



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ALENTEJO: NA DEMANDA DE UM ETHOS MUSICAL - I

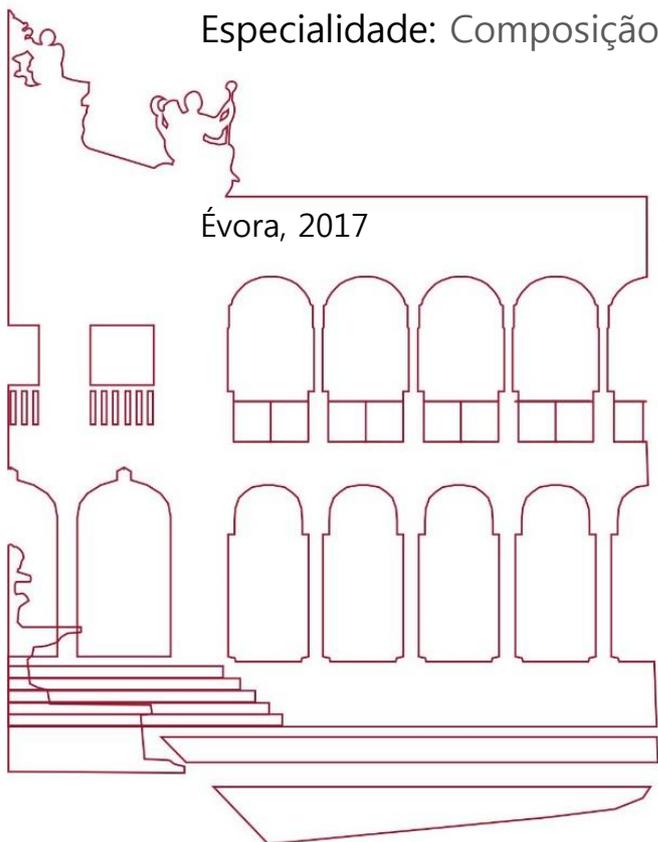
João Nascimento

Orientador | Prof. Doutor Christopher Bochmann

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

Especialidade: Composição

Évora, 2017



INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO E FORMAÇÃO
AVANÇADA



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ALENTEJO: NA DEMANDA DE UM ETHOS MUSICAL - I

João Nascimento

Orientador | Prof. Doutor Christopher Bochmann

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

Especialidade: Composição

Évora, 2017



INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO E FORMAÇÃO
AVANÇADA

Agradecimentos

À Universidade de Évora que me aceitou tornando possível a realização deste trabalho;

Ao Prof. Doutor Christopher Bochmann pela motivação dada ao projeto, pela transmissão do seu saber ao longo de todos estes anos que com ele privei e aprendi; pela sua persistência de professor, e também pela sua “consciência alentejana”;

À Prof.^a Doutora Paula Gomes Ribeiro pelo exemplo, altruísmo e por todos os ensinamentos musicológicos que me ministrou;

Ao compositor Amílcar Vasques-Dias pela receptividade e colaboração manifestadas;

Ao Prof. Doutor Carlos Marecos e à Prof.^a Doutora Ana Telles pelas preciosas informações e cedência de materiais;

Ao Dr. Luís Zagalo pela partilha e estímulo;

Ao meu amigo Peter Serradas pela sua sempre prestabilidade;

Ao Prof. Doutor Vítor Trindade pelo seu saber de alentejano humanista, pela generosidade, conselho e ajuda preciosa;

Ao meu irmão José Luís pela amizade fraterna e pelas valiosas e fundamentais informações.

Ao compositor Eurico Carrapatoso, meu primeiro professor de música, pela amizade plena, referência de um espírito superior, constante, presente e disponível, na elevada cultura e altruístico saber com que ao longo destes vinte anos sempre me privilegiou;

À Joana, minha mulher e à Lia, minha filha.

Resumo

Pesquisar a relação entre a escrita musical de três compositores que residem no Alentejo - Christopher Bochmann, Amílcar Vasques Dias, João Nascimento - e os aspetos históricos, geográficos, etnográficos e antropológicos da região é o domínio da primeira parte desta investigação. A *Demanda de um ethos musical* trata da reflexão sobre a possibilidade de se estabelecer uma conexão entre o ato criativo revisto em determinados gestos musicais [*objetos musicais*] e elementos estruturais da cultura alentejana [*substância alentejana*] num tempo em que predomina o estilo individual do compositor e o efeito de um mundo global que escurece a perspetiva identitária do local. Relacionar gestos ou aspetos musicais com dimensões geográficas e culturais implicou indagar sobre a possibilidade de conceber a música como representante de algo mais do que sons. Na sua conclusão esta investigação entende que a identidade musical alentejana, porque o perfil do compositor contemporâneo é o da individualidade e o da originalidade, dificilmente pode ser reconhecida. Percebe-se, contudo, que na subliminar intencionalidade criativa do compositor subsiste um plano de fundo comum, que se denominou por *pressuposto básico* e que resulta da interação com os elementos da própria *substância alentejana*. O reconhecimento de alguma proximidade de significado entre determinado gesto musical e um certo elemento da *substância* foi estruturado num sistema relacional. Não haverá um estilo musical alentejano reconhecido mas haverá, por certo, um *ethos musical* comum aos três compositores.

A segunda parte deste trabalho inclui um conjunto de obras musicais, para diversas formações, com referências ao Alentejo e que paralelamente a este processo de investigação foram escritas procurando realizar a matéria desta investigação. A última destas obras, *Alentejo Devido*, resume um conjunto de gestos, procedimentos e pensamentos musicais que se intentam como particularmente alentejanos.

Palavras-chave: Linguagem e metalinguagem; gesto e palavra; fio de Ariane, orografia e textura musical.

Abstract

Alentejo: The Demand for a musical ethos

To research the relation between the musical writing of three composers that reside in the Alentejo - Christopher Bochmann, Amílcar Vasques Dias and João Nascimento and the historical, geographic, ethnographic and anthropological aspects of the region are the domain of the first part of this study. The *Demand for a musical ethos* deals with the reflection on the possibility of establishing a connection between the revised creative art in certain musical gestures [*musical objects*] and the structural elements in the Alentejo culture [*alentejo substance*] in a time that prevails the personal style of the composer and the effect of a global world that shadows the perspective of local identity. To relate musical gestures or musical aspects with geographical and cultural dimensions implied to question about the possibility of understanding music beyond only sounds. One comes to the conclusion that the Alentejo musical identity can't be easily recognized due to the profile of the contemporary composer being of individual and original style. However it is understood that in the composer's subliminal creative intentionality there is a common background that was denominated by *basic assumption* and is the result of the interaction with the elements of the self *Alentejo substance*. The recognition of some similarity between a certain musical gesture and a certain element of the substance was structured in a relational system. There won't be a recognized Alentejo musical style but for sure there will be a common musical ethos for the three composers.

The second part of this task includes a set of musical works for different formations (levels), with reference to the Alentejo and in parallel to this process of study which were written in aiming to realize the material for this investigation. The last of these works, *Alentejo Devido*, summarizes a set of gestures, procedures and musical thoughts that are purely from Alentejo.

Keywords: Language and metalanguage; gesture and word; Ariadne's String; orography and musical texture.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
O ALENTEJO	10
O Cante alentejano.	21
ETHOS e SUBSTÂNCIA	26
Sobre ethos	26
Sobre substância	31
MÚSICA, LINGUAGEM E IDENTIDADE	40
Identidade	45
ANÁLISE	50
ESSAY IX	54
LAMPOONS	60
LIED I.....	62
SINFONIA	73
Considerações sobre o pensamento composicional de Christopher Bochmann.....	75
Considerações analíticas de Sinfonia de Christopher Bochmann	79
Parte I.i (1º andamento – Lied).....	79
Parte I.ii (2º andamento – o Scherzo)	93
Parte I.iii (3º andamento – Paródia).....	100
Parte II – Desenvolvimento – 4º andamento.	105
Conclusão	115
PASTORALE.....	120
Secção A.....	121
Secção B.	129
Secção C.....	132
Considerações.....	138

UNHA – GATA	141
VALSA DE AAQUEM TEJO.....	151
Secção A.....	152
Secção B.....	155
Secção C.....	157
Secção D.....	160
Secção E.....	163
Secção F.....	165
Secção G.....	169
Valsa Mandada	171
Conclusão	175
REFLEXÃO/INQUÉRITO	176
Objetos Musicais	180
Objetos musicais/Pressupostos básicos	180
CONCLUSÃO.....	187

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 - mapa Alentejano, Guadiana	10
Fig. 2 - mapa do Alentejo de 1762	12
Fig. 3 - mapa de Portugal e da região do Alentejo	14
Fig. 4 - tralhador alentejano.....	19
Fig. 5 - Excerto de O Vos Omnes.....	54
Fig. 6 - Essay IX, de Bochmann, material 1 e 2	55
Fig. 7 - Essay IX, material 3.....	55
Fig. 8 - Essay IX, de Bochmann, 4º momento (pág. 4)	56
Fig. 9 - Essay IX de Bochmann, material desenvolvido (4º sistema, pág.6).....	56
Fig. 10 - Essay IX de Bochmann, 5º momento, reexposição	56
Fig. 11 - Essay IX, 1º momento, início da obra.....	57
Fig. 12 - Essay IX de Bochmann, 1º momento, ponto de cadência (pág.3)	57
Fig. 13 - Essay IX, início do 3º momento	58
Fig. 14 - Essay IX, 4º momento, relações de altura nos momentos de cadência.....	58
Fig. 15 - Essay IX, 5º momento.....	58
Fig. 16 - Essay IX de Bochmann, 4º momento (pág. 5)	59
Fig. 17 - Lamoons de Bochmann, início e término da 1ª fase.....	60
Fig. 18 - Lamoons de Bochmann, pág.2, 3º sistema	60
Fig. 19 - Lamoons de Bochmann, pág.3, 2ª secção e início da reexposição	61
Fig. 20 - Lied I, 1º momento, pág. inicial.....	63
Fig. 21 - Lied I, 2º momento, pág. 2.....	64
Fig. 22 - Lied I, 4º momento, pág. 3.....	65
Fig. 23 - Lied I, excerto do 5º momento, pág. 4.....	66
Fig. 24 - Lied I, excerto do 6º momento, pág. 5.....	67
Fig. 25 - Lied I, 8º e 9º momentos, pág. 6	68
Fig. 26 - Maqam Bayati.....	70
Fig. 27 - símbolos de análise em etnomusicologia, usados por João Ranita Nazaré	70
Fig. 28 - As Janeiras: Santo Aleixo da Restauração com símbolos de análise etnomusicológica	71
Fig. 29 - Sinfonia Bochmann, esquema formal.....	73
Fig. 30 - relações notas/intervalos	75
Fig. 31 - Sinfonia I.i, de Bochmann	79

Fig. 32 - Sinfonia, Parte I.i, de Bochmann: Excerto da exposição inicial da melodia (cp. 14-18).....	80
Fig. 33 - Sinfonia, Parte I.i, de Bochmann: Excerto dos cp. 1 e 2	81
Fig. 34 - Redução, cp. 8.....	81
Fig. 35 - Sinfonia Parte I.i, de Bochmann: cp. 4 e 5	82
Fig. 36 - Sinfonia Parte I.i, de Bochmann, redução harmónica.....	83
Fig. 37 - Sinfonia, Parte I.i, de Bochmann: excerto da pág. 4.....	84
Fig. 38 - Sinfonia, Parte I.i, de Bochmann: excerto pág. 5	84
Fig. 39 - Sinfonia, Parte I.i, de Bochmann: pág. 11	85
Fig. 40 - Sinfonia, Parte I.i, de Bochmann: excerto dos cp. 233-236, pág. 50.....	86
Fig. 41 - Sinfonia, Parte I.i, de Bochmann: Excerto da pág. 43 (cp. 207-208)	87
Fig. 42 - Quadro de objetos	88
Fig. 43 - Sinfonia, Parte I.i, de Bochmann: Quadro de redução da harmonia cp. 1 a cp. 21.....	89
Fig. 44 - Sinfonia, Parte I.i, de Bochmann: Melodia inicial integrada na harmonia base	90
Fig. 45 - Sinfonia, Parte I.i, de Bochmann: célula inicial da melodia de base e respetiva densidade harmónica cumulativa das dobragens nas diferentes secções onde a linha é apresentada.....	91
Fig. 46 - Sinfonia, Parte I.i, de Bochmann: quadro geral	92
Fig. 47 - Sinfonia, Parte I.ii, de Bochmann: quadro da forma global	93
Fig. 48 - Sinfonia, Parte I.ii, de Bochmann: 1ª interrupção, excerto (sp.) pág. 67.....	94
Fig. 49 - Sinfonia, Parte I.ii, de Bochmann: pág. 52	95
Fig. 50 - Sinfonia, Parte I.ii, de Bochmann: pág. 53	96
Fig. 51 - Sinfonia, Parte I.ii, de Bochmann: excerto da pág. 55.....	97
Fig. 52 - Sinfonia, Parte I.ii, de Bochmann: excerto da pág. 71 (O4).....	97
Fig. 53 - Sinfonia, Parte I.ii, de Bochmann: excerto da pág. 58 (O6)	98
Fig. 54 - Sinfonia, Parte I.ii, de Bochmann: excerto da melodia do oboé, cp. 147.....	99
Fig. 55 - Sinfonia, Parte I.iii, de Bochmann: 3º and. Quadro da forma global	100
Fig. 56 - Sinfonia, Parte I.iii, de Bochmann: 3º and. Acorde inicial	101
Fig. 57- Sinfonia, Parte I.iii, de Bochmann: excerto do início do 3º and.	102
Fig. 58 - Sinfonia, Parte I.iii, de Bochmann: redução analítica da integração do coral no contexto anterior	104
Fig. 59 - Sinfonia, de Bochmann: esquema da forma global	105

