a composição para piano propriamente dita nascesse dessas gravações. Essas gravações seriam de 5 minutos cada e seriam um total de 10 (em 10 locais diferentes de Portugal). Ou seja uma espécie de conjunto de 10 peças para piano e *field recordings* (total de 50 min) [...] Trabalhar com foto [sic] ou video poderá ser uma solução mas tenho medo que desequilibre as coisas, deixando o piano um pouco desamparado ou secundário. (comunicação pessoal, 22 Setembro, 2014)

- Apresentações públicas

A 6 de Março de 2015 realizou-se em Guimarães uma sessão de trabalho onde se experimentaram alguns efeitos dentro do piano (nomeadamente o uso de EBows e cerdas) e no final desse mês o compositor enviou a primeira versão da partitura, feita com base em gravações de Lisboa, pronta a ser tocada (Cutileiro, 2015). Posteriormente, o compositor providenciou uma versão DIY⁶⁶ da mesma obra (Cutileiro, 2015a): esta segunda versão contém o esqueleto conceptual, formal e rítmico da peça permitindo que seja o próprio intérprete, ou outra pessoa, a gravar os *field recordings* e, com base nesse material, a elaborar a partitura.

⁶⁵ Sound XI. Acedido em: <https://goo.gl/z9y1vy>.

⁶⁶ DIY é uma sigla para a expressão *Do It Yourself*.

Fruto da encomenda do Festival Dias da Música Electroacústica (DME), e com o subtítulo *sl22015*, a peça foi estreada na 24ª edição do Festival, num concerto realizado a 29 de Dezembro de 2015 na Casa Municipal das Artes / Conservatório de Música de Seia. Seguiu-se uma nova versão da peça, com o subtítulo *gv27122015*, na 25ª edição do Festival DME, desta vez no Teatro-Cine Gouveia, no dia 9 de Janeiro de 2016. A primeira versão da peça, intitulada *lx02012015*, referente à cidade de Lisboa, foi estreada a 25 de Junho de 2016⁶⁷ no O'culto da Ajuda, em Lisboa, como parte do ciclo *Piano Extraordinário* organizado pela Miso Music. Existe ainda uma versão com gravações de Braga, estreada a 30 de Setembro de 2016 no Theatro Circo. Intitulada *brg05072016*, esta é a primeira peça em que as gravações não são feitas pelo compositor mas sim pela intérprete, iniciando-se aqui uma nova forma de colaboração.

- Material musical da peça

Apesar do que avançou inicialmente, nas versões que fez até agora, Cutileiro não recorreu a gravações de dez localidades distintas: optou por uma peça com oito gravações diferentes, cingindo-se apenas a uma localidade. Mas, tal como já tivemos oportunidade de ver, o compositor aceita com naturalidade diferentes realizações das suas peças. Neste caso específico, Cutileiro (2015a) indica na partitura *DIY*: “Record eight soundscapes of more than 5’00” in a conceptually confined area”. O propósito do compositor é que haja um elemento que agrega a peça, aceitando por isso várias possibilidades, nomeadamente:

- gravações realizadas no mesmo dia, em locais diversos de uma mesma localidade (peças relativas a Lisboa, Braga e Seia);
- gravações realizadas na mesma cidade, em dias diferentes (peça relativa a Gouveia);
- gravações realizadas durante dias diferentes no mesmo local;
- gravações realizadas à mesma hora do dia em locais diferentes, em dias consecutivos, etc.

As possibilidades conceptuais são numerosas, e assim se podem considerar as versões desta peça. Na realização das gravações, o compositor alerta para a necessidade de atentar na sua densidade sonora (ambientes demasiado barulhentos e demasiado silenciosos podem constituir problemas na elaboração da partitura) e em elementos perturbadores da gravação, como o vento ou acontecimentos repentinos muito próximos da fonte de captação, que podem apresentar problemas de nivelamento da projecção sonora no contexto de concerto.

Na partitura *DIY* (Cutileiro, 2015a), o compositor dá a seguinte instrução: “in each recording, listen and find five pitches that seem more present”: são essas cinco notas que o pianista toca em cada parte da peça: quatro notas são accionadas pelos EBows e uma nota é tocada na melódica. Como nos diz o compositor nas notas de programa da peça:

⁶⁷ Gravação disponível no DVD em anexo.

A premissa é que todas as paisagens sonoras têm determinadas frequências que se evidenciam mais que outras. Isto acontece tanto pela natureza dos corpos vibrantes presentes nesse espaço, que produzem certas frequências e não outras, como pela natureza reverberante desse mesmo espaço, realçando umas frequências em detrimento de outras. Acrescente-se que a percepção destas frequências é também um processo subjectivo, ou seja, que cada pessoa, por razões psico-acústicas e também culturais, considerará diferentes frequências como mais evidentes que outras. Ao seleccionar subjectivamente determinados espaços para gravar e determinadas gravações desses espaços; ao escolher frequências específicas destas gravações e ao realçá-las com o piano (activado pelos EBows) e com a melódica; e, finalmente, ao apresentar tudo isto num ambiente de concerto, onde a intensidade dessas gravações e desses instrumentos se equilibram, como que pertencendo uns aos outros, a peça torna-se um retrato sonoro simultaneamente objectivo e subjectivo que propõe os seus componentes tonais como o 'acorde musical' do espaço e do tempo gravados. (comunicação pessoal, 17 Junho, 2016)

Em suma a peça parte dos *field recordings* para daí extrair o material musical em termos de alturas. Para o ritmo, o compositor criou uma tabela com oito sequências horizontais destinadas às notas tocadas pelos EBows e pela melódica, cuja ordem pode ser escolhida pelo autor da versão da peça aquando a realização da partitura (ver partitura DIY incluída em anexo). Neste caso o ritmo é medido em termos cronométricos, e não através da notação tradicional.

- Componentes da peça

O título da peça *Para EBowed-Piano, Melódica e Field Recordings* é auto-explicativo em termos de elementos utilizados mas desde logo levanta uma questão: o que é *EBowed-Piano*? Esta expressão cunhada pelo compositor⁶⁸ significa que o piano é apenas tocado com EBows ou, por outras palavras, o uso do teclado é feito de forma a accionar o som dos EBows. Na óptica de Luk Vaes (2009), autor de um importante trabalho sobre *extended piano techniques*, o uso de EBows, enquanto objecto usado nas cordas do piano, qualifica-se como piano preparado. No seu estudo, o autor considera que:

prepared piano is any acoustic piano (also an upright) that is played upon via the proper interface - the keyboard - and of which the sound is muted by objects that interfere directly with the acoustic properties of the strings. Fixed preparations are those that are inserted on beforehand (i.e. prepared) and sit in place for the duration of a piece, mobile preparations are inserted occasionally during a piece. (p. 77)

⁶⁸ Não se conhece esta designação usada neste ou noutro contexto.

Concebido para o uso em guitarras, nos últimos anos o EBow tem sido usado no piano por outros compositores (Karlheinz Essl, O. Neuwirth ou Cor Fuhler, por exemplo) e, acerca da sua manipulação no âmbito desta peça, o compositor explica que:

os EBows fazem vibrar as cordas do piano sem o uso dos martelos. Para que tal aconteça, o pianista terá que carregar as teclas o suficiente para libertar os abafadores ainda que sem activar os martelos — uma espécie de técnica pianística invertida. (comunicação pessoal, 17 Junho, 2016)

Assim, antes do início de cada Parte, o pianista deve colocar os EBows em cima das cordas das quatro notas a eles destinados (na Fig. 46 - sib, dó, si, fá#). Tal como indicado na partitura, aos 0'10" o pianista deve tocar no teclado as notas referidas.

Lx02012015
Parte I - Cemitério dos Prazeres

Fig. 46 — Cutileiro: lx02012015 (Parte I)

A partir daí, o pianista segue a partitura, que indica quando se deve baixar ou levantar o dedo das teclas. É apenas desta forma que o pianista interage com o instrumento já que o contacto com o teclado é feito apenas de forma a accionar os EBows, que são os responsáveis pela produção do som. Este objecto, quando usado no piano, capacita-o em duas vertentes:

- torna possível o piano produzir som em *crescendo*, já que é assim que o EBow interage com o instrumento (na técnica tradicional, a partir do momento em que o martelo bate na corda e produz som, este entra em *decrecendo*);
- torna o som virtualmente infinito sem o uso do pedal direito, contrariando a finitude do som accionado pela percussão das cordas através da tecla.

A melódica não é um instrumento muito usado no âmbito da música clássica com a excepção da emblemática peça *Melódica* de Steve Reich, concebida durante o sono e gravada pelo compositor a 22 de Maio de 1966 (Reich, 2002, p. 23). Se nesta peça o timbre estridente da melódica é bem evidente, na peça de Cutileiro essa questão é evitada, já que o som da melódica, ao invés de sobressair, deve misturar-se com as restantes componentes da peça. O compositor indica que “o intérprete terá que tocar uma melódica preparada, controlando o sopro e a respiração como fonte sonora, algo que a técnica do piano, como instrumento mecânico, dispensa totalmente” (comunicação pessoal, 17 Junho, 2016). Dado que o pianista precisa das mãos para accionar as notas dos EBows, a melódica deve ser usada com um tubo longo de

forma a poder estar pousada. Desta forma, dado que, para cada parte, a melódica toca apenas uma nota, a sua preparação consiste no bloqueio dessa nota com um objecto adaptável ao instrumento. Definida a altura da nota, cabe ao pianista seguir a partitura em termos rítmicos.

Na base da Fig. 46 vemos uma mancha negra abaixo da pauta que é relativa à gravação (*field recordings*): esta representa um grande *fade-in* com um corte abrupto no final. Isto acontece por causa de uma das premissas no tratamento dos *field recordings* nesta peça:

Edit the recordings so that: odd recordings start with 0'30" silence, then have a 1'00" fade in, and then keep full sound during precisely 3'30"; even recordings start with 3'30" full sound, then have a 1'00" fade out, and then stay silent for 0'30" (Cutileiro, 2015a).

O facto de as gravações terminarem subitamente - no caso das Partes pares - e começarem com *full sound* - nas Partes ímpares - dá uma crueza à peça que contrasta com a quietude inerente à sua execução e resultado sonoro. Confrontado com essa questão, o compositor assumiu que era essa a sua vontade: mostrar abertamente o fim e o início das gravações, cuja reprodução é algo artificial, e que por isso tem um princípio e um fim que Cutileiro não deseja ver disfarçado. Em termos de execução, cada Parte está gravada numa faixa independente: o pianista acciona o início da reprodução de cada Parte e, só depois de terminada essa Parte - e após a alteração da posição dos EBows e da nota da melódica - é que será accionada a reprodução da gravação seguinte.

- Versões existentes e confronto com os *field recordings*

No caso desta obra há uma importante escolha inicial, que se prende, primeiramente com os locais a gravar e, a seguir, com a escolha das frequências extraídas dos *field recordings*, que darão origem à partitura e que dessa forma estarão evidenciadas na audição da obra. No âmbito do World Soundscape Project, tendo em conta que “the ‘image’ of the soundscape is shaped by the listener's perception of it⁶⁹”, tanto o intérprete como o público poderão fazer leituras diferentes do que estão a ouvir, atentando em diferentes componentes. A esta subjectividade acresce o facto de o público ser ou não oriundo do local e poder reconhecer alguns dos sons evidenciados nas gravações, elementos relevantes na criação da imagem sonora desse local. Essa imagem é baseada em “cognitive units such as foreground, background, contour, rhythm, space, density, volume and silence. From these units have been derived such analytical concepts as keynote, signal, soundmark, sound object and sound symbol”, segundo um artigo da Canadian Encyclopedia, partilhado por Hildegard Westerkamp, Adam P. Woog, Helmut Kallmann, Barry Truax - compositores e investigadores importantes no âmbito do World

⁶⁹ World Soundscape Project. (16.07.14). Acedido em: <https://goo.gl/lqnL6f>.

Soundscape Project⁷⁰. Os conceitos de keynote, signal e sound symbol serão abordados de seguida pela sua pertinência na análise dos *field recordings* das diferentes versões da peça.

Os *field recordings* das quatro versões existentes da peça são contrastantes a vários níveis e, tendo em conta que “the sonic environment (or soundscape), which is the sum total of all sounds within any defined area, is an intimate reflection of the social, technological and natural conditions of the area⁷¹”, permite-nos tirar conclusões acerca dos espaços a que se referem.

As gravações das duas primeiras versões da peça foram captadas no final de 2015 nas cidades de Seia e Gouveia à noite. Neste caso tratam-se de duas pequenas cidades no interior do país, na zona da Serra da Estrela, conhecidas pelas suas temperaturas baixas no Inverno, justificando o facto de haver pouco movimento na rua na altura das gravações.

Na peça de Gouveia as Partes intitulam-se: 1. Banco de jardim; 2. Porta do cemitério; 3. Panorâmica; 4. Coreto; 5. Tribunal; 6. Anfiteatro; 7. Palmeira; 8. Centro. Ainda que não seja massivo e interrupto, o som de automóveis é uma constante nestas gravações e, tal como referido, a presença humana faz-se sentir de forma esparsa: apenas se ouvem vozes, brevemente, nas Partes 4, 7 e 8, sendo mais notória a presença continuada de cães - Partes 1, 2 e 7 - e pássaros - Partes 1, 3 e 7. Podemos ainda dizer que a *keynote* - “a ubiquitous and prevailing sound, usually in the background of the individual's perception, to which all other sounds in the soundscape are related⁷² - da Parte 8 é o som do vento que provoca o abanar das árvores e de uma estrutura metálica não identificada (que se torna também uma presença forte na peça).

A peça de Seia apresenta sinais mais urbanos, nomeadamente numa presença muito mais constante de automóveis (de modelos variados - algo identificável através da diversidade sonora) e motociclos. As Partes intitulam-se: 1. Hospital; 2. Gerador; 3. Sinos; 4. Praça Central; 5. Átrio; 6. Centro de Estudos; 7. Panorâmica; 8. Rebanho. Na Parte 2, tal como o nome indica, a *keynote* é o som do gerador. Contudo, essa peça tem ainda uma outra leitura pois é possível acompanhar ou imaginar uma espécie de narrativa, ao contrário do que acontece nas várias partes da peça de Gouveia. A Parte 2 começa com o som do gerador até que aos 0’18” se começa a ouvir, ao longe, o som de um carro que se aproxima do local da gravação. Ouve-se um carro a parar e ouve-se o som do bater de uma porta de automóvel - que se presume que seja o carro que se aproximou [1’54”]. Aos 2’30” ouve-se uma campainha de prédio, seguida do trinco de abertura de porta e o empurrar da mesma por alguém - a pergunta impõe-se: será a mesma pessoa que parou o carro? O bater de porta do carro ou o trinco da porta do prédio pode ser considerado um *signal* - “a term borrowed from communication theory, are foreground

⁷⁰ World Soundscape Project. (16.07.14). Acedido em: <https://goo.gl/lqnL6f>.

⁷¹ World Soundscape Project. (16.07.14). Acedido em: <https://goo.gl/lqnL6f>.

⁷² World Soundscape Project. (16.07.14). Acedido em: <https://goo.gl/lqnL6f>.

sounds, usually listened to consciously, often encoding certain messages or information⁷³” – que neste caso sugerem, respectivamente, que alguém (homem ou mulher) saiu do carro, tocou à campainha, alguém lhe abriu a porta e a pessoa entrou no prédio. A Parte 3, denominada Sinos, é habitada por esses *signals* que, no contexto católico podem ter vários significados: desde o simples assinalar das horas até ao toque de finados. Para além disso, nesta gravação ouve-se, ao longe, música de natal, o que contextualiza a gravação na época do ano em que foi efectuada. Enquanto que a gravação da praça central (Parte 4) é bastante caótica em termos de pára/arranca de carros e sons de adultos e crianças num ambiente descontraído, a Parte 8, intitulada rebanho, possui o característico som dos chocalhos dos animais e o som de indicações dadas pela pastora aos animais [1’33”]. Mas aqui acontece algo interessante: apesar de conviver desde o início com o som dos carros, esse som bucólico desaparece a determinada altura [2’20”] porque é anulado pelos referidos automóveis. Contudo o movimento dos carros abrande e a voz da pastora [3’01”] e os chocalhos reaparecem. Ainda que com uma dimensão narrativa menos expressiva que o exemplo relativo à Parte 2, neste caso há uma reflexão que pode ser feita relativa à convivência entre modos rudimentares de pastorícia (uma pastora que leva o seu rebanho a pastar ao ar livre – uma raridade, no contexto do nosso país, nos dias que correm) e o fluxo de automóveis a grande velocidade. A nuance rebanho – automóveis – rebanho está naturalmente presente na gravação mas quase poderíamos pensar numa composição que começa com o som de um rebanho, esse som funde-se com o dos automóveis (que abafa o som inicial) que, por sua vez, volta a fundir-se com o som do rebanho. Esta é uma abordagem possível, na esteira da *soundscape ideology* que “recognizes that when humans enter an environment, they have an immediate effect on the sounds; the soundscape is human-made and in that sense, composed.”⁷⁴

A peça de Lisboa – constituída por 1. Cemitério dos Prazeres; 2. Terreiro do Paço; 3. Pátio Villa Sousa; 4. Jardim Brancaamp Freire; 5. Jardim do príncipe Real; 6. Parque Eduardo VII; 7. Jardim Alameda D. Afonso Henriques; 8. Cemitério do Alto de São João –, pelas características da capital do país, está inundada de sons de viaturas, desde carros, a autocarros, passando por motas e aviões. São sons que se encontram nas várias gravações, sendo possível imaginar, por exemplo, que a gravação da Parte 7 foi feita junto a uma paragem de autocarro já que se ouve um autocarro a parar e uma série de pessoas a falar (imaginando-se que estão a sair do autocarro). Na gravação da Parte 3 ouvimos o som do eléctrico, um *sound symbol* de Lisboa. Tratando-se de uma categoria mais geral, *sound symbols* são “sounds that evoke personal responses

⁷³ World Soundscape Project. (16.07.14). Acedido em: <https://goo.gl/lqnL6f>.