Fig. 60 - Sinfonia, de Bochmann: Parte II., estrutura formal	106
Fig. 61 - Sinfonia, de Bochmann: Parte II., página 130 cp. 1-31	107
Fig. 62 - Sinfonia, de Bochmann: Parte II., página 144 cp. 110-113 (fl. 1. 2. 3).....	109
Fig. 63 - Sinfonia, de Bochmann: Parte II., página 145 cp. 114-119 (fl. 1.) 2º período	109
Fig. 64 - Sinfonia, de Bochmann: Parte II., página 147 cp. 114-130 (fl. 1.) 3º período, final da secção A.....	109
Fig. 65 - Sinfonia, de Bochmann: Parte II., página 145 cp. 114-119. 2º período, entrada das cordas.....	110
Fig. 66 - Sinfonia, de Bochmann: Parte II., 4ª secção B, sopros, página 143 cp. 97-105	111
Fig. 67- Sinfonia, de Bochmann: Parte II., 4ª secção B, cordas, página 143 cp. 97-105	112
Fig. 68 - Sinfonia, de Bochmann: Parte II., 4ª secção B, cordas, estrutura vertical, cluster, compasso 182.....	113
Fig. 69 – Sinfonia Bochmann: Parte II, redução analítica cordas cp. 377, a cp. 381 ...	114
Fig. 70 - Sinfonia, de Bochmann: Parte II., excerto das madeiras, pág. 198, compasso 389 a 393.....	115
Fig. 71 - Comparação gráfica da planície alentejana/partitura.....	117
Fig. 72 - Comparação gráfica entre o montado alentejano e o excerto da pág. 43, cp. 207, e cp. 208.....	118
Fig. 73 - Chocalhofone	120
Fig. 74 - Pastorale de Bochmann; Organização formal.....	121
Fig. 75 – Pastorale de Bochmann; Página inicial	122
Fig. 76 - Pastorale de Bochmann, redução analítica dos cp. 1 a 14	123
Fig. 77 - Pastorale de Bochmann, página 3, início de a2	124
Fig. 78 - Pastorale de Bochmann, redução intervalar cp. 21	125
Fig. 79 - Pastorale de Bochmann, excerto da pág. 4	125
Fig. 80 - Pastorale de Bochmann, redução intervalar cp. 33	126
Fig. 81 - Pastorale de Bochmann, redução intervalar cp. 36.....	126
Fig. 82 - – Pastorale de Bochmann, excerto da pág. 6	127
Fig. 83 - Pastorale de Bochmann, excerto da pág. 10	128
Fig. 84 - Pastorale de Bochmann, excerto da pág. 11	129
Fig. 85 - Excerto de Pastoral d'Étè de Arthur Honegger	130

Fig. 86 - Pastorale de Bochmann, redução das madeiras da pág. 11	130
Fig. 87 - Pastorale de Bochmann, entrada da Hn., da pág. 11	130
Fig. 88 - Pastorale de Bochmann, entrada da Trompa., da pág. 11	131
Fig. 89 - Pastorale de Bochmann, entrada da Fl., pág. 13	131
Fig. 90 - Pastorale de Bochmann, excerto, pág. 15	132
Fig. 91 - Excerto do início da 6ª Sinfonia de Beethoven.....	133
Fig. 92 - Pastorale de Bochmann, redução intervalar, sopros, pág. 15	133
Fig. 93 - Pastorale de Bochmann, redução intervalar, sopros, (c2) pág. 16	134
Fig. 94 - Pastorale de Bochmann, pág. 16	135
Fig. 95 - Pastorale de Bochmann, pág. 17	136
Fig. 96 - Pastorale de Bochmann, pág. 20	137
Fig. 97 - Unha-gata, Vasques Dias, excerto da pág. 1, 1º sistema.....	143
Fig. 98 - Unha-gata, Vasques Dias, excerto da pág. 1, 2º sistema.....	144
Fig. 99 - Unha-gata, Vasques Dias, excerto da pág. 1, 3º sistema.....	145
Fig. 100 - Unha-gata, Vasques Dias, excerto da pág. 2, cp.14, a cp.17.....	145
Fig. 101 - Unha-gata, Vasques Dias, excerto da pág. 3, cp.20 a cp.26.....	146
Fig. 102 - Unha-gata, Vasques Dias, excerto da pág. 5, cp.41, a cp.44.....	147
Fig. 103 - Unha-gata, Vasques Dias, excerto da pág. 5, cp.57 a cp.60.....	147
Fig. 104 - Unha-gata, Vasques Dias, excerto da pág. 11, cp.109 a cp. 112.....	148
Fig. 105 - Unha-gata, Vasques Dias, excerto da pág. 11, cp.109 a cp.112.....	149
Fig. 106 - Nascimento, Aaquem Tejo, pág. 1	151
Fig. 107 - Nascimento, esquema formal de Aaquem Tejo	152
Fig. 108 - Nascimento, excerto de Aaquem Tejo, pág. 1	153
Fig. 109 - Nascimento, excerto de Aaquem Tejo, pág. 1, motivos rítmicos.	153
Fig. 110 - Nascimento, excerto de Aaquem Tejo, pág. 3, final do período inicial, cp. 9-11.....	153
Fig. 111 - Nascimento, excerto de Aaquem Tejo, pág. 4, ponto de climax.....	154
Fig. 112 - Nascimento, Aaquem Tejo, redução do acorde final, pág. 6, cp. 31.....	155
Fig. 113 - Nascimento, Aaquem Tejo, pág. 8, cp. 38-41	156
Fig. 114 - Nascimento, Aaquem Tejo, pág. Vln II13, cp. 66-70	157
Fig. 115 - Nascimento, Aaquem Tejo, Excerto da pág. 14, cp. 79, secção C.....	157
Fig. 116 - Nascimento, Aaquem Tejo, Excerto da pág. 15, cp. 81-86, secção C	158
Fig. 117 - Nascimento, Aaquem Tejo, Excerto da pág. 16, cp. 87-94, secção C	158
Fig. 118 - Nascimento, Aaquem Tejo, Excerto da pág. 16, cp. 87-94, secção C	159

Fig. 119 – Nascimento, Aaquem Tejo, redução intervalar da pág. 16, cp.94, secção C	159
Fig. 120 – Nascimento, Aaquem Tejo, excerto da pág. 17, cp.96, secção C	160
Fig. 121 – Nascimento, Aaquem Tejo, excerto da pág. 21, cp.109-113, secção D.....	161
Fig. 122 – Nascimento, Aaquem Tejo, pág. 25, secção D	162
Fig. 123 – Nascimento, Aaquem Tejo, excerto da pág. 32, secção E, cp. 170.....	163
Fig. 124 – Nascimento, Aaquem Tejo, excerto da pág. 32a secção E, cp. 181	164
Fig. 125 – Nascimento, Aaquem Tejo, excerto da pág. 35, secção E, Vln I, cp. 187 e cp. 188.....	165
Fig. 126 – Nascimento, Aaquem Tejo, excerto da pág. 37, final da secção E, Vc. e Cb., cp. 201 e cp. 188	165
Fig. 127 – Nascimento, Aaquem Tejo, excerto da pág. 38, secção F.....	166
Fig. 128 – Nascimento, Aaquem Tejo, excerto da pág. 39, secção F.....	167
Fig. 129 – Nascimento, Aaquem Tejo, excerto da pág. 52, final da secção F	168
Fig. 130 – Nascimento, Aaquem Tejo, redução da estrutura intervalar da pág. 53	169
Fig. 131 - Nascimento, Valsa Mandada, pág. inicial.....	172
Fig. 132 - Nascimento, Valsa Mandada, cp.15, a cp.21	173
Fig. 133 - Nascimento, Valsa Mandada, cp. 18 e cp. 19, Vln I.....	174
Fig. 134 - Nascimento, Valsa Mandada, pág. 1, Cb.....	174
Fig. 135 - Nascimento, Valsa Mandada, cp.46, a cp.54	174
Fig. 136.....	177
Fig. 137.....	178

INTRODUÇÃO

Se coisa é própria nos tempos de hoje sobre a composição musical é que cada compositor joga com a liberdade de poder expandir a sua criatividade por áreas díspares, lidando com interesses distintos, por vezes antagónicos, possibilitando um quadro de diversidade de estilos e estéticas de acordo com o espírito de uma globalidade, característica da era presente.

Mas se a era é tida por global, entenda-se então o referencial de uma cultura central que é preenchida por múltiplas particularidades ou culturas menores. Vargas¹, citando Spivak “reconhece a ampliação do cânone através do cânone multicultural” e, desta forma, a hegemonia de uma cultura central que torna subalternas as manifestações culturais das regiões periféricas “e em relação à qual têm de se posicionar”. E no seguimento disto escreve:

“... a música portuguesa de tradição erudita de uma forma geral não é conhecida nem ensinada... as obras musicais portuguesas não transportam consigo, de forma evidente, o traço do seu contexto.”

Com base nisto, coloca-se a questão sobre a possibilidade de qualquer manifestação atual de uma cultura (musical) periférica tornar-se desprovida de identidade própria, ou assumir uma identidade que lhe não é própria e nesse sentido perder por completo a razão da sua existência. E se recordarmos o pensamento do nacionalismo musical dos fins do século XIX e inícios do século XX em que, com o intuito de promover a produção cultural autóctone, para fugir ao poder centralizador da cultura musical alemã da época, se preconizou a criação de um público recetor (daí a afirmação de um povo coletivo identificado) de uma música baseada em elementos de “carácter folclórico e nas fontes originais”². Pode-se questionar a relevância deste contexto neste nosso tempo de globalização e de quais as implicações que inevitavelmente acarreta.

Mas é fundamental não confundir o fruir das culturas regionais na orgânica da sua existência - a globalização permite a permuta da multiplicidade das suas expressões – com a noção de *identidade cultural nacional*³, no sentido autocrático do estado nação, na perspectiva do *Volksgeist* do séc. XIX. Esta noção de identidade coletiva segundo o autor é uma “ficção ideológica que funciona como alicerce do nacionalismo” e em si trava o natural processo da evolução da cultura dos povos. Por isso é um atentado à liberdade. E deixa a questão:

¹ Vargas, A.P. (2007, pp. 47-69).

² Cherñavsky, A. (2008).

³ Llosa, M.V. (2003).

“Acaso não tem a América Latina também algo de África que chegou às nossas praias pelas mãos dos Europeus? É isso que nos impede de ter uma única identidade cultural – temos tantas que é o mesmo que não ter nenhuma” (Llosa, 2003).

E se as culturas precisam viver em liberdade, pela abertura que a globalização proporciona, podem ser confrontadas com outras, e nesse processo, enriquecer, e com isto manter viva sua existência.

Diz ainda o escritor Mario Vargas Llosa:

“As piores catástrofes de que padeceu a humanidade resultaram sempre de uma falta de comunicação entre países ou entre sociedades, de situações em que o diálogo foi suplantado pelo confronto e pela violência”.

E mais à frente:

“A cultura é o antídoto mais eficaz de que dispomos para pôr fim a esta prática e reconhecer a humanidade *do outro, dos outros*, ultrapassando todas as diferenças que possam existir entre as etnias, crenças, línguas que conferem ao mundo a sua rica e estimulante diversidade. É ela que nos permite descobrir, sob a diversidade de roupagens, costumes, crenças e lugares uma profunda comunidade de interesses entre os seres humanos”. (Llosa, 2003, pp. 290)

O historiador José Mattoso⁴, centrando no elemento geográfico as condições de se “ser português”, recusa a identificação à perspectiva atribuída a procedimentos do foro da estética ou a estados anímicos de saudade ou nostalgia que conduzem depois a “formas sebastiânicas de messianismo” ou ainda a “incapacidades coletivas como a falta de organização e planificação”.

“A ilusão de que a identidade nacional tem uma base na própria natureza, criada pela ideologia romântica e restaurada até ao absurdo pela ideologia nacionalista, levou a intelectualidade portuguesa durante mais de um século a inúmeros becos sem saída, dos quais só conseguiram escapar alguns poetas, em intuições, de resto nem sempre totalmente coerentes com o próprio pensamento explícito, como aconteceu com Fernando Pessoa”.

E sendo a cultura nacional também um ecletismo das suas várias culturas regionais experimentar a cultura alentejana conduziria ao saber diferente da cultura transmontana, beirã,

⁴ Mattoso, J. (2000)

minhota ou outra. Centrando a sua tese na consideração das *condições geográficas*, José Mattoso define primeiro a primazia de uma geografia natural, referindo-se aqui às condições naturais como “clima, recursos naturais, a proporção de costa marítima em relação à fronteira terrestre, a relação montanha/planície” e depois ao resultado da ação do homem em função dessas condições geográficas.⁵

“O que importa, portanto, é que antes de falar de uma identidade única, foi preciso reconstruir as identidades menores, dotadas, elas próprias da sua coerência interna, tanto do ponto de vista geográfico, como do ponto de vista da organização social e económica”... “entre o Norte cristão, rural, senhorial, e *gótico* e o Sul islamizado de que a resultante não é uma simples mistura de sistemas socioeconómicos diferentes, mas a consequência da dialéctica que opõe os contrários entre si e por vezes dá lugar a sínteses originais”... “O processo da formação Nacional, nunca é demais lembrá-lo, está em devir contínuo”.

Considerando as referências acima expostas surge a questão sobre o sentido e a viabilidade de uma manifestação cultural de certa região de Portugal, o Alentejo, na área musical erudita. Se o “cânone multicultural” tenderá a centralizar a manifestação de uma determinada cultura em desfavor de outras, acresce-se o facto de, no próprio processo de criação de música contemporânea - passe as diferentes atitudes estéticas, os sistemas de criação usados pelos vários compositores e as matérias resultantes das produções que se evidenciam - o facto é que, pelo fruir do próprio processo de globalização, a generalização torna-se abrangente diluindo a evidência de uma raiz regional. Quando confrontados, por exemplo, com a música de Emmanuel Nunes (1941-2012) pese o facto de ter residido maioritariamente em Paris, somos transportados para uma realidade que nos afasta do universo nacional, ou de qualquer região de Portugal. Como afirma Christopher Bochmann⁶ “mais concretamente, o que podemos encontrar é uma linguagem musical inequivocamente atonal, na qual a mentalidade serial não se encontra muito abaixo da superfície”. Mas poder-se-ia escolher eventualmente outro compositor português de estilo próximo e a constatação seria idêntica.

É claro que o sistema de composição utilizado pode dificultar qualquer relação com o património cultural regional. O sistema modal/tonal, por ser o suporte dos modelos de criação tradicional consegue incutir, no próprio resultado musical, uma receção mais referencial da identificação cultural.

⁵ Mattoso, J. (1988, pp. 215-217).

⁶ Ferreira, Manuel Pedro (coord). (2007, p. 269).

Tomemos então o Alentejo. A identidade musical cai naturalmente sobre *o canto alentejano*, profano e religioso, as *saias*, o *cante baldão*, tudo manifestações de origem popular. Contudo, só com alguma pertinência se poderia considerar o legado dos compositores da Sé de Évora como pertencente à esfera de uma música de raiz definitivamente regional. Neste caso, a ligação à região, prende-se diretamente com o local da Escola que formou essas gerações de compositores. Todavia, na música escrita (tanto mais de índole religiosa) em nada transparece qualquer vínculo ou aspeto musical que a ligue ao foro regional. A música que caracteriza a Escola da Sé de Évora dos sec. XVI e XVII é de razão universal e de acordo com o praticado naquele tempo que tem como referência os compositores tridentinos. Nada tem obviamente a ver com a manifestação de uma dimensão popular/regional.

Sobre as *Suites* alentejanas de Luiz de Freitas Branco, Nuno Bettencourt Mendes⁷ considera “complexo o processo de reinvenção das tradições estabelecendo um quadro evolutivo que em Portugal vai dos finais do século XIX até a um auge nos anos 40 do século XX”. Isto implicou repercussões estéticas e ideológicas nas duas décadas seguintes com a diferente receção da ideia de Tradição e “a partir de 25 de Abril de 1974 até aos anos 80/90 com diversas reorientações do quadro pós-industrial e de multi-interculturalidade de um Portugal globalizado”. Nuno Barreiros na nota de programa de concerto de 18/01/1986, escreve:

Em ambas as *suites* não estão subjacentes quaisquer intenções descritivas nem se procurou tirar quadros de impressões ou de imagens bem determinadas. Nada de programas sugeridos. A emoção e a fruição artística assentam fundamentalmente no conteúdo musical e expressivo da música, muito embora se possa ligar – e até seja inevitável fazê-lo – o clima e a índole de certos episódios ou motivos ao carácter da paisagem e da vida do Alentejo.

E no seguimento:

Neste aspecto estas *suites* correspondem admiravelmente à identidade profunda da região que evocam, sempre tão cara à afectividade de Luiz de Freitas Branco, que aí passou largos períodos da sua vida, mais concretamente na zona de Évora no termo de Reguengos de Monsaraz. A extensão severa e a quietude da paisagem do Alentejo, o carácter da sua gente e a qualidade e tipicidade dos seus cantos exerceram um real fascínio – conforme é geralmente sabido – no temperamento do

⁷ Delgado (2007).

compositor, que aliás não o escondia, e que, embora nascido em Lisboa, considerava aquela província como sua terra de eleição.

O autor refere que estas *suites* são um exemplo da “integração” de Luiz de Freitas Branco nas “múltiplas direções estéticas da música da primeira metade do séc. XX” podendo ser encontrado incursões idênticas em compositores de vários pontos da Europa, em alusões de índole regional e periférica, tendo muitas vezes a ver com a própria opção de, prescindindo da residência citadina, passarem a viver nas periferias, mais perto da “natureza selvagem”.

Estas *suites* alentejanas, segundo Nuno Bettencourt Mendes, não se integram num dos “dois contextos paradigmáticos de nacionalismo: o romantismo oitocentista que se prolongou até às primeiras décadas do séc. XX ou o contemporâneo novecentista, do tipo protagonizado por Kodaly ou Bartók”. Afirmam que o carácter emancipatório do Integralismo Lusitano de Luiz de Freitas Branco não se cinge nem a “uma inspiração de colorido local, nem à mera reprodução exótica dos cantos e danças” nem, ainda, à eventualidade de uma pesquisa musicológica que lhe permitisse estabelecer um determinado sistema musical, uma linguagem que se identificasse como sua. Deste modo, o autor sugere uma problematização crítica desta obra abrangendo as múltiplas visões e as várias perspetivas dos artistas e pensadores e cidadãos sobre a visão da “nossa terra”, sobre os “padrões de uma nacionalidade partilhada”.

Parece então que, à primeira vista, a música de pendor erudito que dentro do orbe alentejano se criou e eventualmente se criará, assume a condição de poder ser individualizada ou universal, e poder até nem estabelecer qualquer ligação à origem. O conceito de regional abrange a noção de uma região afastada do centro de poder, como acontece de modo igual, com um *país regional*, que, estando inserido numa região periférica, fica longe dos polos mundiais de decisão. A criação erudita dos patamares das regiões periféricas sejam elas nacionais ou internacionais, terá tendência de submissão ao cânone vigente que se estabelece nos locais onde se exerce o poder. E se o cânone não instituir a relevância dessa condição regional então chegamos à questão com que se iniciou esta reflexão e que, reescrevendo, incidiu sobre a possibilidade de qualquer manifestação atual de uma cultura (musical) periférica, tornar-se desprovida de identidade e nesse sentido perder a razão da sua existência.

Esta *substância* matriz cultural do Alentejo será, recorrendo de novo ao historiador José Mattoso, a geografia, ou seja, a planície descampada, o espaço, o monte, a brisa, o calor da canícula e, derivando disto, a melancolia que sempre decorre dos espaços que se perdem de vista, a lentidão, que as altas temperaturas estivais implicam na conduta dos homens, e ação do

homem, ou seja, a configuração das casas e das aldeias, caiadas de branco, de janelas pequenas, o sentido gregário, entre outros.

Transportar esta *substância* para o mundo criativo do material musical, reconhecendo a sua presença, seria o que naturalmente relacionaria a escuta da obra com a identificação da região.

No caso da 2ª *Suite Alentejana* de Luíz de Freitas Branco o próprio título da obra induz a identificação do material musical com a *substância* referida. O seu início transporta a imaginação do recetor à lonjura da planície alentejana. Observe-se o caso da *Sinfonia* de Christopher Bochmann⁸: o primeiro andamento (e não só: veja-se, por exemplo, a estruturação dos separadores) reporta-se à evidência de uma música de notas longas, de tempo permanente, com intervenções muito esparsas de índole abertamente melancólica. Mesmo tratando-se de uma obra de escrita contemporânea⁹ se o seu título fosse eventualmente outro, que não *Sinfonia*¹⁰, um que aludisse explicitamente ao que acima se referiu como *substância alentejana*, o recetor seria diretamente tentado à identificação entre os gestos musicais e esses conteúdos geográficos, sociais ou antropológicos. É claro que toda a obra se reporta aquilo que é a expressão pessoal do compositor de acordo com a lógica do seu processo criativo e naturalmente com a sua origem, a sua linguagem musical, a sua estética, o seu percurso e o seu posicionamento perante as várias correntes da música da atualidade. Contudo, não se pode deixar de constatar esses momentos que parecem traduzir a singularidade do envolvimento alentejano uma vez que, entre outras, o grosso da *Sinfonia* foi escrito, precisamente, no Alentejo.

Mas haverá então uma relação entre a *substância cultural* e a produção artística? Será a ação do Homem, ou seja, a sua interação com essa geografia, com a maneira como a cidade se estrutura e se estabelece, influenciadora da produção artística que pelo aspeto do “contínuo devir” de que fala José Mattoso, permanece em dialética? Será essa dinâmica de facto real?

Surge, pois, a questão! Isso existe? Existirá essa relação?

Segundo Adam Krims (2002), existe um compromisso claro entre os estudos de música e um conceito de geografia enquanto matéria a ser considerada pela musicologia.

O século XIX levou-nos pelo desenvolvimento de estilos nacionais de “geografia europeia grosseiramente talhada” e que, segundo alguns autores, deram origem à criação de

⁸ Obra que será analisada no decurso desta recensão.

⁹ Logo com um *pathos* envolvido pelo predomínio da razão.

¹⁰ Imagine-se um título como por exemplo – Reflexões numa tarde de verão alentejano, ou *Pôr-do-sol em Viana do Alentejo*. Não é naturalmente o título que interessa mas o facto de ele indicar a temática alentejana.

um “centro” e de várias “periferias” e sobre as quais se discutia a composição e o desempenho musical; e daí, epítetos como o estilo “Russo” no piano ou, nas cordas, o estilo “Checo”.

Estabelece-se pois uma correspondência conceptual entre um som musical e o espaço físico, e, portanto, local, (Mitchell, J. 2009, pp. 145-175). Deste modo, *região* torna-se “equivalente a identidade”. Mitchell defende a posição de uma “ideologia cultural por detrás da noção de lugar”, posição essa que difere da visão de etnomusicólogos, teóricos, académicos ou especialistas de música popular que assumem, pelo contrário, a importância das “premissas sociais”

Já Sunardi (2010, pp. 89-126) centra o discurso no facto dos *performers* locais distinguirem a sua arte da centralidade de Java, incluindo noções de localidade “dominante e subversiva” em que estudos sobre cultura e identidade “incorporam informações sobre a percepção local de arte”. Há no entanto casos como Van Glahn (1996, pp. 276-312) em que “local” assume apenas o significado de lugar. Diz o autor que “place” muitas vezes é referido nos estudos musicais como um “suave e apurado quadro ao qual o trabalho empírico está amarrado e é suficientemente flexível para sustentar as concretas e as obscuras particularidades que inevitavelmente assumem o primeiro plano”.

Referindo-se a Stern, (1997, pp. 22-50) Krims afirma que a ligação entre a mudança do ambiente de construção e a sua relação com a música surge “indiretamente” pelo grau e tipo de atenção que é exigido e pelos novos “usos” da prática musical. Estes não são determinados pela forma como o meio ambiente (*environment*) se estabelece, mas sim condicionados, que por causa disso, pelo “traçado dessas ligações”, podem conduzir a música erudita por um “território obscuro e não familiar, por atalhos estéticos, próximo da capital, tornando-a muito ligada ao *mainstream* da cultura artística”.

E coloca a questão da pertinência destas influências do espaço, da construção do ambiente, do domínio económico, quando aparentemente se consideram tão afastados do “mundo da música”. Responde que é por causa dessas mudanças que ela, a cidade, se torna condicionada para a prática musical. Surpreendente seria se as enormes transformações das “áreas urbanas” do mundo desenvolvido dos últimos 40 anos não tivessem nenhuma repercussão na estética musical que dentro delas se desenvolveram (*critical geography*) verificando-se uma “importante e por vezes notável conexão entre o discurso geográfico e a vida musical”.

Peterson (2010), como refere Krims, introduz a questão da produção industrial trazer também toda uma nova população de diferentes etnias, com diferentes níveis de educação, com experiências de vida, graus de educação, orientação sexual e, portanto, também gostos e

preferências musicais definitivamente diferenciadas. E com isto, com todo o tipo de clubes, de bares, de restaurantes, teatros, cinemas e lojas, configurando o espaço urbano e moldando a sua estética. É também afirmado por Ley¹¹ que foca a estetização generalizada da cidade contemporânea num plano muito abrangente que engloba escritórios, residências e até “quarteirões culturais” nos quais os papéis da estética e da arte se interligam com o carácter da produção urbana. Esta mútua influência é ainda responsável pela tendência destas cidades pós-industriais, omitirem as barreiras entre trabalho e lazer, entre produção e consumo. Negus¹² afirma que a questão é deveras relevante, dado o carácter de contexto e envolvimento em que os *decisores* da indústria musical muitas vezes emitem os seus pareceres, marcadamente nos locais noturnos de espetáculo, ou nas visitas a potenciais artistas, tendo assim, necessariamente, repercussões no plano da produção e da receção e do consumo musical. Neste sentido, os trabalhadores urbanos, diretamente ligados ao fenómeno musical - engenheiros, produtores, executivos e promotores - desenvolvem novas formas de sentir o espaço musical¹³.

Estas teses que ainda estão num período de estudo muito incipiente, afiguram-se de grande importância porque, como diz Krims, poderão revelar “as mudanças da música na *fábrica social*”, na relação das pessoas com as suas localidades, com as suas “posições subjetivas” e a maneira como a música “ajuda a construir” a sua noção de mundo e os seus espaços. E a grande maioria dos estudos que relacionam a música com a geografia centra-se também na questão do lugar. Refere que, qualquer estudo musicológico que ligue a música ao lugar, não pode deixar de abordar as fricções e os constrangimentos dos contextos sociais dos artistas e do público, porque se ligam à livre interação entre espaço e local, à construção do envolvimento e do *habitat* social (que é de facto constituído pelo espaço e pelo local) e ainda à criação musical e à própria ideia humana.

Diz também que o estudo do espaço musical é muitas vezes menorizado pela academia e ligando-se mais à necessidade do suporte da política económica. E assim como Bas van Heur - que se tem dedicado à investigação das mudanças da construção do ambiente, organização industrial, relações sociais e à música que ocorre nas cidades, sejam elas pequenas ou grandes - também os estudos de musicologia, teoria musical ou etnomusicologia reclamam a necessidade da elaboração do desenvolvimento e distribuição dos géneros musicais.¹⁴ Numa partilha que é simultaneamente musical e social – enquadrando aqui todos os domínios de

¹¹ Ley, D. (2003, p. 12).

¹² Negus, K. (1992).

¹³ Bull, M. (2000).

¹⁴ Nye, S. (2009).

novas tecnologias e da comunicação em rede - é fundamental entender essas tendências interativas, no sentido de melhor compreender a história dos estilos musicais e da tradição da interpretação musical, considerando que é a cidade o centro do desenvolvimento da música e que geralmente a sua ação e o seu estudo não é matéria de investigação musicológica.