⁷⁴ World Soundscape Project. (16.07.14). Acedido em: <https://goo.gl/lqnL6f>.

based on collective and cultural levels of association⁷⁵”. As vozes de adultos e crianças (não só na Língua Portuguesa mas também na Língua Inglesa) são uma constante (à excepção das Partes 6 e 8) e o som do carro de polícia e ambulâncias aparece nas gravações das Partes 5 e 6. Se na gravação da Parte 5, ouvimos uma pequena buzina do carro de polícia, seguida de uma buzina mais longa e outra mais curta (o que sugere uma reiteração de um aviso do carro da polícia, de uma intervenção em algo que estava a acontecer), na gravação da Parte 6 algo mais interessante - em termos sonoros - acontece. A gravação começa com um som de automóveis constante; segue-se um longo som de buzina de carro, aos 1’54”, começa-se a ouvir um som de ambulância em função aos 1’56” e, entre os 2’06” e os 2’15”, acontece um contraponto de meios tons com uma buzina de carro de polícia. Este é o momento mais desconcertante pois o ouvido, que está já habituado a uma série de sons esparsos e avulsos, é confrontado com uma articulação, que poderia ter sido ordenada artificialmente, de sons vindos de uma buzina de carro de polícia. Já quase no final da gravação [4’19”] aparece uma terceira sirene (diferente das anteriores) que poderá ser de um outro modelo de ambulância ou de um carro de bombeiros.

Na gravação de Braga procurou-se fazer um pequeno roteiro pelo centro da cidade, no final de um dia de Julho. As gravações foram feitas no espaço de cerca de 2 horas e a deslocação entre os locais foi feita a pé. Na escolha dos locais para fazer as *field recordings* - 1. Sé de Braga; 2. Central de Camionagem; 3. Rua do Souto (antiga Toca); 4. Café A Brasileira; 5. Café Viana; 6. Torre de Menagem; 7. Estação Ferroviária; 8. Largo do Paço (jardim interior) - foram tidos em conta dois tipos de critérios:

- valor simbólico;
- locais que contrastassem sonoramente com o burburinho citadino.

Em cada uma das Partes ouvimos uma constante presença de pessoas e dos sons característicos de cada um dos espaços: Parte 2 - som contínuo do motor de autocarros; Parte 7 - o som de um comboio a chegar seguido de passos dos passageiros em movimento; Parte 4 - o tilintar dos pratos e talheres dos cafés, por exemplo. Mas sentimos também um certo alívio sonoro nas gravações da Parte 6, já que a Torre de Menagem se situa num discreto cruzamento entre duas ruas barulhentas, onde apenas se ouve gente a falar ao longe; ou num jardim interior da Biblioteca Pública de Braga, relativo à Parte 8, onde só se ouve o som da água de uma pequena fonte, acompanhado por cantos de diferentes pássaros.

Em suma, ao atentarmos nas diferentes manifestações sonoras relativas a cada um dos locais estamos a convocar o sentido do lugar, tendo em conta que “[the] place’s acoustic quality is shaped by the inhabitants’ activities and behaviour⁷⁶.”

⁷⁵ World Soundscape Project. (16.07.14). Acedido em: <https://goo.gl/lqnL6f>.

⁷⁶ World Soundscape Project. (16.07.14). Acedido em: <https://goo.gl/lqnL6f>.

- Interpretação da peça

Acerca da interpretação desta peça, diz-nos Cutileiro:

A intensidade de cada nota e o equilíbrio entre todos os componentes - gravação, piano e melódica - é previamente determinado pela cuidadosa colocação dos EBows sobre as cordas e pelo ajustamento sonoro global relativamente às características acústicas da sala de concerto. É neste conjunto de decisões prévias ao concerto que assenta a interpretação propriamente dita. Qualquer acto de controlo dinâmico fica confinado à melódica, que por sua vez está limitada pela sua relação com o piano e a gravação. A interpretação ao vivo torna-se assim um acto profundamente antagónico a qualquer conceito convencional de virtuosismo (comunicação pessoal, 17 Junho, 2016).

De facto, a preparação e a execução em público desta peça convoca preocupações muito diferentes da preparação de uma peça mais convencional, ainda que tendo em conta o cariz diverso e extenso do repertório pianístico. Tratam-se de decisões e acções relativamente simples mas cujo impacto é enorme no contexto da peça, ao contrário de, por exemplo, uma nota errada na execução de uma peça do repertório canónico do instrumento. Estas decisões prendem-se com a forma como se toca a melódica; como se colocam os EBows, como se articula o início e o fim de cada andamento e, em termos gerais, como se aborda a peça em termos corporais e expressivos.

Apesar de o controlo da respiração ser algo essencial no acto de tocar piano (pela sua importância no bom funcionamento do corpo e da gestão da tensão e relaxamento, antes e durante o estudo, e nas situações de concerto), o uso da respiração como fonte sonora não é algo a que um pianista esteja habituado. Sendo, à primeira vista, o elemento que pode convocar uma certa expressividade, já que através do sopro o pianista pode ser mais ou menos expressivo, dentro das indicações rítmicas e dinâmicas da partitura, o compositor deixa instruções bem claras na execução da parte da melódica. A técnica é simples e subtil: de acordo com a linguagem do compositor nesta peça, a melódica produz notas longas que surgem do nada, em *crescendo*, atingem um pico, em *pp*, seguido de um *diminuendo*. É neste sentido que, após conhecer as características do registo do instrumento, percebe-se que é necessário tocar com menos força no registo grave (o som sai sem esforço) e com mais força no registo agudo. O começo da nota com base no uso de sopro sem som (usado frequentemente na música contemporânea) insere-se nesta ideia de o som vir do nada e foi encorajado pelo compositor. Para além de tocar, entre cada Parte, o pianista tem de manusear a melódica, tirando-a do seu lugar, alterando a nota bloqueada, e voltando a colocá-la no lugar onde esta vai repousar, durante a execução de cada Parte. O que é um gesto simples de fazer no rebuliço do dia-a-dia adquire, neste contexto performativo, uma grande importância e solenidade. Assim, tendo em conta que são usadas

notas nas teclas pretas e nas teclas brancas, há que ter atenção ao posicionamento do objecto bloqueador da nota, para que fique firme numa só nota (e não resvale para ao lado, bloqueando duas notas ao mesmo tempo, por exemplo). Após bloquear a nota, a melódica deve ser colocada no local escolhido (neste caso usou-se o interior - correspondente ao registo agudo do piano), colocando na boca o tubo para a emissão de som. A partir do momento em que o tubo está na boca, e tendo em conta que as mãos estarão no teclado a accionar o funcionamento dos EBows o pianista deixa de poder manusear o tubo até ao final dessa Parte. É por isso necessário um bom controlo da respiração, atentando-se igualmente na forma como a boca segura o bocal.

O manuseamento dos EBows é algo bastante delicado, que envolve alguma perícia mas que, ao mesmo tempo, tem bastante de imprevisível. O interior dos pianos - no que diz respeito ao tamanho das cordas e à estrutura em ferro - difere bastante consoante os modelos e as marcas, o que representa um problema para as peças que usam piano preparado e string piano já que, em muitos casos, é necessário adaptar o material musical às especificidades do instrumento. O uso de EBows no piano apresenta três possíveis problemas:

- tendo em conta as características de construção do piano, algumas notas que fazem parte dos acordes poderão não permitir o uso de EBow, pelo que a partitura tem de ser refeita;
- por razões intrínsecas ao instrumento (nomeadamente ao facto de as cordas serem bastante antigas), há cordas que, apesar de se encontrarem no registo médio do instrumento (registo confortável para o uso de EBows) não vibram e que, por isso, é necessário arranjar uma alternativa;
- as notas que se encontram no registo agudo do instrumento, apesar de funcionarem em alguns pianos, são potencialmente problemáticas.

Ao longo da preparação de três versões da peça foi possível desenvolver algumas estratégias para lidar com estas questões:

- de forma a antecipar potenciais problemas, concluiu-se que o ideal é experimentar todos os acordes de EBows no piano onde a peça vai ser tocada nas semanas anteriores, de forma a saber se é necessário fazer alterações - isto é importante para que o estudo de preparação seja feito com a partitura final do concerto;
- tal como foi referido anteriormente, o facto de o EBow poder ser usado com duas funções é importante pois, no caso das notas agudas onde o EBow não funciona, o mesmo pode ser usado na oitava abaixo, na função *harmonic* (botão para a esquerda) de forma a produzir o som da oitava acima. Podemos encontrar um exemplo na Fig. 46.1 em que, no caso da nota fá, o EBow deve ser colocado nas cordas do fá (acima do dó central), num local preciso (e previamente identificado) de forma a produzir a nota pretendida. Contudo há casos, como também encontramos neste exemplo (Fig. 46.1), em que por uma questão de gestão de espaço

dos EBows nas cordas, para obter o *solb* (nota mais aguda), o EBow é colocado nas cordas da nota *si* (abaixo do *dó* central) com o botão para a esquerda. Sendo colocado num local preciso da corda, o EBow é capaz de produzir o som da oitava + 5ª Perfeita (como é o caso).

Lx02012015
Parte 6 - Parque Eduardo VII

Fig. 46.1 — Cutileiro: lx02012015 (Parte 6)

Duas apresentações públicas da peça e a preparação para um terceiro concerto contribuíram para o desenvolvimento de uma estratégia tanto no que toca à identificação nos abafadores das notas de cada acorde da peça (essencial para o manuseamento dos EBows entre cada Parte) como relativamente à abordagem da partitura, que foi usada na terceira apresentação da peça. Tendo em conta que, num contexto de concerto, o nome da nota não é relevante para a preparação dos EBows, concluiu-se que identificar, com um autocolante, as notas dos acordes com o número da Parte correspondente era o mais prático. Ou seja, no exemplo da Fig. 46.1, as notas *sol*, *lá*, *fá*, e *sol b* aparecem representadas com o número 6, sendo que as notas *fá* e *sol b* são identificadas como 6* que indica que o botão deve estar seleccionado para a esquerda. Este procedimento simplifica grandemente a mudança dos EBows, tornando o processo mais preciso e, por isso, mais rápido⁷⁷. A possibilidade de fazer um bom ensaio (ou vários) no piano onde vai ser o concerto é importante na medida em que ajuda a conhecer melhor a forma como cada nota responde à acção dos EBows. Apesar de o som ser sempre em *crescendo* (cuja duração e dinâmica alcançada é difícil de prever) há notas que soam quase imediatamente e outras que demoram mais tempo até começarem a produzir som. Apesar de não ser imprescindível que as quatro notas do acorde comecem a soar ao mesmo tempo, o pianista pode decidir fazer alguns ajustes como, por exemplo, tocar determinadas notas um pouco antes do indicado, de forma a dar tempo a que essa nota já esteja a soar quando as restantes forem accionadas. Por fim, duas ressalvas relativas a duas questões imprevisíveis no uso de EBows:

- por causa de especificidades da sua construção, o EBow não possibilita o controlo do fim do som (o levantar o dedo é por vezes acompanhado de uma espécie de onda metálica) o que, a

⁷⁷ Se duas Partes partilham a mesma nota, essa nota aparece identificada com o número de cada uma das Partes.

nosso ver, destoa do ambiente estável da peça (apesar de isto não ser considerado um problema por parte do compositor);

- por razões que ainda não foi possível desvendar, por vezes, e para além da nota correspondente, há situações em que os EBows produzem uma espécie de zumbido metálico durante o som da nota, num vai-vem, e que produz uma outra camada de som.

Quando um intérprete trabalha na estreia de uma obra tem a possibilidade - quando essa lhe é dada pelo compositor - de participar numa série de escolhas relativas à partitura, de forma a torná-la, dentro do possível, o mais clara e prática possível, tanto para o processo de trabalho como para o contexto de concerto. Inicialmente o compositor apresentou a partitura na horizontal, em que cada página A4 continha duas Partes da peça. Pelo facto de se usar os EBows nas cordas do piano, a estante tem de ser retirada e por isso foi necessário encontrar outro local para colocar a partitura chegando-se à conclusão e o local mais prático era entrelaçar a partitura nas cravelhas do piano. Neste sentido, percebeu-se que o tamanho A4 era demasiado grande por isso optou-se pelo formato A5, já que assim fica totalmente no campo de visão do pianista, e pelo facto de ser um tamanho mais pequeno, o papel aguenta-se firme, não sendo necessário nenhum artefacto para o segurar. Para que a partitura pudesse ser apresentada neste tamanho foi necessário fazer ajustes no tamanho das pautas e das indicações cronométricas de forma a ser fácil a sua leitura com pouca luz. Tanto nos concertos de Seia e Gouveia, a iluminação foi feita por apenas um pequeno candeeiro de secretária a iluminar a partitura e o interior do piano e, no concerto de Lisboa, a iluminação, apesar de mais comum, foi bastante ténue.

A interpretação desta peça é o resultado de uma série de escolhas (sensíveis e pragmáticas) a tomar antes e no decorrer da situação de concerto no sentido de contribuir para um estado emocional sereno. Ao reduzir as possibilidades em termos de dinâmicas e alturas, há nesta peça uma resistência à expansividade, promovendo o recato, uma negação da expressividade. E neste sentido convocamos a afirmação de Cage (1961), a propósito de Rauschenberg: “This is not a composition. It is a place where things are” (p. 99), no sentido em que, pela sua fusão com os *field recordings* (não compostos), dá ideia que os vários elementos da peça poderiam vir das gravações, até porque, em termos visuais, não é claro para o público de onde vem o som. E neste sentido, parece-nos importante que o pianista assuma uma postura condizente com o contexto, já que, como nos diz Monteiro (1991):

being by nature dependent on all the subjective circumstances involved - the time, the place, the moment, the public, the interests involved, all the context of interpretation - musical interpretation must be aware of all the symbolic implications arising from the musical work in order to be more effective, at least more conscious of its significance.
(p.13)

Durante cada Parte, e no plano geral, optámos por movimentos corporais medidos e comedidos, de forma a acompanhar a natureza estática (mas não rígida) da música, que assim o é “because onward motion and its dominance in the listener’s perception is the main, thoroughly avoided feature” (Cutileiro, 2014, p. 127). Quando falamos de corpo pensamos nas pernas e pés (que por não serem usados, de forma activa, nesta peça, podem manter-se quietos), nas costas e cabeça (apenas oscilando quando necessário), no olhar e na respiração. No que diz respeito a estes dois últimos pontos há que referir que, apesar de representarem um pequeníssimo pormenor, que poderá passar despercebido por parte do público, poderão ter impacto na veiculação da peça. Numa música que inspira imperturbabilidade, usámos uma respiração baixa, ao nível do diafragma - o ideal para promover o relaxamento do corpo. Isto porque, se a respiração for sôfrega (ou pelo menos alta - ao nível do peito), o público entenderá que o intérprete está ansioso / nervoso o que estragará a imagem que se quer passar.

No mesmo sentido, se tudo estiver calmo mas os olhos estiverem inquietos (não só no que diz respeito à movimentação, mas também ao abrir e ao fechar), isso é algo que vai influenciar a experiência da peça. E esta experiência diz respeito ao intérprete - que ao mesmo tempo interpreta e usufrui da peça - e ao público - que recepciona a peça.

Por fim, reforçando o facto de os vários elementos da peça estarem intrinsecamente ligados, o pianista pode contribuir para que a consciência do público da proveniência do som amplificado - *field recordings* - e o som acústico - EBows e melódica - se dilua, ou que pelo menos não seja explícita. Para isto contribui uma cuidada gestão dos gestos das mãos (mudanças dos acordes no teclado) e discretas respirações necessárias ao acto de tocar melódica. Tal como em muitos outros aspectos, a abordagem corporal requerida na peça de Cutileiro contrasta grandemente com as outras obras referidas. Como neste caso, “stasis becomes the very goal of the whole sonic entity” (Cutileiro, 2014, p. 127), o corpo e a postura contribuem para a sensação imóvel da música: cada gesto é medido, como se de uma delicada coreografia se tratasse. Cutileiro refere nas notas de programa que esta peça se trata de “um desafio de anti-virtuosismo interpretativo” contudo, se tivermos em mente que “virtuoso performers play the instrument very fast or very slow, very strong, or for a very long time” e que “the important [thing] is that it has to be somehow understood by the audience as an amazing musical performance” (Monteiro, 2007, p. 1), aí a questão do anti-virtuosismo é discutível. Isto porque, apesar de o virtuosismo ser amplamente associado ao facto de se tocar muitas notas, muito rápido, o virtuoso, “um músico de grande talento⁷⁸”, pode optar por um tipo de repertório que evidencie outras capacidades, que não as referidas. Ou seja, se atentarmos na definição de *virtuosi* como “persons with special demiurgic powers, capable of doing things that commoners

⁷⁸ Virtuoso (n.d.). Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Acedido em: <https://goo.gl/WmHYrS>.

can only dream of” (Monteiro, 2007, p. 1) e a transpusermos para o contexto da peça de Cutileiro podemos referir que:

- o pianista tem de abordar o piano através de uma técnica que não é comum, já que durante toda a peça o piano apenas emite som de forma indirecta;
- tem de manipular e accionar quatro EBows através uma técnica pouco usual;
- tem de manipular e tocar notas longas com uma melódica: para isso tem de controlar a respiração;
- por ser uma peça lenta e que, nas versões apresentadas em concerto, dura cerca de 50 minutos, o pianista precisa de gerir cuidadosamente a energia e a concentração durante esse período, de forma a manter o ambiente estático, sem oscilações.