Por este artigo de Krims, vê-se que a musicologia se debruça sobre a importância da relação e interação entre a produção/recepção musical e o espaço/local. Tanto mais isto se torna evidente que a fruição do contexto da globalização, mesmo nas regiões mais periféricas e afastadas da centralidade do poder, conduz ao acesso a bens de comunicação e consumo como as tecnologias digitais e que, por esse meio, as populações, especialmente jovens, passam a ter acesso à maioria dos acontecimentos culturais da atualidade as quais naturalmente serão também motor da formação e caracterização dos seus processos de criação.

Com base nisto e considerando, por um lado a interação dinâmica entre o local e a produção musical, e, por outro, a influência do cânone multicultural, poder-se-ia questionar sobre qual o estado da música portuguesa neste contexto da globalização.

E, se como escreve António Pinho Vargas, “a música portuguesa da tradição erudita nunca foi suficientemente diferente da europeia para se constituir como um seu outro nem esteve suficientemente próxima para ser vista como uma sua parte integrante”, a produção nacional coloca-se numa espécie de *limbo existencial*. Com isto transporta o risco de uma lacuna, ou de uma incapacidade de identificação e afirmação nacional. No reconhecimento da importância dessa identificação – neste caso específico reportamo-nos à região alentejana - somos conduzido a pôr sobre essa questão a relevância e a concretização dessa necessidade.

Coloque-se pois, o seguinte, como ponto de partida: num tempo de mundo global, que sentido faz a promoção de uma cultura local, que sentido faz falar de uma música contemporânea de produção regional alentejana?

Será plausível uma tal conceção?

Isso existe?

O ALENTEJO

“O Alentejo não tem sombra
Senão a que vem do céu....”¹⁵

O Guadiana, o rio que corre para o sul, que o “povo costuma chamar ribeira e não rio”, (Vasconcellos, 1980) torna-se, desde logo, o “eixo estruturador” (Mattoso et.al, 2010) da região alentejana, pois é em torno dele que se estabelecem os aglomerados populacionais nos quais se desenvolvem as estruturas sociais, políticas, económicas e culturais das primeiras cidades do sul da península. Refere-se:

Nas suas margens ou próximo delas apareciam os núcleos urbanos mais importantes, de onde uma elite de proprietários e magistrados controlavam os anéis de cultura intensa em torno das cidades e população rural concentrada nas alcarias. Assim em Mértola, em Beja, ou subindo o rio, em Badajoz um dos raros centros em que o Islão fundou *ex nihilo* na Península (Mattoso et.al, 2010, p.546).

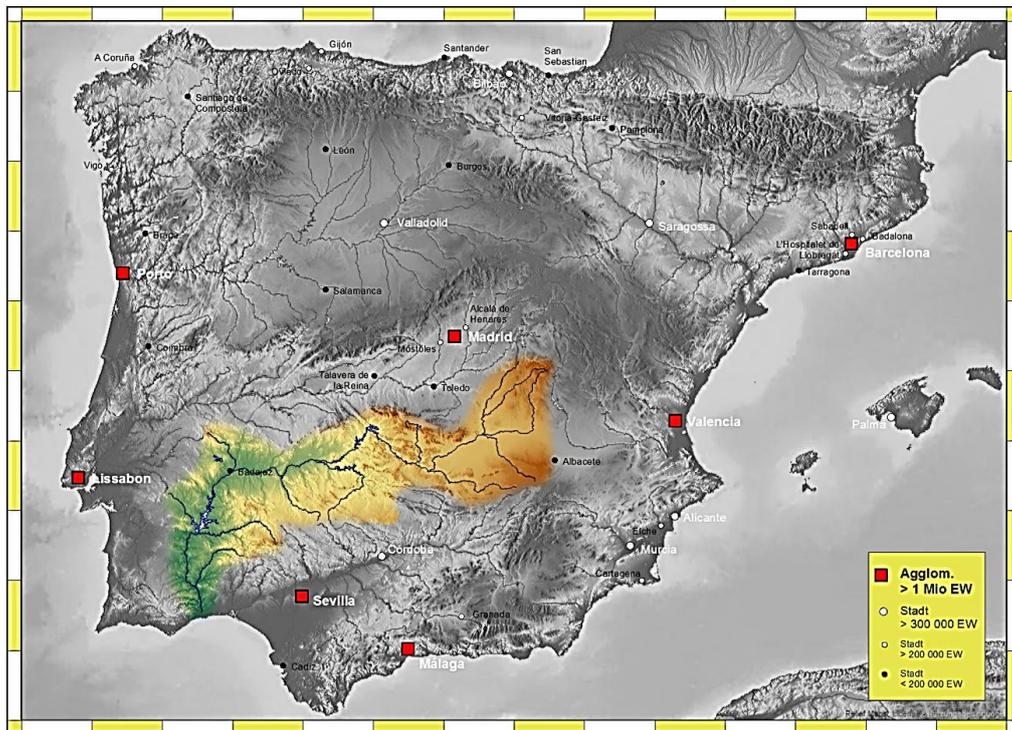


Fig. 1 - mapa Alentejano, Guadiana

Se o *Garb* árabe (que significa ocidente) se confina a toda uma região que ultrapassa o Algarve – “a faixa de terra apertada a sul, entre as serras do Caldeirão e Monchique e o golfo hispano-

¹⁵ Canção popular alentejana.

magrebino” - é a partir do século XII, com D. Afonso Henriques, que se começa a delinear uma demarcação que deixará traços inextinguíveis na paisagem. Neste período, final do século XII, define-se o conceito que hoje se tem dos limites geográficos do Alentejo. Com a revitalização proveniente das dinastias dos Almóadas, Évora permanece a praça avançada incrustada em terreno hostil, mantida por uma ordem militar, os cavaleiros de Évora, e o rio Tejo torna-se a fronteira natural. Para além dele existe *uma terra* sujeita a incursões militares devastadoras em que apenas nas praças-fortes se exerce algum tipo de controlo. Daqui nasce a expressão *Ultra Tagum* ou seja “Além do Tejo”

Com a conquista de Alcáçar do Sal em 1217 e o controlo do vale do Sado estabelecem-se as fronteiras do litoral alentejano; posteriormente, com a inflexão para o interior das ordens militares, nomeadamente a ordem de Santiago, assegura-se o controlo do vale do Guadiana e conquistam-se as praças de Serpa, Moura, Aljustrel, Mértola, Arronches, Aracena, tornando-se a dinastia almóada incapaz de sustentar esse avanço. Logo, é a partir de 1249 que caem definitivamente os últimos redutos muçulmanos. O *Garb* desintegra-se com a conquista de Sevilha pelo reino de Castela e Leão. O Guadiana (“... no conjunto, porém, o rio ou um seu afluente, o Chança...”) torna-se a fronteira natural entre os dois reinos. Poder-se-á dizer que o Alentejo terá sido inventado neste período tendo por limite – “a estreita faixa entre a grande serra a sul e a costa meridional que não faz parte dele”. Ou seja:

... o território recém-adquirido que se estendia entre o Tejo, a serra que passaremos a designar por algarvia e o Guadiana apresentava uma unidade.

À expressão “além do Tejo” usada desde o século XII adiciona-se a outra mais significativa em relação ao domínio administrativo. “Entre” ou “Antre Tejo e Guadiana”. A “unidade natural do *Garb*, que desde os tempos romanos passava por uma unidade geográfica e de inclusão numa mesma organização espacial e num milenar sistema habitacional, vê-se agora (Mattoso et.al., 2010) transformado pela ação dos conquistadores portugueses:

Na verdade, pelo menos a princípio ela disfarça mal alguma artificialidade. A continuidade entre as terras da margem direita e esquerda do Guadiana é, ainda hoje, volvidos setecentos anos, por demais evidente. Nenhuma ação humana, nenhuma fronteira, por mais duradoura que fosse poderia apagar essa identidade de base. É certo que, no curso inferior do Guadiana, passado o Chança, um afluente que servirá de separação entre Portugal e Leão depois da entrega de Serpa e Moura ao primeiro desses reinos, o relevo se torna rapidamente mais movimentado. Era o cenário da criação extensiva de gado. Mas a transição é suave e, de resto, aquém-Guadiana

havia também um *Andévalo*¹⁶ representado pelo campo de Ourique e pela serra algarvia. Se subirmos o Guadiana até às proximidades de Elvas, passado o Caia, encontramos o mesmo espaço aberto, sem obstáculos que legitima a divisão.

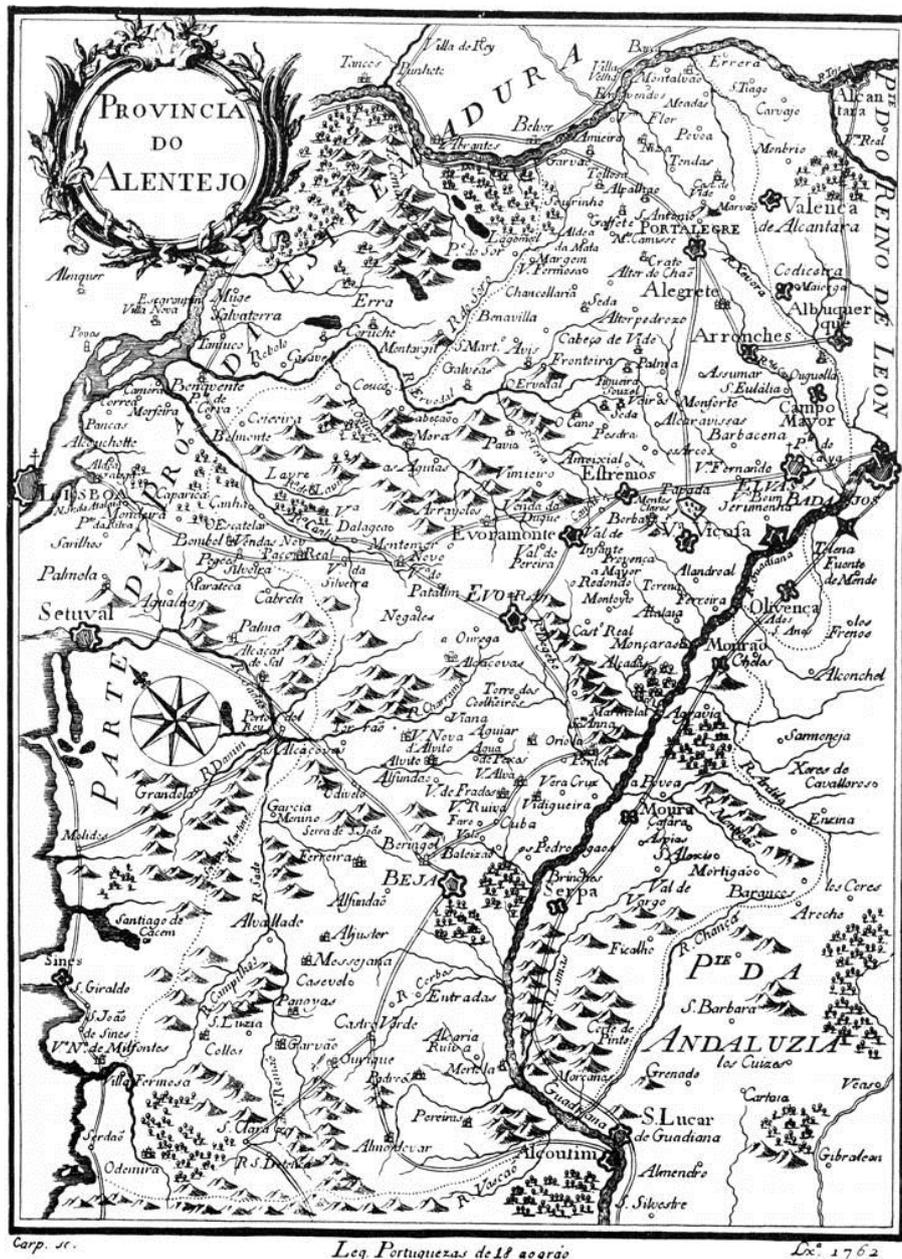


Fig. 2 - mapa do Alentejo de 1762

A designação *Alentejo*, sendo de teor descritivo, reflete a visão de uma centralidade que define a região por uma posição exterior a ela própria. Como se refere no século XII em

¹⁶ *Andévalo* é o espaço de transição entre a planície litoral e os relevos serranos.

documentos produzidos em Beja, o termo que os “naturais”¹⁷ utilizam é “Aaquem Tejo” que traduz claramente a identificação da região sob o ponto de vista do próprio natural. A terra que está para cá do Tejo. E claramente se entende a consciência da separação do periférico e do central.

O Alentejo apresenta, então, uma diversidade que contrasta com a “unidade do nome” e determinada maioritariamente pelas condições de relevo e de solo, que se afastam, por isso mesmo, ao “tempo da História”, para se inserirem naquele, muito mais profundo, “o da Natureza”. O clima de carácter mediterrâneo varia do litoral, onde é mais húmido, para o interior e ainda para o sul onde a secura atinge no baixo vale do Guadiana, em Mértola, o seu grau mais elevado. Por isso, nas bacias dos vales do Tejo e do Sado predomina o sobreiro e, no interior, a azinheira que “resiste com mais facilidade à escassez da água, que é total no Verão”. Relativamente ao solo, as terras de xisto, “pobres e magras”, sendo dominantes, são por vezes descontinuadas por manchas de terras fundas e argilosas, os barros, cuja elevada produtividade cerealífera é responsável pela ideia da inesgotável fertilidade que desde há séculos se associa à imagem do Alentejo. Os três rios que atravessam ou limitam o Alentejo, delimitam também uma “geografia humana” assente num contraste entre “os arrozais e as salinas da foz com o interior cerealífero” e, assim “aproximando-a mais dos modelos de ocupação do espaço e dos sistemas de cultura do baixo vale do Tejo”. Já a delimitação do rio Guadiana - “Riba d’Odiana” como era dito nos tempos medievos - embora suscite uma “consciência de identidade entre a população” não é suficientemente forte para permitir uma “subunidade regional”. O interior é definido pelas características acidentais do relevo. A serra algarvia delimita ao sul, e o centro, pela escarpa da Vidigueira, que sendo, como a serra algarvia uma barreira natural, separa as duas planícies: a de Beja e a de Évora. A norte as serras de Marvão e de São Mamede estabelecem a ligação com a Beira Baixa. Refere, contudo, o historiador José Mattoso, que esta divisão definida pela escarpa da Vidigueira não estabelece nenhum tipo de divisão popular. De facto, ninguém se diz “alto-alentejano nem baixo alentejano”. E embora cada vez mais se generalize a distinção entre Alto, Médio e Baixo Alentejo, é contudo entre o litoral dos sobreiros ainda tocados pelos sopros atlânticos e o interior da azinheira que se notam as maiores diferenças climatéricas (Mattoso et.al., 2010, p. 555). Refere ainda, que ao adotarem a divisão exclusiva de Alto e Baixo Alentejo, o fazem por considerarem que a diferenciação, ao nível dos fatores humanos, é mais evidente:

¹⁷ As aspas aqui utilizadas são de autoria pessoal.