Esta peça é desafiante para o intérprete porque contraria a postura convencional da abordagem de uma peça de música: pelo constante desenvolvimento musical, o intérprete tem de estar sempre a tomar decisões (que notas tocar, que ritmo, que articulação, que dinâmica, com que pedal). Nesta peça trabalha-se a permanência, que dá tempo para ver além do imediato: fazendo a analogia com a pintura, podemos convocar a apreciação de um quadro original de Rothko que, à primeira vista, se trata de largas manchas unicolores mas que revelam valiosas nuances numa observação mais longa e atenta. O importante não é o significado, porque como nos diz Cutileiro (2014): “The notion of music as a memorable and meaningful sequence of causally linked events becomes a soundscape where pure perception seems to gain prominence over meaning” (p. 127). E é por isso que o compositor alinha com Cage (1961) que referiu, a propósito das afinidades que partilhava com Feldman, Brown, Wolf e Cowell, “Where people had felt the necessity to stick sounds together to make a continuity, we felt the necessity to get rid of the glue so that sounds would be themselves.” (p. 71) No caso da peça de Cutileiro, o uso de *field recordings*, e a construção de uma partitura com base nessa recolha, deixa que esses sons entrem na sala de concertos, relacionando dessa forma a sua peça de piano com referências extra-musicais que, neste caso, são o *soundscape* de diferentes localidades portuguesas.

— Conclusão

Esta dissertação foi construída com base no estabelecimento de pontes entre as dez peças para piano que constituem o seu *corpus* de trabalho e o material extra-musical a que estas se referem. O nosso propósito foi perceber o impacto na interpretação musical do contacto com os elementos culturais portugueses referidos nas peças em questão. No processo de estudo teórico (elaboração da tese) e prático (interpretação) de cada uma das peças tomámos como essencial a colaboração com os compositores (à excepção da Fernando Lopes-Graça, falecido em 1994), que forneceram material relativo às suas obras - nomeadamente no que diz respeito aos aspectos extra-musicais que os inspiraram na composição - e que acompanharam o desenvolvimento da interpretação das mesmas.

A escolha das peças procurou ser abrangente quer em termos de estéticas musicais quer na variedade e interesse das referências extra-musicais a elementos culturais portugueses, no sentido de providenciar uma visão alargada da produção portuguesa relacionada com a temática em estudo. Desta forma foram seleccionadas obras, temáticas e compositores bem diversos que, como vimos, suscitaram abordagens teóricas e performáticas igualmente distintas. As obras foram agrupadas em três recitais concebidos de forma a evidenciar essa diversidade.

Relativamente a *Viagens na Minha Terra* de Fernando Lopes-Graça, o confronto entre o material original - com o qual se contactou tanto em livros como em gravações - e a nova peça, traduziu-se numa interpretação construída com base em especificidades tímbricas, dinâmicas e de articulação encontradas nas peças que deram origem ao ciclo para piano. Apesar de ser uma peça alicerçada num pragmatismo algo rude, característico da escrita de Lopes-Graça, foi possível encontrar espaço para uma interpretação que teve factores externos em conta sem desvirtuar - assim o cremos - as indicações deixadas pelo compositor na sua partitura. No âmbito desta peça, pretendemos continuar a investigação de forma a identificar a totalidade das melodias-base de cada andamento e, terminado esse processo, pensar numa edição da partitura em colaboração com o Museu da Música Portuguesa que contemple essa informação. Há ainda outra hipótese de trabalho: dado que a peça foi originalmente escrita para piano, no decorrer deste estudo o foco foi a partitura original e a sua relação com as fontes tradicionais. Mas seria interessante realizar um estudo comparativo entre a partitura de piano e a partitura orquestral com base numa estrutura tripartida: as melodias tradicionais foram transformadas numa peça para piano que por sua vez esteve na origem de uma peça orquestral (resultado da fusão dos dois elementos anteriores). A isto acresce o facto de a peça orquestral ter sido composta doze anos após a estreia da versão para piano de *Viagens na Minha Terra*, o que certamente revelará aspectos de maturidade musical e emocional do compositor.

Neste trabalho, defendemos que a peça *Lume de chão - Tecido de memórias e afectos* de Amílcar Vasques-Dias suscita ao intérprete uma abordagem sensorial e emotiva ao material musical, já que essas mesmas qualidades estão manifestamente presentes na composição da peça. No âmbito deste ciclo, disponibilizamos neste trabalho os elementos tidos em conta na construção da interpretação musical, julgando pertinente a sua inclusão numa edição da partitura. Refira-se a posição do compositor relativamente à sua forma de compor - muito intuitiva, onde os sentidos da visão e do tacto se encontram a par da audição - e a relação emotiva que possui com os elementos que dão o título a cada andamento, nomeadamente as memórias visuais e auditivas relacionados com o ciclo do linho que testemunhou na infância ou o impacto que a imponentia das árvores e os cantos de pássaros no Alentejo têm no seu dia-a-dia. A identificação e análise dos elementos extra-musicais e a sua relação com este ciclo para piano permitiram associar conceitos de imponentia (*Sobreiro*), medo (*Alçapão*) ou ternura (*Ao Lume*) às peças, assim como relacionar cada uma das peças relativos ao ciclo do linho com a acção correspondente, aspectos que, sem dúvida, tiveram um grande impacto na concepção da interpretação. Esta obra originou uma revisão da partitura, feita em estreita colaboração com o compositor, aqui apresentada como *work in progress*, cujo resultado final será o corolário do que foi desenvolvido no âmbito deste trabalho.

O contacto com as versões originais dos fados *Um Homem na Cidade*, *Barco Negro* e *Talvez se chame saudade* - que deram origem, respectivamente, às peças homónimas de Vasco Mendonça, Pedro Faria Gomes e João Madureira - foi determinante por duas razões: pela dimensão vocal associada à melodia e pelo conteúdo narrativo contido em cada um dos poemas.

Variações sobre o Coro da Primavera de Fernando Lapa, é uma peça que parte de um exemplo emblemático da canção de intervenção associada ao 25 de Abril de 1974. Composta e cantada por José Afonso, a instrumentação da canção, a sua letra e o carácter vibrante da voz do cantor constituíram matéria relevante tanto na composição da peça como na sua interpretação. Pelo seu carácter reivindicativo, remanescente da canção original associada a manifestações e, talvez daí, a palavra *coro* no título, como símbolo de ajuntamento de pessoas, associámos a esta peça uma postura mais relaxada, contrastante com uma postura mais sóbria associada, por exemplo, à peça de Carrapatoso. Na sua peça *L'aire de l campo*, o compositor constrói um delicado tríptico em que cada andamento tem o nome de uma localidade transmontana. Ao contrário do que sucede em *Viagens na Minha Terra* ou na peça de Carlos Marecos, aqui não há uma correspondência concreta entre o material musical e o título do andamento. Contudo, tendo em conta as indicações que o compositor forneceu na sessão de trabalho, este convocou pensamentos que remetem para esses locais, nomeadamente um certo ambiente idílico associado ao meio rural (*Augas Bibas*), a grandiosidade associada ao terreno montanhoso (*Palaçôlo*) ou a delicadeza do cair de gotas de água (*Prado Gatón*). Tal como no caso de Carrapatoso, as peças *terras por detrás dos montes* e

Fogo Posto compostas, respectivamente, por Carlos Marecos e João Godinho, fazem referência ao território português. Se no caso de Carrapatoso essa referência tem um carácter, como vimos, menos profundo, no caso de Marecos, e à semelhança do que acontece na peça de Lopes-Graça, o nome dos andamentos faz referência ao local onde a melodia original foi recolhida. Dessa forma é possível estabelecer dois pontos de observação: por um lado o material musical, cujas características estiveram na génese de cada um dos andamentos (ainda que, no resultado final, esse material esteja pouco visível, por opção do compositor), por outro a associação de um imaginário visual a cada um dos andamentos, sugerido pelo título onde as canções foram recolhidas ou seja, por onde andaram, de facto, pessoas (nomeadamente Michel Giacometti) a recolher as melodias. Tendo em conta que, no âmbito desta investigação, se realizou o trabalho *Terras Interiores* fecha-se um ciclo: as localidades onde foi feita a recolha das melodias tradicionais estão referidas na peça para piano, que por sua vez dá origem a um trabalho em que vemos imagens dessas localidades.

Intitulada *Fogo Posto*, a peça de Godinho alude a um elemento indissociável da realidade portuguesa dos últimos anos - o fogo posto -, referindo indirectamente o território português, sem se situar especificamente numa zona do país. Ao construir uma narrativa - presente nas notas de programa - que depois transpõe para a partitura (povoada por indicações metafóricas que pretendem efectuar a relação constante entre o musical e o extra-musical) o compositor cria uma peça que chama a atenção para três aspectos que, no nosso trabalho interpretativo, foram tidos em atenção: o fogo enquanto elemento físico, com características sonoras e comportamentais específicas; o pirómano como uma pessoa com um distúrbio mental que ateia o fogo e fica a assistir à sua propagação; a música de Liszt como combustível, como material musical usado por Godinho para alimentar a sua peça. Motivada pela proliferação de casos de fogo posto em Portugal, em 2010, e tendo em conta que na altura em que estamos a concluir este trabalho essa realidade está ainda demasiado presente na realidade portuguesa estival, com a sua peça, Godinho leva para as salas de concerto um tema pouco usual, alertando-nos para um problema real na nossa sociedade.