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

O Alto, mais povoado, mais urbanizado percorrido por estradas mais frequentadas; e o Baixo, mais periférico com uma população menos numerosa e como que ignorado pelas autoridades eclesiásticas e civis.

A cidade de Évora adquire uma importância vital. Situa-se no centro do Alentejo e embora nos primórdios, quer Beja que durante a hegemonia romana adquire uma marcante liderança política e administrativa, quer Mérida, capital da Lusitânia, quer ainda Badajoz, como capital da “circunscção militarizada ocidental do califado” (Mattoso et.al., 2010, pp. 556-558), sejam de relevância assinalável, é a cidade de Évora que se torna, depois das conquistas dos cristãos, um centro fundamental na reorganização dos novos territórios:

... plantada no meio de uma planície fértil e ocupada havia muito tempo, quase no centro da comarca administrativa de Entre Tejo e Odiana. Não surpreende que se tenha firmado rapidamente como o natural núcleo ordenador de todo o Alentejo, instalando-se numa indiscutível preeminência que, em medidas e graus diversos, é de antontem, ontem e hoje.

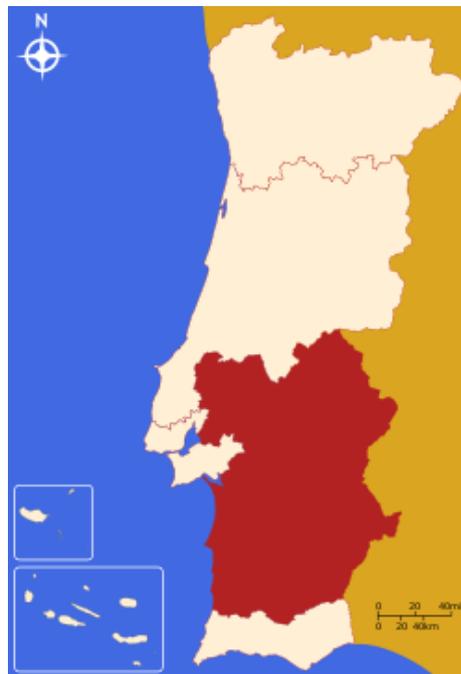


Fig. 3 - mapa de Portugal e da região do Alentejo

Acolhe o bispo, estabelece residência de reis ao longo dos séculos e torna-se o polo essencial do poder político de “um eixo que vai de Montemor-o-Novo a Estremoz passando

por Évora” e ligando as duas capitais peninsulares, Lisboa e Madrid. Ao longo dos séculos observam-se “construções senhoriais” desde residências aristocráticas ao próprio paço real.

Assim, entende-se que o Alentejo é uma região unitária, e é a zona mais plana do sul de Portugal. Esta unidade alentejana desenrola-se no sul da meseta ibérica e vai de nascente para poente, ao longo de 700 quilómetros, “desde a proximidade do Mediterrâneo até ao Atlântico” (Mattoso et.al., 2010, p. 593) tornando-a “uma planície encastoadada num país de serras e colinas recortadas” e que tem apenas na serra de S. Mamede, acidentes naturais que definem uma fronteira espontânea. A unidade do Alentejo é mais aparente que real. A sul da escarpa da Vidigueira, as zonas de planície em redor de Beja possuem solos muito férteis e são regiões agrícolas por excelência, onde se cultiva o trigo (região dos Barros) tornando-se o “celeiro de uma Lisboa sempre insaciável”. A norte da escarpa da Vidigueira, as terras são ricas em água e tornar-se-ão catalisadores de vilas e aldeias onde se cultiva a vinha e culturas mimosas.

Mas todo o resto do Baixo Alentejo é pobre e monótono. Os solos permeáveis e empobrecidos que resultam da lavagem superficial das areias detríticas da bacia sedimentar do Sado, ficaram em grande parte abandonados à charneca de sobreiros que só no século XIX se tornou fonte de riqueza, quando se começou a explorar a sua cortiça. Quanto aos solos frágeis e delgados que ocupam os interflúvios da enorme mancha de xistos carbónicos que constitui todo o extremo sul da província só conseguiram suportar as culturas episódicas típicas do Campo Branco alternando com longos períodos de pousio onde poderiam pastar numerosos rebanhos.” (Mattoso et.al., 2010, pp. 598-599)

De facto, as terras eram extensas, vazias, onde se edificavam pontualmente algumas vilas acasteladas. A cidade de Beja surge, para o Baixo Alentejo, como um “caroço num fruto” (Mattoso et.al., 2010, p. 606). Uma região marcada pelas suas condições de espaço natural e a forma como interfere a ação humana de ocupação e organização, define por si um “território”. Beja, situada na zona mais elevada entre a serra de Portel e o início da serra algarvia, e entre os vales do Sado e do Guadiana, assume um protagonismo em toda a área circundante. A sua torre de 40 metros traduzia a autoridade de um rei distante que permanecia em Lisboa, em Évora ou Santarém. A importância que lhe advinha das terras dos “barros dioríticos” e portanto da produção dos cereais – o trigo - torna-a o centro de poder mais importante entre as serras de Portel a norte, e do Algarve, a sul. O trigo é, então, a base da alimentação, vista na açorda, nas migas e nas sopas. Ao contrário de outras regiões nortenhas em que o consumo de trigo era

exclusivo das classes sociais mais altas, aqui, o centeio e o milho, cereais panificáveis de qualidade inferior, servem para a alimentação do gado.

A produção dos cereais - e posteriormente, a pecuária, - contribuíram para uma determinada imagem do Alentejo:

...juntas de bois ou muares puxando o arado a abrir sulcos em campos sem fim, trigais a perder de vista, o trabalho dos ranchos na ceifa, o descanso do meio dia à sombra da ocasional azinheira ou sobreiro. Um Alentejo de ontem, dirão alguns. Mas a mecanização, na esmagadora maioria dos casos, recente, não subverteu o essencial dessa imagem.

Embora a imagem do Alentejo seja a de uma terra rica em produção cerealífera, apenas os campos de Évora, Beja, Serpa, Moura e Campo de Ourique são os mais ricos. Destes, quatro situam-se abaixo da serra de Portel e portanto, convencionalmente no Baixo Alentejo.

Diferenciando o conceito de “exploração” com o de “propriedade”, os autores referem “concentração” como o termo que “melhor define a realidade alentejana”: (Mattoso et.al., 2010, p. 627)

Concentração que se evidencia logo a seguir à conquista cristã, já pela atribuição às ordens militares de uma ampla fatia do território, já pela distribuição de propriedade entre os validos do rei, já pelos largos reguengos que o rei reserva para si, já, finalmente, pela lenta acumulação de terras nas mãos das congregações religiosas que, durante todo o período que corre até ao liberalismo, nunca cessará verdadeiramente.

Dão como exemplos proeminentes a Ordem de Santiago que dominará o vale do Sado e a metade sul do Baixo Alentejo; o chanceler Estevão Anes que dominará a região de Alvito vinte e cinco anos depois da reconquista; os condes da Vidigueira, depois os Britos, que dominam, entre outros, a alcaidaria de Beja no século XVI. Fica assim “a imagem de um Alentejo dividido entre um pequeno número de terra-tenentes, cada um concentrando nas suas mãos um elevado número de explorações” (Mattoso et.al., 2010, p. 629). A exploração da terra desenrola-se por contratos do tipo “enfiteútico”¹⁸, dando origem ao aparecimento de grupos intermédios de camponeses enriquecidos que, dado o carácter dos contratos serem de índole permanente, determina a propriedade efetiva da terra. Sendo o controlo dos meios de produção

¹⁸ Relativo a enfiteuse “convenção pela qual o dono de um prédio transfere para outrem o seu domínio útil em troca de um foro. (<http://www.priberam.pt/dlpo/enfiteuse>)

o elemento essencial, nasce daí o conceito de lavrador “elemento vital na estrutura social alentejana do antigo regime” dando origem a um elevado grau de complexidade nos direitos sobre as terras:

Assim, entre um grande proprietário – ordem religiosa ou casa senhorial, por exemplo – e a massa de camponeses assalariados que desempenham as tarefas agrícolas a troco de uma jorna, ou dos seareiros que cultivam parcelas de terra alheia entregando parte da produção, havia proliferado um grupo de intermediários que podia incluir os arrematadores das rendas do proprietário, e ainda os enfiteutas e os lavradores que lhes podiam subcontratar a terra.

Com a revolução liberal e a venda dos bens das ordens religiosas, com a renegociação dos foros, gera-se uma transformação nos moldes da propriedade e inevitavelmente, um enriquecimento e peso social do lavrador.

A lavoura, conjunto de herdades agricultadas pelo mesmo indivíduo, continuou, como dantes, a ser a unidade efectiva de exploração. Mas o seu detentor ocupava agora o indiscutível topo da escala social. Ser lavrador, eis uma ambição e um programa.

Assim, muitos jornaleiros, no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, abandonam dos seus locais para se fazerem seareiros “amanhando as terras que os proprietários não querem ou não podem cultivar, por serem menos ricas ou demasiado pobres, o rendimento inseguro, o risco grande” e, vivendo em condições precárias, “cortam o mato, arrancam as raízes, agricultando o que, muitas vezes não, podia ser agricultado”. Uma epopeia de trabalho e silencioso sofrimento, perante a riqueza dos lavradores e latifundiários apoiados por uma intervenção política acentuada, fruto da importância da produção cerealífera, que manterá até aos anos 50, antes dos alvares da industrialização.

Tempo do poder da terra concentrada assente na monocultura do cereal, sujeitos às vicissitudes do poder político legislador e à imprevisibilidade climatérica, muitos pequenos lavradores sofrem o insucesso. À gente sem terra restava o trabalho jornaleiro, de que se alimentava nas épocas fartas do ano, durante as mondas, a ceifa ou a apanha da azeitona”. No resto do tempo subsistia a miséria:

Era então que os ganhões passeavam por entre as imaculadas ruas das aldeias de taipa e cal o negro da fome. A dramática tensão social dos campos do Sul nasce aí. As suas raízes não são ideológicas, mas físicas, e vêm da despossessão. Ao

contrário do Norte do país, nenhum quinhão de terra, nenhum minifúndio para garantir o essencial da sobrevivência. Apenas a casa, erguida pelos próprios ou pela família em solo muitas vezes alheio. E a grande extensão da planície suavemente ondulada, onde os campos a perder de vista que pertencem sempre a outrem. Daí, talvez, a histórica propensão do campesinato para a revolta, nas guerrilhas que sacodem os campos alentejanos nas décadas de trinta e quarenta do século XX, acompanhando o período das guerras civis, ou a dura luta pelo emprego dos anos 40 e 50.

Justifica-se assim, talvez, o “arreigado sentimento igualitário de gente que nada possui e uma forte convicção na necessidade de mudança, mesclada por um instinto e secular ceticismo em relação a todas as formas de poder”. Ou seja, uma estrutura social que deriva de uma economia maioritariamente rural centrada na produção do cereal e do gado e de um sistema de propriedade que a regula e determina.

A resistência e a rebeldia do alentejano à prática “religiosa continuada” deriva do seu descrédito pelas instituições de poder, desconstruindo a tese da visão sagrada do mundo pelo homem rural.¹⁹ Vem, talvez, como escreve Mattoso, do tempo dos proprietários romanos das *villae*, que com os seus milhares de escravos pouco consideravam o “trabalhador manual”, mesmo quando mais tarde, se convertem ao cristianismo, ou ainda, aquando da desagregação das *villae*, altura em que os grandes proprietários se convertem ao islamismo. A estes sucedem os senhores das ordens religiosas e militares e, depois os grandes latifundiários do século XIX, e ainda “os hodiernos donos dos intermináveis coutos de caça”. Com os párocos a residirem apenas nas vilas e nas cidades e as igrejas apenas construídas nos sítios de maior povoamento, não é difícil entender Leite de Vasconcellos quando diz que o alentejano é o que menos pratica a religião²⁰, coisa que se entende pelo texto desta canção de Moura:

*Ó Elvas, ó Elvas
Badajoz á vista!
Já não faz milagres
S. João Batista.*

*S. João Batista
Stá todo ratado:
Rataram-no as moças
O ano passado.*

*Ó Elvas, ó Elvas
Badajoz ao lado!
Já não faz milagres
S. Pedro pelado.*

*Do Monte da Legua ás Pias
Já não há quem vá á missa
Que lindos olhos que tem
A donzela Campaniça.*

¹⁹ “ O cura e o cigano vivem do roubo e do engano” Rifões e expressões várias: Vasconcellos, J. Leite de. *Etnografia Portuguesa vol III*, 1980, p. 599.

²⁰ Vasconcellos, J. L. (1980, p. 524).

Esquecidos pela civilização, os alentejanos sem terra cultivaram a resistência para poderem sobreviver no meio de uma natureza hostil, aprenderam à sua custa a desconfiar de todas as salvaçãoes que de fora lhe quiseram trazer, descobriram a dignidade de quem sabe viver sem o auxílio dos poderosos, treinaram-se a observar sempre com o mesmo olhar todas as vicissitudes da vida e a saber que nada há de novo debaixo do sol. (Mattoso et.al., 2010, p. 636)



Fig. 4 - tralhador alentejano

Em suma, o Alentejo é a maior província portuguesa²¹, estende-se das margens do Tejo à serra algarvia, e incorpora o sul da Beira Baixa e o vale do rio Sado. O seu relevo confere uma ideia de uniformidade, pelas grandes extensões planas, pelos cumes esparsos, pela terra mole e as montanhas desgastadas pela erosão. O clima assemelha-se ao mediterrânico e continental, porque a ausência de grandes relevos não permite a condensação da humidade do ar. No solo abundam plantas arbustivas e a maioria das árvores são a azinheira e o sobreiro. O trigo é cultivado em “seara ou pousio, nus, salpicados pela verdura suja e indecisa do *montado* ou ponteados geometricamente de olival”. A população não é abundante e a sua história prende-

²¹ O Alentejo tem uma área de 31.551,2 Km², que corresponde a 33% do continente com uma população na ordem dos 760. 098 habitantes.

se a uma terra de espaços incultos repartida entre nobres e ordens militares numa “charneca entrecortada de tractos de seara com pousios de muitos anos” (Ribeiro, 1991, p. 1259). Depois limpam-se as terras, espaçaram-se as árvores e plantaram-se as oliveiras, e o *montado* estabelece-se como fonte de rendimento; o sobreiro que dá a cortiça, “as azinheiras que engordam enormes varas de porcos, desenvolve-se o pastoreio e ainda a lenha e o carvão. A exploração centra-se no *monte* que é o local de habitação do proprietário ou do rendeiro e dos trabalhadores. Sede de toda a atividade laboral é onde também se instalam, nas épocas dos grandes trabalhos, as ceifas, a tirada da cortiça ou apanha da azeitona, os *algarvios* e os *ratinhos*, vindos das searas pobres do centro da Beira. Na Primavera, a seara brilha ao sol, os campos revestem-se de amarelo e lilás e, no estio, o calor do meio-dia pesa e sufoca. A sesta torna-se obrigatória, o gado imóvel parece esperar sem pressa, ouvindo o canto da cigarra. Não há sombra, apenas o branco das paredes caiadas das casas que ofusca e determina. “ O Alentejo é isto: seara, montado e uma solidão solene”. (Ribeiro, 1991, p. 1260).

*Ai solidão, ai dão, ai dão*²²

Ca para mim quer sim, quer não

Vem a morte, leva a gente.

Quem não há-de ter paixão.

Ai, Quem paixão não há-de ter.

Quem paixão não há-de ter

Solidão, ai dão, ai dão

Serei firme até morrer

Ai, humildes filhos do povo

Tanto amor, por devoção.

Humildes filhos do povo.

Tanto amor, por devoção

Ai, nada trazemos de novo

Mantemos a tradição.

Nada trazemos de novo

Mantemos a tradição

Perante a secular indiferença do poder central, de uma população que diminui, da “seca que ontem como hoje vai e vem”, dos montes deixados e dos seus paradoxos que o próprio nome encerra - “um rio que constitui de forma imperfeita e irregular o seu limite norte”, um nome, *além do Tejo*, que revela o triunfo do olhar da região que lhe é exterior e que permite ainda à sua gente a forma de se designarem a eles próprios alentejanos, talvez, o destino futuro do Alentejo, que ninguém sabe ainda hoje qual é, seja o de continuar a ser o que sempre foi. (Mattoso et.al., 2010, p. 637)

²² *Solidão*, Cante alentejano de Cuba.

O Cante alentejano.

Esta maneira de ser, de continuar a *ser alentejano*, que resulta da ação de uma biologia, de uma condição humana, e dos variados sincretismos que constituem a sua cultura (Miranda, 2002-23) resultante dos artifícios das construções autóctones que depois se tornam identificativas ou identitárias de um *corpus*, de uma substância, sobressai no domínio da música o *cante alentejano* que assume a mais representativa expressão regional, porque se tornou reconhecida mundialmente pela Unesco²³, e por isso, Património Imaterial da Humanidade.

O *cante Alentejano* é um canto polifónico executado em grupo, sem acompanhamento instrumental, e em que participam três tipos de intervenientes: o *ponto*, o *alto* e as *segundas*. Como escreve Filomena Sousa (2011, p. 11), caracteriza-se (cit. ob. Santos, 2010, p. 9) por ser lento, moderado nas acentuações, com melismas e por vezes com irregularidades de harmonia, resultante, como refere Nazaré (1979) das relações então estabelecidas entre a modalidade e a tonalidade. Também Lopes-Graça (1953) fala dessa relação que tem origem nos tempos medievais, vai depois encontrar-se com as práticas, “influências modernas”, revistas nas canções tonais do tipo maior-menor, assentes em estruturas simétricas e morfologia rudimentar.

António Marvão (1955, 1956, 1963 b) faz uma categorização do *cante* alentejano em *modas*, o canto que tem as influências da antiga polifonia dos séculos XV e XVI, e as *canções alentejanas* que resultam das influências mais recentes da terceira década do séc. XX, provenientes da canção popular e do fado. Veiga de Oliveira (1966) refere três tipos de *cante*: os corais majestosos que são as *modas* “cantadas em grupo, na rua e em passo cadenciado”; os corais religiosos próprios das celebrações religiosas como as procissões, executadas na rua ou nas igrejas; os corais coreográficos, próprios dos momentos festivos como os bailes, e as danças.

Contudo, são os *corais majestosos* as *modas* lentas as que mais significativamente traduzem o *cante alentejano*. Inicia-se pela intervenção do *ponto*, que canta a moda (cantiga), podendo criar variações, através de processos ornamentais e alguma diversidade rítmica, e melódica, contudo, sem a desvirtualizar. Segue-se o *alto*, que canta a mesma estrutura melódica, à distância de 3^a superior, o primeiro verso da segunda quadra. Juntam-se depois as *segundas* (coro) que cantam o segundo verso. Para a terceira e quarta quadras, o *alto* canta o primeiro verso e as *segundas* juntam-se de novo no segundo verso. No quarto verso o *alto* e as *segundas* cantam juntos mantendo a mesma estrutura intervalar. Em momentos de estabilidade rítmica e em algumas passagens, o intervalo de 5^a pode substituir a 3^a ou funcionar como nota

²³ Organização das Nações Unidas para a Educação Ciência e Cultura.

de antecipação. Esta morfologia pode ser alterada em contextos de dança ou arruada, podendo, consoante as qualidades estéticas de cada aldeia ou vila, assumirem manifestações próprias revistas em expressões do *ponto* do tipo “*pica mais a moda!*” ou “*está ciumenta!*” ou ainda “*não lhe deixem o rabo!*”.

As frases são “geralmente curtas de dois, três ou quatro compassos e terminam com valores mais longos e geralmente em graus fracos. Apresentam um âmbito intervalar que oscila entre a 4ª perfeita e a 9ª maior. O início da frase seguinte é geralmente feito por um salto de intervalo ascendente que confere eficácia ao arranque. A base é diatónica podendo-se encontrar intervalos cromáticos ou até micro-tons, aquando das inflexões melódicas que produzem um efeito do tipo *tremolo* ou *vibrato* e, por vezes, se é executado entre graus não conjuntos, aparecem efeitos do tipo *glissando* ou *portamento*. As frases agrupam-se em períodos de oito, dez, doze ou dezasseis compassos, de 2/4, 3/4 ou 4/4. Por vezes, dadas as irregularidades rítmicas das respostas, podem-se encontrar compassos de 5/4, ou até de transcrição livre, estes pertencentes maioritariamente ao tipo religioso em que também as inflexões e ornamentações são mais frequentes”. (Nazaré, 1984, p. 65)²⁴

Existem essencialmente duas teses sobre a origem do Cante alentejano. Uma, a *tese litúrgica* (Marvão, 1956, pp. 7-8) que, como afirma também Lopes-Graça (Graça, 1953), remonta, por um lado, a processos de “sedimentação antiga” provenientes dos tempos medievais, e por outro, às “influências modernas” e que acima se referiu; a outra tese é a *tese árabe*.

A tese litúrgica (Nazaré, 1984, p. 33) assenta no facto de em 1440 se ter fundado um convento paulista, onde se criaram “escolas de canto popular” que terão eventualmente influenciado o *cante*, isto porque, pela teoria da degradação de Rodney Gallop (Afreixo, 1993) o povo não cria apenas adapta por simplificação:

... e do Alentejo são os seus cantos polifónicos (mormente os seus cantos religiosos e os seus cantos de trabalho) em que além do vulgar canto em terceiras, se nos deparam polifonias mais desenvolvidas nos estilos das antigas formas do organum e do fabordão em patamares (isto é de entradas sucessivas o que as aproxima da chamada polifonia imitativa) e mesmo polifonias que comportam o movimento oblíquo e contrário das vozes. (Lopes-Graça, 1991, p. 45).

²⁴ Citado em, Nascimento, João. *Dissertação de Mestrado em Artes Musicais*, 2008, p. 10, Universidade Nova de Lisboa.

A tese árabe advoga a influência desta cultura, nomeadamente o canto mourisco, pelas similitudes que tem com o cante alentejano. A hipótese da origem árabe é referido em 1907 por Lambertini²⁵, e se na musicologia comparada poderá não ter tido plena aceitação, refere Alexandre Branco Weffort que “não deixou de ser uma hipótese resistente considerando os critérios de acuidade auditiva e competência prática”. E cita o intérprete popular Janita Salomé e o médico Henriques Pinheiro que no 1º Congresso de Cante, realizado em 1997, informam, como se refere nas respetivas Atas, “ter ouvido a norte de Marrocos, ao fim do dia (...) o canto árabe saindo de uma mesquita (...) um singularíssimo coro que parecia ter até o alto e o ponto no seu conjunto num canto dolente e solene à maneira do nosso canto alentejano”. A influência da cultura árabe na cultura portuguesa não parece ser plausível de constatação. Em *O Legado cultural árabe em Portugal*, (Alves, 1999, p. 54) lê-se:

Se, num passe de mágica, fosse possível apagar, de Portugal actual, todos os vestígios do legado árabe, a nível étnico e cultural, a paisagem humana, física e civilizacional que contemplaríamos seria inteiramente diversa. Tornar-nos-íamos louros e não morenos como habitualmente somos. Deixaríamos de falar o latim arabizado que é o português, e perderíamos mais de mil palavras do nosso léxico. Muitas das nossas povoações deixariam de existir ou mudariam de nome. Não saberíamos como nomear a maior parte do que comemos ou cultivamos. Como chamaríamos o jasmim, a laranja, a tâmara e a romã? Que nome daríamos ao alguidar, ao alfaiate, ao alaúde e ao alferes?

E continua, o autor, focando o contributo árabe na poesia portuguesa, nas cantigas trovadorescas, no sentimento da saudade “herdado do *nasib* da *qasida* árabe, de raiz beduína. Cita Fernando Pessoa quando diz que “nós somos um povo romano-árabe porque foram os árabes que nos educaram” e Antero de Quental que afirmou a nossa decadência com a expulsão dos árabes. Fala de Lisboa, de Alfama e da Mouraria, fala do Alentejo e da “vertigem branca da cal das suas casas” e das chaminés algarvias, “minúsculos minares sobre os telhados”. E pergunta, como seriam os tapetes de Arraiolos ou de Almalaguês, sem *esteiras*, sem filigranas, e sem azulejos. Que alcofas? Que *almotolias*? E a guitarra portuguesa, filha do *alaúde*? E os *adufes*, e os *pandeiros*, e as *gaitas*? Fala do artesanato português, da olaria, dos cobs, dos

²⁵ Weffort, A. B. (2012). Vestígios da prática cerimonial judaica no Cante. O cante colectivo do Baixo Alentejo. *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, n. 16/17, 105-110. Consultado em 23 de fev. 2017. Disponível em <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cienciareligioes/article/download/3844/2571>

latões, da cestarias e dos vimes, do mobiliário pintado do Alentejo, das tradições de *mouras e mouros encantados* e das lendas que subsistem no nosso imaginário.

Estava escrito (*maktub!*) que sem destino não há fado e o nosso destino era cantá-lo e dançar *mouriscadas* e *fandangos*. Os nossos ciganos também entoam o *cante jondo* e no Alentejo, sob um manto polifónico, esconde-se a nostalgia dolente do *cante herdado dos beduínos e da sulamiyya* dos sufis. Deixaram-nos, entre tantas dádivas, a laranja perfumada (fruto e nome) e de nós levaram *Bortuqal* para designar o mesmo pomo. Parece uma justa retribuição neste comércio de afetos.

Se a origem do *cante alentejano* assenta nas duas teses atrás referidas, uma, próxima da prática litúrgica cristã, revista na tradição da polifonia ocidental, na semelhança com os cantos sacros, e a outra, marcada pelas influências da música árabe, pela ornamentação do canto dos solistas equacionada nos portamentos, melismas, nos intervalos microtonais que por vezes se verificam e que na música árabe se encontram na estrutura dos *maqamat*²⁶, surge uma terceira hipótese de origem judaica centrada na pertinência de vestígios ao nível do registo sonoro e da notação musical verificável na correlação das características do *cante* e do cerimonial litúrgico judaico. Esta tese não é, no entanto, considerada, conforme refere Alexandre Weffort. A tese da origem cristã obrigaria a que o epicentro geográfico fosse o da zona de Évora e não, como acontece, o do Baixo Alentejo, bacia do Guadiana, região entre Moura e Mértola. Por outro lado, o Guadiana, enquanto via de comunicação, obriga a perscrutar eventuais influências com outros cantos coletivos mediterrânicos. O *cante*, manifestamente diferente dos cantos populares das outras regiões nacionais, assume uma dimensão identitária revista na singularidade do timbre vocal, afastada da filiação cristã e próxima das culturas mediterrânicas especialmente a árabe, verificável também pela presença da ornamentação tão habitualmente reconhecível.