Se a peça de Godinho evoca, em termos metafóricos, um elemento como o fogo, a peça de Tiago Cutileiro *Para EBowed-Piano, Melódica e Field Recordings* povoa a sala de concertos com gravações de sons de cidades portuguesas. Tendo em conta as quatro versões existentes da peça, relativas às cidades de Seia, Gouveia, Braga e Lisboa, cujos sons recolhidos são o ponto de partida para a elaboração da partitura, pode concluir-se que a ferramenta utilizada pelo compositor não só diversificou o tipo de abordagem no que concerne a presença de elementos culturais portugueses numa peça para piano, como introduziu o som real do país - o som gravado num determinado local, num determinado momento - na sala de concerto. A interpretação da peça é por um lado extremamente controlada pela partitura - que não deixa

espaço para um tipo de expressividade habitualmente associada ao repertório pianístico - mas por outro é enriquecida pela possibilidade de se trabalhar com elementos pouco usuais (melódica, E-Bow, electrónica) no contexto de uma peça desta natureza.

O propósito deste trabalho foi a produção de conhecimento acerca destas dez obras, no sentido de evidenciar a importância de convocar para a interpretação a sua relação com o material extra-musical. Como complemento a este trabalho, e no sentido de reforçar o que já foi feito, para além do anteriormente referido, julgamos pertinente a estabelecimento de paralelismos com a produção musical de outros países, cujas obras tenham afinidades com a temática em estudo, no sentido de inserir a nossa tese num âmbito mais abrangente, confrontando dessa forma processos e resultados musicais ainda mais diversos.

Bibliografia

- Abbate, Carolyn. (1991). *Unsung voices*. Princetown: Princetown University Press.
- Afonso, José. (1971). *Cantigas do Maio*. [CD]. Porto: Orfeu (Arnaldo Trindade & C^a. Lda.).
- Arnauth, Mafalda. (1999). *Mafalda Arnauth* [CD] Lisboa: EMI.
- Auslander, Philip. (2006). *Musical Personae*. *Drama Review* 50/1, 100-119.
- Barros, Ana & Belthoise, Bruno. (2015). *Severa - Fado de um Fado* [CD] Lisboa: mpmp.
- Bastos, Patrícia Lopes. (2007). *As sonatas e sonatinas para piano solo de Fernando Lopes-Graça* (Tese de Doutoramento não publicada). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Burkholder, J. Peter. (1994). The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field. *Notes*, Second Series, Vol. 50, No. 3, 851 - 870.
- Burkholder, J. Peter. (2006). A Simple Model for Associative Musical Meaning. In Almén, Byron & Pearsall, Edward (ed.). *Approaches to Meaning in Music*, 76 - 106.
- Carrapatoso, Eurico. (2003). *L'aire de l campo* (partitura não editada).
- Carrapatoso, Eurico. (2003a). *L'aire de l campo*. [Gravado por Yuki Rodrigues]. *Peças Portuguesas e Japonesas para Piano Solo* [CD]. Paços de Brandão: Numérica.
- Cage, John. (1961). *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Carmo, Carina Infante do. (2008). *Senhor da Serra, ano 1945*. ACT 16 - Escrever a Vida. Verdade e Ficção. Prior Velho: Campo das Letras. Acedido em: <http://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/5830/1/SenhorSerra.pdf>.
- Cascudo, Teresa. (1999). Brasil como espelho, Brasil como argumento, Brasil como tópico: as relações de Fernando Lopes-Graça com a cultura portuguesa. (António Bispo, ed.). *Actas do Congresso Brasil-Europa 500 anos: música e visões*. Colónia: Academia Brasil-Europa, 258-272.
- Cascudo, Teresa. (2010). *Música e identidade na obra de Fernando Lopes-Graça: uma abordagem entre a história e a crítica*. Outros combates pela história. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Cascudo, Teresa. (2010). *A tradição musical como problema na obra de Fernando Lopes-Graça. Um estudo no contexto português*. Sevilla: Editorial Doble J.
- Castagna, P. (2003). *A Modinha e o Lundu Nos Séculos XVIII e XIX*. (Sebenta do Curso de História da Música Brasileira). São Paulo, IA/Unesp. Acedido em: <https://goo.gl/kGhK0C>.
- Castanheira, Graça. (2009). *Fernando Lopes-Graça* [filme]. Lisboa: RTP2.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan & Branco, Jorge Freitas. (2003). *Vozes do Povo*. Oeiras: Celta Editora.

- Caufriez, Anne. (1998). *Romances du Trás-os-Montes (Portugal)*. Paris: Fondation C. Gulbenkian (Centre Culturel Portugais).
- Changkui, Wang. (2009). Inspiration Inducement of Pianists in a Subconsciousness Background. *Asian Social Science*, Vol. 5 n°6, 44 - 48.
- Clark, Erik. (2008). Understanding the psychology of performance. (J. Rink, ed.). *Musical performance: a guide to understanding*, 59 - 74. Cambridge University Press.
- Coessens, Kathleen. (2013). Interlude II: The Score on Shifting Grounds. Assis, Paulo, Brooks, Williamd & Coessens, Kathleen (eds.) *Sound & Score - Essays on Sound, Score and Notation*. Leuven: Leuven University Press, 61 - 67.
- Clark, E. (2008). Understanding the psychology of performance. In J. Rink (Ed.). *Musical performance: a guide to understanding*. UK: Cambridge University Press. (Segundo me parece tens esta citação 2xs. Ver acima!)
- Cook, Nicholas. (2014). *Beyond the score - Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Correia, Mário. (1984). *Música Popular Portuguesa - um ponto de partida*. Coimbra: Centelha.
- Copland, Aaron. (1939). *What to Listen for in Music*. Nova Iorque: McGraw-Hill Book Co.
- Corelli, Arcangelo. (1890). *Sonata para Violino op 15, nº12*. (Originalmente publicada em 1700). Acedido em: goo.gl/AuOhGT.
- Costa, Jorge Alexandre (ed.). (2015). *Olhares sobre A História da Música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História.
- Cox, Jeremy. (2013). What I say and What I do: The role of composers's Own Performances of Their Scores in Answering Our Research Questions about Their Works and How We Should Interpret Them. Assis, Paulo, Brooks, Williamd & Coessens, Kathleen (eds.) *Sound & Score - Essays on Sound, Score and Notation*. Leuven: Leuven University Press, 12 - 33.
- Cox, Christoph & Warner, Daniel. (2004). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Nova York: Continuum.
- Cutileiro, Tiago. (2004). Para Piano e electrónica. [Gravado por João Rosa]. *Música contemporânea portuguesa para piano: três compositores algarvios* [CD]. Paços de Brandão: Numérica.
- Cutileiro, Tiago. (2005). Entrevista conduzida por Miguel Azguime. Acedida em: <http://goo.gl/1Xds2q>.
- Cutileiro, Tiago. (2010). Um silêncio a somar-se ao silêncio. [Gravado pelo Sond'Ar-te Electric Ensemble]. *Portuguese chamber works of the XXI, vol. II e III* [CD]. Parede: Miso Records (2014).
- Cutileiro, Tiago. (2014). *Opera and non narrative music*. (Tese de Doutoramento não publicada). Évora: Universidade de Évora.

- Cutileiro, Tiago. (2014b). Notas de programa de um silêncio a somar-se ao silêncio. [Gravado pelo Sond'Ar-te Electric Ensemble]. *Portuguese chamber works of the XXI, vol. II e III* [CD]. Parede: Miso Records. Acedido em: <http://goo.gl/NAFKbB>.
- Cutileiro, Tiago. (2015). *Para EBowed-Piano, Melódica e Field Recordings* (partitura não publicada).
- Cutileiro, Tiago. (2015a). *Para EBowed-Piano, Melódica e Field Recordings* (partitura DIY não publicada).
- Danielou, Alain (ed.). (2014). *Portugal: Portuguese Traditional Music* (UNESCO Collection from Smithsonian Folkways) [CD]. Paris: Unesco.
- Davidson, Jane. (2002). *Communicating with the body in performance*. (J. Rink ed.) *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dias, Amílcar Vasques. (2003). Entrevista conduzida por Luísa Prado e Castro. Acedido em: goo.gl/YvuWd.
- Dias, Jorge. (1990). *Estudos de Antropologia - Vol. I*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Dogantan-Dack, Mine. (2011). In the Beginning Was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the Performing Body. (Anthony Gritten and Elaine King, eds.). *New Perspectives on Music and Gesture*, 243–65. Aldershot: Ashgate.
- Domingues, Álvaro. (2011). Destruição, Registos do Trauma da perda do Portugal Rural. *Revista Punkto* nº2. Porto. Acedido em: <http://www.revistapunkto.com/2011/07/destruicao-registos-do-trauma-da-perda.html>
- Faria Gomes, Pedro. (2007). *Talvez se chame saudade* (partitura não editada).
- Faria Gomes, Pedro. (2011). Alémfado. *Glosas*, 3, 91 - 93.
- Ferreira, Manuel Pedro (ed.). (2005). *Dez compositores Portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Gallop, Rodney. (1937). *Portugal, A Book of Folkways*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gama, Joana. (2011). Lisztomania - o poder de Franz Liszt. *Actas do Congresso Internacional "Música, Discurso e Poder"*. Braga: CEHUM / Universidade do Minho.
- Gama, Joana. (2013). Como o “fogo de artifício” presente na música de Liszt inspirou a peça para piano Fogo Posto de João Godinho. *Pensar a Música - GuimaraMUS 2012*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães.
- Gama, Joana. (2013). The Role of Inspiration in the Performance of Programme Music: The Case of "Viagens na minha Terra" by Fernando Lopes-Graça. *Actas da 3rd International Conference on Music & Emotion (ICME 3)*, (Geoff Luck & Olivier Brabant, eds.). Jyväskylä, Finland. Acedido em: <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/41595>.
- Giacometti, Michel & Graça, Fernando Lopes (recolha). (2008). *Música Regional Portuguesa* [coleção de seis CDs]. Paços de Brandão: Numérica.

- Giacometti, Michel (recolha). (1968). *Cantos Tradicionais do Distrito de Évora* [vinyl]. Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses.
- Giacometti, Michel & Lopes-Graça, Fernando. (1981). *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Giacometti, Michel. (1971). *O Povo que canta. Filmografia Michel Giacometti* [Coleção de dez DVDs]. Lisboa: Tradisom (2010).
- Goehr, Lydia. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Godinho, João. (2011). *Fogo Posto* (partitura não editada).
- Godinho, João. (2011a). *Fogo Posto: partitura, notas de programa e notas de performance*. Acedido em: <http://www.joaogodinho.com/fogo-posto--para-piano.html>.
- Godinho, João. (2011b). *Powerpoint apresentado no MusMA Atelier a 29 de Junho, 2011*. Granada.
- Hamilton, Kenneth. (1996). *Liszt: Sonata in B Minor*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hamilton, Kenneth. (2008). *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*. Oxford:
- Harper, Nancy Lee. (1999). *Música portuguesa para piano* [CD]. Paços de Brandão: Numérica.
- Harper, Nancy Lee. (2007). *Música portuguesa para piano, vol. 2* [CD]. Paços de Brandão: Numérica.
- Harper, Nancy Lee. (2012). *Música portuguesa para piano, vol. 3* [CD]. Paços de Brandão: Numérica.
- Harper, Nancy Lee. (2013). *Portuguese Piano Music - An Introduction and Annotated Bibliography*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc.
- Hill, Megan E. (2014). *Soundscape*. Grove Music Online. Oxford Music Online.
- Kanga, Zubin. (2014). *Inside the Collaborative Process: Realizing New Works for Solo Piano*. (Tese de Doutoramento não publicada). Londres: Royal Academy of Music.
- Kramer, Laurence. (1991). *Musical Narratology*. Indiana: Indiana University.
- Kramer, Lawrence. (2002). *Musical Meaning*. California: University of California Press.
- Kramer, Lawrence. (2009). *Porque é que a Música Clássica ainda é importante?*. Lisboa: Bizâncio.
- Lapa, Fernando. (2000). *Variações sobre o Coro da Primavera*. Póvoa de Varzim: Quantitas. (2004).
- Lapa, F. (2003). *Variações sobre o Coro da Primavera*. [Gravado por Maria José de Sousa Guedes]. *Variações* [CD]. Paços de Brandão: Numérica.
- Lapa, Fernando. (2004). *Entrevista conduzida por Miguel Azguime para o mic.pt*. Acedida em: <http://goo.gl/z2zhVB>.

- Leech-Wilkinson, Daniel. (2009). *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*. Londres: AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music. Acedido em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>.
- Liszt, Franz. (1924). *Sonate*. Franz Liszt: Musikalische Werke. Serie II, Band 8. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Liszt, Franz. (1982). *Totentanz*. Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1, Band 16. [versão para piano] Budapeste: Editio Musica. (Originalmente publicado em 1864).
- Liszt, Franz. (1971). *Ab Irato*. Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1, Band 2 (Etüden II). Budapeste: Editio Musica. (Originalmente publicado em 1852).
- Liszt, Franz. (1985). *Valse de Bravoure*. Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1, Band 13. Hungary: Budapeste: Editio Musica. (Originalmente publicado em 1850-52).
- Liszt, Franz. (1970). *Études d'exécution transcendante n° 2, 5, 8, 9, 12*. Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1, Band 1. Budapeste: Editio Musica. (Originalmente publicado em 1852).
- Liszt, Franz. (1928). *Grande Valse di Bravura*. Franz Liszt: Musikalische Werke. Serie II, Band 10. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Liszt, Franz. (1985). *Étude en douze exercices n°2 e n° 12*. Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1, Band 18. Budapeste: Editio Musica. (Originalmente publicado em 1826).
- Liszt, Franz. (1974). *Tarantella (Veneza e Napoli)*. Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1, Band 7. Budapeste: Editio Musica. (Originalmente publicado em 1838 - 40).
- Liszt, Franz. (1974). *Après une lecture de Dante (Années de pèlerinage II)*. Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1, Band 7. Budapeste: Editio Musica. (Originalmente publicado em 1856).
- Lopes, Silvina Rodrigues. (2007). Resistir às máquinas identitárias. *Intervalo* n°3, 54 - 86. Lisboa: Vendaval e Diatribe.
- Lopes-Graça, Fernando. (1943). Criação e crítica na música portuguesa. *Conferência proferida no Conservatório de Música do Porto* [em MPP I, 13 - 33].
- Lopes-Graça, Fernando. (1954). *Viagens na Minha Terra* (versão final). LG 133, 340 (versão papel vegetal). Depositado no Museu da Música Portuguesa (Monte Estoril).
- Lopes-Graça, Fernando. (1954a). *Viagens na Minha Terra* (1º manuscrito). LG 133, 341. (Carimbado pela Sacém - Sociedade de Autores Francesa). Depositado no Museu da Música Portuguesa (Monte Estoril).
- Lopes-Graça, Fernando. (1953). *A canção popular Portuguesa*. Lisboa: Europa-América.
- Lopes-Graça, Fernando. (1953). Uma Experiência de prospecção folclórica. *Vértice Revista de Arte e Cultura*, vol. XIII, n°122, 577 - 588.
- Lopes-Graça, Fernando. (1955). A música portuguesa nas suas relações com a cultura nacional. *Vértice Revista de Arte e Cultura*, 137, 57 - 65.

- Lopes-Graça, Fernando. (1973). *Disto e Daquilo*. Lisboa: Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando. (1989). *Sobre a canção popular portuguesa e o seu tratamento erudito. A música portuguesa e os seus problemas*, vol. I, 135 - 144 Lisboa, Editorial Caminho.
- Lourenço, Sofia. (1999). *Compositores Portugueses Contemporâneos* [CD]. Paços de Brandão: Numérica.
- Lourenço, Sofia. (2003). *Domingos Bomtempo & Carlos Seixas - Estudos e Toccatas* [CD]. Paços de Brandão: Numérica.
- Lourenço, Sofia. (2012). *As Escolas de Piano Europeias - Tendências Nacionais da Interpretação Pianístico no Século XX*. Porto: Universidade Católica Editora.
- Lourenço, Sofia. (2008). *Porto Romântico: Mazurkas e Romanzas* [CD]. Paços de Brandão: Numérica.
- Lourenço, Sofia. (2016). *Portuguese Piano Music: J. G. Daddi e José Vianna da Motta* [CD]. Hong Kong: Grand Piano / Naxos.
- Malão, Afonso. (2005). *Fados para piano* [CD] Lisboa: Transformadores.
- Madureira, João. (2007). *Barco negro* (partitura não publicada).
- Madureira, João. (2011). ALÉMFADO. *Glosas*, 3, 91 - 93.
- Maia, Pedro Junqueira (ed.). (2010). *Fernando Lopes-Graça*. Porto: Edições Atelier de Composição.
- Marecos, Carlos. (2003). Entrevista conduzida por Teresa Cascudo. Acedido em: <http://goo.gl/pRZjKm>.
- Marecos, Carlos. (2011). *Terras por detrás dos montes* (partitura com notas de programa não publicada).
- Martingo, Ângelo (Ed.). (2011). *Contextos da Modernidade - Inquérito a Compositores Portugueses*. Porto: Edições Atelier de Composição.
- Martins, José Eduardo. (2004). *Viagens na Minha Terra* [CD]. Lisboa: Portugaler.
- Martins, José Eduardo. (2011). *Impressões sobre a Música Portuguesa*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Mattoso, José. (2008). *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva.
- Mendonça, Vasco. (2007). *Homem na cidade*. (partitura não publicada).
- Mendonça, Vasco. (2011). ALÉMFADO. *Glosas*, 3, 91 - 93.
- Mendonça, Vasco. (2015). Entrevista conduzida por Duarte Pereira Martins. *Glosas* 12, 10.