O Alentejo é um território amplo e extenso, dominado pela planície, pelo montado de azinheiras, sobreiros, e olivais que destacam e caracterizam os aglomerados rurais de pequenas dimensões onde o branco da cal ilumina e torna própria a claridade da luz. Gente que vive muito centrada nas suas casas e aldeias protegendo-se das altas temperaturas do verão. Espaço, solidão, quietude, interior, paciência, contemplação, persistência, distância, espiritualidade,

²⁶ *Maqamat*, no singular *maqam*, são grupos de notas (*patterns*) construídos na base das escalas árabes, e que funcionam, à imagem da música Ocidental, como modos e sobre os quais se improvisa na construção melódica. Funcionam, portanto como base de uma melodia tipo. Não obedecem a temperamento, o que faz com que uma mesma nota possa ser entoada com uma subtil diferença de afinação e ao se basearem na escala cromática incluem microtons, ou seja, dividem-na em 24 quartos de tom. Contêm geralmente a nota tónica, a nota dominante e também a nota subdominante, incluindo o intervalo de 8ª. Existem 72 tipos de maqmat.

calma, aceitação, tornam-se sentido do *ser alentejano*, de um povo que há muito aprendeu a girar no centro da *roda do tempo*, e por estar nesse centro da *roda do tempo*, o tempo para ele não se faz notar.

ETHOS e SUBSTÂNCIA

Sobre ethos

Este capítulo pretende refletir sobre dois conceitos essenciais nesta investigação: o conceito de *ethos*, que a titula²⁷, e o conceito de *substância*, referido na introdução, neste caso aludido à *substância alentejana*.

Define-se de uma maneira geral, *ethos*, como, simplesmente, a maneira de ser. Entende-se como o “conjunto dos costumes e práticas de um povo em determinada época ou região”²⁸ e concerne a dois conteúdos: *Êthos* e *Ethos*²⁹. O primeiro caso refere-se ao domicílio de alguém, à toca dos animais, ou à maneira de ser de determinada pessoa; o segundo, aborda o domínio dos costumes próprios de determinada sociedade. Na derivação para o conceito de ética chega-se a um domínio relativo ao comportamento individual e assim de carácter subjetivo, e outro, objetivo referente à dimensão do coletivo.

Segundo Nicola Abbagnano (Abbagnano, N. s.d.), *ethos* pode ser entendido de duas formas:

Uma, a que considera a ciência do fim para o qual a conduta dos homens deve ser orientada e dos meios para atingir tal fim, deduzindo tanto os fins como os meios da natureza do homem; outra a que considera como a ciência do móvel da conduta humana e procura determinar tal móvel com vistas a dirigir ou disciplinar essa conduta.³⁰ Estas concepções que se entre-mesclaram de várias maneiras na Antiguidade e no mundo moderno são profundamente diferentes e falam duas línguas diversas. A primeira fala da língua do ideal para o qual o homem se dirige por sua natureza, “essência” ou “substância” do homem. Já a segunda, fala dos “motivos” ou “causas” da conduta humana, ou das “forças” que a determinam, pretendendo ater-se ao conhecimento dos factos.

O *ethos*, enquanto finalidade, procura um modo de ser e de estar na vida. Já na segunda forma de *ethos*, não há um padrão de ação preestabelecido porque é na própria vivência do quotidiano que esse modo se constrói. Estas duas concepções de *ethos* coabitaram ao longo dos tempos mas é apenas na contemporaneidade que se fundamentam enquanto teoria.

²⁷ *Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical*

²⁸ Priberam, Dicionário. Consultado em: <http://www.priberam.pt/dlpo/etos>

²⁹ Machado, L (2012) *Ethos Profissional Hegemonia Possível?* Consultado em 16 ago. 2016. Disponível em http://www.culturaacademica.com.br/_ing/arquivos/Ethos_profissional-WEB_v2.pdf

³⁰ De facto, se tem em vista “dirigir” ou “disciplinar” as condutas, haverá necessariamente um ideal referenciador. Estamos perante o domínio da moral, ou seja, do conjunto de regras que orientaram a conduta do homem em sociedade, estipulando qual o comportamento correto, quais os procedimentos certos ou errados e portanto socialmente aceites ou negados.

Leonildo Machado refere em *Ethos Profissional, Hegemonia Possível?* o conceito de *ethos da perfectibilidade* e *ethos da mobilidade* e tece algumas considerações sobre Parmênides, filósofo grego do séc. V, que procurou encontrar respostas à definição do princípio (*arché*), aquele que dava origem ao cosmos. A *arché* estava no próprio ser, sendo ser e pensamento a mesma coisa, fundamentando que fora do ser nada existe e se nada existe, o que existe é simplesmente o pensamento. Se a *arché* está no próprio ser, por sua vez, nada muda, porque se ocorrer o devir ele deixa de ser o pensamento, sendo a perenidade o atributo primário do próprio ser. Ou seja, simplesmente o que é. E o que é, não pode vir a ser, pois já é. Ele é, não pelo não ser, mas por ele mesmo, pelo próprio ser. Daí o sentido de ser como perenidade, constância, unidade, permanência e imutabilidade. Então o que é, sempre foi e será. Esse ser é o próprio pensamento. Se tudo existe no pensamento, fora dele nada existe; pensar é existir, e existir é ser, pois sendo nunca virá a existir porque já existe. Isto liga-se ao conceito de *metafísica* (do grego *meta*, além e *física*, o próprio cosmos); portanto metafísica seria o pensamento além do mundo concreto da natureza, ou realidade empírica. Sendo o quotidiano marcado pelo limite e pelo corruptível, pelo inacabado, pelo indeterminado e pela inconstância, este lugar não revela a verdade por não ser do ser. A verdade vem do imutável, constante e verdadeiro.

Friedrich Nietzsche afirma ainda que, sendo o pensamento formado por conceitos, a multiplicidade destes e o seu movimento torna múltipla a realidade sendo impossível qualificar o pensamento como um rígido permanecer, como um eterno e imóvel pensar-se a si mesmo, da unidade.

Somente pelo *ethos da perfectibilidade*, refere o citado autor, se pode defender a discrepância entre a realidade e a ideia dessa realidade. O *ethos da perfectibilidade* não diz qual a melhor maneira de agir no mundo. Diz apenas o que está concebido numa realidade de essência, ou seja, no ambiente imutável do próprio ser. O *ethos da perfectibilidade* procura fins específicos para as suas ações que são perenes, rígidos e imutáveis, tornando-se numa busca da perfeição do próprio modo de agir pelo mundo. A crítica de Nietzsche leva depois ao conceito de aparência e essência. O *ethos da perfectibilidade*, valorizando os aspetos normativos, secundariza o próprio quotidiano. A ação centra-se na norma e não o contrário.

Se o *ethos da perfectibilidade* se centra na ação que defende *a priori* conceitos a serem seguidos na ação, portanto atributos anteriores à experiência, já o *ethos da mobilidade* usufrui de concepções *a posteriori* da própria ação, ou seja, não existem ideias inatas do próprio agente que, por si só, determinem a sua ação. Ao contrário, está justamente no agir do quotidiano o agente da decisão da ação. A inexistência de ideias inatas, ou anteriormente dadas à ação, não condiz com a afirmação de que o agente se abstém de todo o valor anteriormente visto. A

conceção do “não *a priori*” que recusa o determinismo das ideias inaptas na ação singular do agente, justifica-se porque está justamente na ação, nela mesma, a constituição do modo de ser do agente e não em conceitos anteriormente dados e revelados. Será interessante extrapolar estes conceitos para o mundo da organização do processo criativo, quer na esfera da composição estruturalista rígida - *composição automática* – (Vargas, A. 2008, p. 86), quer no seu contrário, *composição durante*, sendo que o primeiro resulta de determinações pré-composicionais rígidas e o segundo do desenvolvimento musical fluente que frui das determinações do material que se vai criando.

Se o *ethos da mobilidade* valoriza ideias *a posteriori*, pretende contudo não ignorar os conceitos *a priori*. Para o filósofo alemão Kant o processo está nos juízos sintéticos *a priori* ou seja, na medida em que os juízos sintéticos são conceitos provindos da experiência enquanto as ideias, *a priori*, são conceitos anteriormente concebidos. Coloca-se assim a questão conflitual entre racionalistas e empiristas. Há, então, verdades que advêm do mundo empírico e do mundo racional; porém, Kant, com o seu criticismo, deu ênfase ao aspeto racional, em que, só pela razão, se conseguiria resolver o embate entre racionalistas e empiristas (Chauí, 2001).

Para Kant a *substância* permanece inalterada perante a alternância dos fenómenos, depreendendo-se que a substância é eterna, imutável e indizível, correlacionando-a com o “tempo em geral, entendido como o tempo invariável, apenas determinado pela simultaneidade ou sucessão dos fenómenos”³¹.

Mário Viera de Carvalho (Carvalho, V. 1999, p. 24), citando Knepler, aborda as “raízes da música” numa classificação - quando “a música e a linguagem falada emergem já como sistemas de comunicação acústica distintos” – que assenta na (1) importância da manifestação de estados interiores do ser humano (biogénica); (2) as que representam a “imitação da natureza exterior, meio-ambiente” (mimogénicas); e por último, (3) as que concernem a “musicalização de elementos formais ou princípios linguísticos” (logogénicas), sendo que as três se “interpenetram na comunicação musical, numa participação ativa”, ou seja, num efeito que produz um alinhamento interior no recetor e verificado nos vários contextos em que se desenrola.

... isto é, na participação em situações da mais diversa índole a que a música se ligava: religiosas, mágicas, solenes, íntimas, bélicas, contemplativas, orgiásticas, jubilosas, fúnebres, laboriosas, socialmente integradoras...”

³¹ Amora, K. (2016).

Esta dimensão *ethos* ou poder emocional dos elementos constitutivos da música, tipos de escala ou modos, os *maqam* e os *ragas* da música árabe e indiana, pela sua teorização, formará um corpo normativo que influencia o domínio individual e social do ser humano. Se na Antiguidade a construção de sistemas musicais assenta em pressupostos cosmológicos, a música iria, por essa razão, pôr em ressonância alinhada com o universo todo o domínio da ação humana. Assim, a separação entre música e linguagem, numa independência entre o cognitivo e o emocional, é defendida pela neuropsicologia no predomínio de hemisférios cerebrais diferentes. Contudo, é pacífico que se verifique uma interação e complementaridade entre os dois, justificando-se o normativo que define a estrutura musical e o contexto em que ela se exercesse.

Em todo este vastíssimo campo da experiência musical a estrutura não pode desligar-se da função, mas o grau de conexão entre uma e outra é muito variável, mudando com a evolução histórica e de cultura para cultura. Quanto mais a estrutura musical, se emancipa da função, tanto mais a música adquire “autonomia estética”. Quanto mais a música se confunde com o complexo das atividades rituais, políticas, festivas, etc, a que aparece tradicionalmente ligada, tanto mais ela adquire um carácter funcional” (Carvalho, V. 1999, p. 28).

Historicamente a música tende para uma maior autonomia em desfavor de uma menor funcionalidade.

O jogo entre os dois princípios - autonomia *versus* funcionalidade – determina processos de semantização ou des-semantização, consoante é mais ou menos marcante a ligação da estrutura à função. O *ethos* decorre de toda a evidência, não da configuração sonora intrínseca de tal ou tal escala, mas sim dos contextos funcionais em que ela é tradicionalmente utilizada, na medida em que, por exemplo, eles incluem ou excluem certas classes de instrumentos ou de vozes e se relacionam com elementos sonoros específicos: biogénicos, mimogénicos e logogénicos” (Carvalho, V, 1999, p. 28).

São, portanto, os contextos que atribuem um significado que posteriormente serão musicalmente teorizados. Mário Vieira de Carvalho, (ob. cit. Knepler, 1977), escreve que, em Aristóteles, o *pathos* que resulta da expressão musical assemelha-se ao conceito que a linguagem insere. A música é assim uma “*praxis* humana” porque, como a linguagem, age comunicando, sendo esta realidade comum a outras culturas extra europeias. Isto opõe-se à tradição pitagórica que “reduzia a música e o seu *ethos* a relações numéricas” num sistema

“cosmológico-racional” de três níveis - *musica mundana, musica humana e musica instrumentalis*, esta, concernindo aos sons perceptíveis resultantes de proporções e intervalos artificiais, terá sido introduzido na Europa, por Boécio no século VI com a conceção da música como “*numeros*”.

A relação entre a conceção da “música como *numeros* ou ordem” e a música entendida como a expressão de *affectus* ir-se-á confrontar três vezes ao longo da história da cultura europeia. Uma com a *camarata Bardi* em 1581, em que a música é entendida como veículo para exprimir e comunicar paixões e sentimentos, ou seja, um *pathos* que despoleta no auditor os diversos afetos. É o tempo em que emerge o *drama per musica* e por consequência a ópera. A segunda, no século XVIII, período da ligação entre uma burguesia economicamente poderosa e o poder absoluto em que, tendo-se uma perspectiva mecânica do universo, a música assume formas repetitivas como a *aria da capo*, o *cânone* e construções de complexos contrapontos como a fuga, enfatizando-a numa edificação orgânica em que prevalece, de novo, a importância do *numerus*.

“Isto não significa que a música do último barroco, a música das cantatas ou das Paixões de Bach, das óperas e das oratórias de Haendel não contenha *pathos* ou *affectus*. Bem pelo contrário: o *pathos* está lá, mas racionalizado, classificado, regulamentado, como no *Tratado das Paixões da Alma* de Descartes (1672). A cada *aria da capo*, por exemplo, corresponde um afeto preciso: a vingança, o ciúme, o ódio, o amor, a alegria, a tristeza, a admiração, o desejo, a inveja, o despeito, etc. Para dar expressão a cada um desses *affectus* desenvolvera-se, entretanto, uma retórica musical segura, baseada designadamente em fórmulas tonais-rítmicas e tímbricas tipificadas. O afecto encontrava-se, a bem dizer, objetivamente, nessas fórmulas ou símbolos sonoros” (Carvalho, V, 1999, p. 31).