- Micznik, Vera. (2001). Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler. *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 126, 2, 193-249. Abingdon: Taylor & Francis, Ltd.
- Monteiro, Francisco & Martingo, Ângelo (eds.). (2007). *Interpretação Musical - teoria e prática*. Lisboa: Colibri/CESEM.
- Monteiro, Francisco. (2003). *The Portuguese Darmstadt Generation ¾ The Piano Music of the Portuguese Avant-Garde* (Tese de Doutoramento não publicada). Sheffield: Universidade de Sheffield.
- Nagley, Judith. (s.d.). Folia. *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online.
- Nery, Rui Vieira. (2010). Fado. *Enciclopédia da Música em Portugal do Século XX*, Vol. C - L. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Nery, Rui Vieira. (2005). *Para uma História do Fado - ed. revista e aumentada*. Lisboa: Público / Corda Seca.
- Neves, Pe. Campos. (1920). *O divino Senhor da Serra*. Coimbra: Gráfica Conimbricense. Acedido em: <https://archive.org/details/odivinosenhordas00neve>.
- New, David. (2009). *Listen* [filme]. Canadá: Governor General's Performing Arts Award.
- Oliveira, Francisco Xavier d' Athayde. (1898). *As mours encantadas e os encantamentos no Algarve: com algumas notas elucidativas*. Tavira: Typographia Burochratica. Acedido em: <https://archive.org/details/asmourasencantad00olivuoft>.
- Oliveira, Francisco Xavier d' Athayde. (1905). *Romanceiro e cancionero do Algarve* (lição de Loulé). Porto: Vapor.
- Palma-Dias, Francisco. (2010). *Lusitânia liquefeita – um país paradoxal*. *Invisible Culture*, vol. 14. Rochester: Universidade de Rochester.
- Pereira, Vergílio. (1957). *Cancioneiro de Resende*. Porto: Edição da Junta de Província do Douro Litoral.
- Pires, Maria João & Carmo, Carlos do. (2012). *Maria João Pires e Carlos do Carmo* [CD]. Lisboa: Universal Music Portugal.
- Ravel, Maurice. (2005). *Concerto em Sol*. Paris: Durand Editions Musicales. (Originalmente publicado em 1932).
- Reich, Steve. (2002). *Writings on Music, 1965-2000*. Oxford: Oxford Press.
- Resende, Júlio. (2013). *Amália por Júlio Resende* [CD]. Lisboa: Valentim de Carvalho.
- Ribeiro, Orlando. (2011). *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. Lisboa: Letra Livre.
- Russolo, Luigi. (2013). *L'Arte dei Rumori. A Arte dos Ruídos*. Lisboa: Momo. (Originalmente publicado em 1913).

- Sampaio, Gonçalo. (1986). *Cancioneiro Minhoto*. Braga: Editora Correio do Minho.
- Sasseti, Bernardo & Carmo, Carlos do. (2010). *Carlos do Carmo e Bernardo Sasseti* [CD]. Lisboa: Universal Music Portugal.
- Saura, Carlos. (2007). *Fados* [filme]. Lisboa: Lusomundo.
- Schafer, R. Murray. (1993). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Inner Traditions / Bear & Co.
- Schenker, Heinrich. (2000). *The Art of Performance*. (Heribert Esser, ed.) New York: Oxford University Press.
- Schindler, Kurt. (1941). *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. Nova Iorque: Hispanic Institute.
- Scruton, Roger. (1983). *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*. London & New York: Methuen.
- Scruton, Roger. (1999). *The Aesthetics of Music*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Scruton, Roger. (2012). *Programme music*. Grove Music Online. Oxford University Press.
- Sebestik, Miroslav. (1992). *Écoute* [filme]. JBA Production.
- Silva, Lúcio Craveiro da (S.J.). (2000). *Ser Português - Ensaios de Cultura Portuguesa*. Braga: Universidade do Minho / CEH.
- Silva, Romeu Pinto da Silva (ed.). (2009). *Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Caminho.
- Saramago, José. (1995). *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Sousa Santos, Boaventura. (1994). *Pela Mãos de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*. Porto: Edições Afrontamento.
- Soveral, Madalena. (1992). *Emmanuel Nunes* [CD]. Paços de Brandão: Numérica.
- Soveral, Madalena. (1996). *Étude Analytique des Litanies du feu et de la mer d'Emmanuel Nunes*. (Diplôme d'études approfondies - Tese não publicada). Paris: Université Paris VIII.
- Soveral, Madalena. (2001). *Música portuguesa para piano: anos 90* [CD]. Paços de Brandão: Numérica.
- Soveral, Madalena. (2005). *Quatre compositeurs. Quatre Œuvres: la musique portugaise pour piano des années 90* (Tese de Doutoramento não publicada). Paris: Université Paris VIII.
- Stefani, Gino. (1976). *Musica e titoli : i preludi di Debussy*. *Nuova rivista musicale italiana : bimestrale di cultura e informazione*, A. 10, n.4, 596 - 616.

- Telles, Ana. (2005). Pedro de Freitas Branco et Ravel: une analyse critique de quelques enregistrements in *Ostinato Rigore*, n° 24, ed. J.- C. Teboul, Paris, Jean-Michel Place, 243 - 260.
- Telles, Ana. (2008). *Luís de Freitas Branco (1890-1955): un parcours biographique et esthétique à travers l'oeuvre pour piano* (Tese de Doutoramento não publicada). Université de Paris IV - Sorbonne e Universidade de Évora.
- Telles, Ana. (2011). La création musicale portugaise aujourd'hui in *Musicologies* n° 8. Paris: Observatoire Musical Français, 71 - 85.
- Telles, Ana. (2011a). *Piano & Electronics*. [CD]. Parede: Miso Records.
- Tomás, Pedro Fernandes. (1913). *Velhas canções e romances populares portugueses*. Coimbra: França Amado Editor. Acedido em: <https://archive.org/stream/velhascancoeser00arrogoog>.
- Tomás, Pedro Fernandes. (1934). *Canções Portuguesas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Torga, Miguel. (1980). *Portugal*. Coimbra: Gráfica de Coimbra.
- Vachon, Pierre. (2004). *Essai de titrologie musicale: Carnaval, op. 9, Kreisleriana, op. 16, et autres titres d'oeuvres pour piano seul de Robert Schumann* (Tese de Doutoramento não publicada). Montréal: Université de Montréal.
- Vaes, Luk. (2009). *Extended Piano Techniques* (Tese de Doutoramento não publicada). Leiden: Faculty of Humanities, Leiden University.
- Vasco, João. (2011). *ALÉMFADO* [CD]. Lisboa: Museu do Fado.
- Vasco, João. (2011a). *Alémfado*. *Glosas*, 3, 91 - 93.
- Vasques-Dias, Amílcar. (2004). *Lume de Chão: Tecido de memórias e afectos*. [Gravado por Álvaro Teixeira-Lopes]. *Doze Nocturnos em teu nome & Lume de Chão: Tecido de memórias e afectos* [CD]. Paços de Brandão: Numérica. (2005).
- Viana, Eurico Salles. (1947). *Cancioneiro Monsantino*. Monsanto, Lisboa: Edições SNI.
- Vieira de Carvalho, Mário. (1989). *O Essencial sobre Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Vieira de Carvalho, Mário. (2012). Buscar a identidade na alteridade: Lopes-Graça e o conceito de 'povo' na música tradicional. *Nova Síntese*, 7, Edições Colibri, Lisboa, 157-166.
- Vieira de Carvalho, Mário. (2012). Politics of Identity and Counter-Hegemony: Lopes-Graça and the Concept of "National Music". *Music & Politics* 6, N° 1. Acedido em: <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0006.104>.
- Vieira de Carvalho, Mário. (2006). *Pensar a Música, Mudar o Mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto: Campo das Letras.

Weffort, Alexandre Branco (ed.). (2006). *A Canção Popular Portuguesa em Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Editorial Caminho.

Wong, Mandy-Suzanne. (2012). Sound art. *Grove Music Online*. Oxford Music Online.

Worth, William. (2003). *Shakespeare and the Force of Modern Performance*. Cambridge: University of Cambridge Press.

Glossário

Articulação - A forma como se ligam as notas. Neste trabalho surge associada a indicações como *legato* ou *marcato*.

Carácter - O carácter de uma peça define-se pelo seu ambiente num sentido mais lato. O carácter pode ser festivo, solene, melancólico, etc.

Dinâmica - Parâmetro que concerne a intensidade (volume) do som. Neste trabalho surge associado à escala entre *ppp* (pianíssimo) e *fff* (fortíssimo).

Expressividade - A expressividade tem a ver com questões interpretativas, com a gestão de vários parâmetros na veiculação da mensagem musical e extra-musical que se quer passar.

Registo - O registo do piano pode dividir-se, grosso modo, entre o registo grave, o registo médio e o registo agudo.

Tempo - Aqui referimo-nos ao tempo musical que pode ter várias leituras: por um lado, a escolha do tempo / velocidade da execução da peça (comummente denominado de andamento); por outro, a referência ao ritmo dentro de cada compasso, em expressões como: no primeiro tempo do c. 15.

Textura - Refere-se à macro escala de uma passagem musical em termos de densidade de material: uma textura densa pressupõe muitas notas sobrepostas.

Timbre - Um dos parâmetros do som: no nosso caso refere-se à qualidade sonora de determinadas notas ou determinada secção. Às propriedades físicas do som junta-se a imaginação que relaciona o som do piano com elementos como a voz ou outros instrumentos.