A segunda metade do século XVIII, marcada pela confrontação ao “despotismo iluminado” e no alvor dos valores de “Liberdade, Natureza e Humanidade”, reflete-se na criação musical pela “valorização do sentimento contra uma excessiva racionalização” onde se insere a nova estética dita do *Empfindsamkeit* (sensibilidade). Já não é o músico que controla a gestão do afeto, mas o próprio compositor que coloca, como principal usufruidor, ele próprio, o intérprete e o público.

“Sentir e comunicar sentimentos, suscitar a identificação emocional dos intérpretes e do público, supunha o abandono do que poderíamos chamar o receituário barroco dos afectos”...”segundo o qual uma personagem ou número

musical podem ser portadores, ao mesmo tempo, de vários sentimentos, sensações ou afectos (Carvalho, V. 1999, p. 32).

A música instrumental torna-se o meio de melhor expressar a versatilidade das emoções e, deste modo, expondo o domínio do sentir interior, revelar a condição do seu *ethos individual*. A música absoluta estabelece-se como o meio de arte por excelência à qual é reservada a faculdade de exprimir o inexprimível.

Com o início do século XX, surge o período do novo poder a que Mário Vieira de Carvalho chama de “aristocrático-burguês”. Marcado por uma moral dupla, a dos “vícios privados e públicas virtudes”, pelo acréscimo das tendências bélicas e despóticas, onde, pela influência do pensamento nietzschiano e com o desenvolvimento da psicanálise freudiana, a contestação artística, principalmente com Schoenberg, abre as portas do expressionismo mais radical, o atonalismo livre, desmantelando o gigantesco edifício romântico, pondo em causa toda uma ordem social e estética, pela simples condição de expressar a “autenticidade do seu inconsciente e a verdade que emerge das profundezas do ser” (Carvalho, V.1999, p. 34).

Pelo que acima se tem exposto, a reflexão que se torna evidente é a de que o pensamento humano gere-se em função dos *tempos* em que habita. Os seus contextos tornam determinantes diferentes correntes de pensar, muitas vezes divergentes e contraditórias. O que não deixa de ser natural pelo entendimento dos princípios de alternância e ciclicidade que caracterizam a existência humana e universal. Isto conduz à consideração de se manter nesta investigação uma perspectiva abrangente e expositora, que permita reunir noções e dados que parecem aparentemente desligados, como os conceitos de *ethos* e *êthos*, - referindo-se aqui quer às dimensões geográficas características do espaço natural, quer à natureza dos hábitos e costumes do povo alentejano - e a dimensão musical traduzida pelo gesto expressivo dos compositores que, pela condição de *naturais* se integram e manifestam artisticamente ligados pela sua dimensão de pertença. Esta dimensão de pertença, de individualidade, de algo que se torna diferente e se distingue é o objeto desta demanda.

Sobre substância

Abordou-se também o termo de *substância*, aplicado à dimensão alentejana, na ideia que pretende traduzir uma realidade una, na diversidade de aspetos de uma região e das gentes que a habitam.

De maneira comum o conceito de substância, (em latim, *substantia*, em grego *ousia*) estabelece o que existe de permanente nas coisas, sendo assim o princípio que fundamenta o ser, mesmo quando este se torna sujeito à inevitabilidade da mudança:

“Substância é toda a realidade capaz de existir (ou de subsistir) em si e por si mesma”³²

O conceito de substância (Abbagnano) é abordado por Aristóteles na sua obra acromática³³ *Metafísica*, especificamente no livro VII, que a considera como o princípio (*arché*) e a causa (*aitia*), ou seja, aquilo sobre o qual podemos entender e justificar, o que cada coisa é, e assim “a causa primeira e o ser próprio de toda a realidade determinada”. A substância é aquilo que, sendo formada por um conjunto de elementos, não se constitui pela soma desses elementos³⁴. É o princípio que compõe uma realidade, que determina o ser como tal e daí ser ela a única que está em condições de responder à pergunta do porquê de uma coisa. A *substância é o ser do ser: o princípio pelo qual o ser o é necessariamente* tendo ao mesmo tempo a função de ser em que se determina e limita e ao mesmo tempo o ser que determina e limita. Logo, a *essência do ser e o ser da essência*. No primeiro caso, a essência do ser, a substância é o ser determinado refletindo a sua própria natureza ou condição. No segundo caso, a substância é o elemento determinador da realidade.

Aristóteles define substância como a essência do ser, quando a razão entende e consegue demonstrar. É pois o *conceito* ou *logos*, a razão de ser, não havendo geração ou corrupção “pois o que devém não é a essência necessária da coisa mas esta ou aquela coisa”. E identifica o ser da essência quando uma coisa é determinada pelo princípio que define a sua existência. E assim “*composto ou sínolo*” será a fusão entre o conceito e a realidade material, tornando-se na coisa que é, e por isso “nasce e morre”.

Como essência do ser, a substância é o princípio da inteligibilidade do próprio ser. É o que a razão pode tomar da realidade enquanto tal; e constitui o elemento estável e necessário no qual se fundamenta a *ciência*. De facto não há ciência senão do que é necessário, enquanto o conhecimento do que pode ser e não ser é mais

³² Chaui M. (2011).

³³ As obras *acromáticas* eram as que, com vista ao processo de ensino, destinavam-se a ouvintes, enquanto as obras *esotéricas*, consideradas como possuidoras de segredos seriam apenas os escritos que eram utilizadas para ensinar. As obras *exotéricas*, nome dado por Aristóteles, eram os escritos ao estilo de diálogo no espírito da tradição platónica.

³⁴ O todo é pois, mais que a soma das partes.

opinião do que ciência. Precisamente por isso não existe definição ou demonstração das substâncias sensíveis particulares que são dotadas de matéria e não são, por consequência, necessárias mas corruptíveis: o seu conhecimento obscurece-se mal deixam de ser percebidas. Todavia, permanece íntegro, no sujeito que a conhece o seu *conceito*, que expressa precisamente a sua natureza substancial, ainda que não na forma rigorosa da definição (*Met., VII, 15, 1039b, 27*). A substância, é portanto, objectiva e subjectivamente o princípio da necessidade: objectivamente, como ser da essência, enquanto realidade necessária; subjectivamente, como essência do ser enquanto razão do ser necessitante.

Deste modo, no caso da *substância alentejana*, ela é simplesmente aquilo que é; e é determinada por aquilo que é, e portanto, pela sua autenticidade. Ou seja, aquilo que é o Alentejo ou é o alentejano (o *ser da essência*) firma-se pela sua a geografia, pelo seu clima, pelas particularidades substantivas do seu próprio *ethos*, (*essência do ser*) e essas particularidades determinantes são, elas próprias, a realidade existencial do próprio Alentejo ou de se ser alentejano.

Pode-se resumir o conceito aristotélico de substância como³⁵:

1. “Não inere a outro e não se predica a outro.
2. Subsiste por si ou separadamente do resto
3. É algo determinado
4. É algo intrinsecamente unitário.
5. É em acto”.

Por outras palavras a substância é independente, suficiente em si mesma, é algo determinado, tem unidade e é em acto.

Descartes (1596-1650), em 1637, no *Discurso do Método*, define quatro regras fundamentais do método: a dúvida, a delimitação da questão, a organização do pensamento e a revisão. Para Descartes existem três substâncias (que correspondem às “ideias inatas”) que são a “extensão que é a matéria dos corpos regida pelo movimento e pelo repouso, o pensamento, que é a essência das ideias e constitui as almas, e o infinito que é a substância divina”. Refere que o *atributo principal* é o definidor da substância, constituindo a sua essência, a sua extensão,

³⁵ Castro, F. C. L. (2006).

isto é, a matéria como figura, grandeza, movimento e repouso; o pensamento, ou seja, a ideia como pensamento e vontade; e o infinito, isto é, Deus como causa infinita e incriada.

Na *Ética* de Espinosa (1632-1677), *substância* define-se como “aquilo que é em si e se cria por si”. E, portanto, não necessita do conceito de outra coisa, pelo qual deva ser justificado. A visão de Espinosa assenta na existência de apenas uma *substância*, universal (Deus), com atributos que são o pensamento (consciência) e a extensão (por exemplo a relação entre mente e corpo), sendo o restando apenas *modos singulares* de uma substância única.

Para Leibniz (1646-1716), as substâncias são infinitas, nas quais se verificam atributos: ou o pensamento (inteligência, vontade, desejo), ou extensão (figura, grandeza, movimento e repouso)” (Chauí, 2011). Define cada uma delas como *mônadas*, ou seja, “a unidade última e indivisível”, considerando Deus como a *Mónada Infinita*. As outras serão finitas e criadas.

David Hume (1711-1776), assenta a sua conceção na teoria do feixe (*cluster theory*) com uma *perspetiva eliminativista*, que nega a existência de substâncias, substituindo-a pela existência de entidades não substanciais, e a outra, a *perspetiva reducionista*, que diz que as substâncias nada mais são do que os próprios feixes de entidades insubstanciais, considerando neste caso um grupo de ideias simples que se junta por ação da imaginação.

Nesta pequena abordagem ao conceito de *substância* pretendeu-se a indagação curiosa sobre a sua ideia geral e de que forma ela pode ser transposta para a realidade alentejana e aplicada no âmbito desta investigação.

Se considerarmos o significante português da expressão “calma alentejana”, pode-se entender o que quer dizer. Traduz um tipo de comportamento, uma maneira de ser e de estar e portanto uma substância (*ser da essência*) que gera um *ethos*, que é, ele próprio, a noção geral que se tem de calma, e que é diferente da noção de calma firmada em outras regiões do país. E essa calma alentejana, esse sentido que se entende e que identifica, é fruto de um algo essencial, (*essência do ser*), que é ele mesmo a característica do clima, a dimensão geográfica, a lonjura da planície, o efeito da canícula e depois os comportamentos e hábitos dos Homens, que nela habitam.

E como é o alentejano?

O compositor Eurico Carrapatoso dá-nos a seguinte perspetiva:

No mundo globalizado e urbano actual, marcado pela meritocracia e pela obsessão do superlativo (a mulher de sonho, os filhos de sonho, a casa de sonho, o carro de sonho, as férias de sonho e todo o conhecido desfile materialista dos bens

terrenos), o alentejano contenta-se com aquilo que tem, com o pouco que adquiriu, ou com aquilo que herdou. Para ele nada vale mais que a sombra do seu chaparro; para ele não há cortiça melhor do que aquela que lhe extrai cada nove anos, sem pressa; e nenhuma ovelha dá cordeirinhos mais lampeiros que a sua malhada; e ri-se de puro enlevo pela forma como os cordeirinhos abanam o rabo enquanto mamam; e não há casinha mais branca e fresquinha. E não há serra mais alta em sua beleza altaneira que a sua Serra de Ossa. E desdenha da onda de calor sobre a qual o repórter da SIC o entrevista, à procura de notícias sensacionalistas, garantindo-lhe com sublime ironia que, chegado àquela idade de oitenta e sete anos, "nunca fizera calor no verão em Arronches, e que era seguramente a primeira vez que o tempo apertava. Em Julho costuma estar isto mais fresco.

É maravilhoso este espírito que desdenha da grandeza, do superlativo, pondo as coisas no prisma do razoável, do habitual, sem ganas de vã grandeza. E por isso não gosta de ser apajado, como testemunha a resposta de Vasco da Gama àquele fidalgo capacho que na corte lhe elogiava repetidamente o feito grandioso da descoberta do caminho marítimo para a Índia: *Ó homem, deixe-se lá disso. A Índia é já ali.*

E é por isso que o *cante* é tão directo, genuíno, simultaneamente doce e majestoso, com as terceiras paralelas a espreitar como o azul recortado no branco imaculado de suas casas. Não é preciso mais nada porque não há coisa mais rica.

Intrépido por natureza, sabe desafiar o poder e cassoar dos tiranos, como está tão bem significado no poema de escárnio que foi lido durante um jantar pelo alentejano de gema, João Vasconcelos e Sá, no Grémio de Agricultores de Évora, no Carnaval de 1934, na presença de um Ministro da Agricultura do Estado Novo, Dr. Leovigildo Queimado Franco de Sousa, e que vale a pena considerar.³⁶

De natureza calma, perseverante, o alentejano mantém um espírito tranquilo perante as alegrias e as vicissitudes da vida. Estrutura com a mesma coragem a bonança e a amargura, o que lhe dá a amplitude de alma de reagir perante as adversidades desde a forma mais pacífica à forma mais radical. Aceitando o seu destino, nada temendo, pode mesmo recorrer, com a dignidade sublime de quem não capitula, ao gesto absoluto, corajoso e consumado de poder sobre a sua própria vida: o suicídio.

³⁶ O referido texto encontra-se em: http://www.truca.pt/fofo_material_marco_09/semana_12/txt_poema-merda.html

Um outro depoimento sobre “como é o alentejano” é o do Professor Doutor Vítor Trindade³⁷ que abaixo se transcreve:

Resultado das interações entre si e o meio envolvente, o alentejano espelha um pouco o que é a Natureza no Alentejo: aparentemente calmo, manso e bonançoso, como uma tarde de verão da planície, reservado e apreciando o silêncio, é capaz, porém, das maiores tempestades. Dotado de forte resistência psicológica, aguenta impávido e paciente, as provocações que lhe são feitas, salvo aquelas que colocam em causa a sua dignidade de homem livre, o seu orgulho e a sua honra. Habitado a horizontes largos, embora, por vezes, seja de vistas curtas, gosta de espaço e de tempo para si. A solidão é sua companheira e, quando a não suporta, em geral encontra a solução trágica na morte. Reflexivo, propenso à contemplação, encanta-se com as coisas simples que a Natureza lhe oferece. Tradicionalmente sem terras nem algo de seu, é naturalmente despojado, aceitando de bom grado o que a «vida» lhe traz, não gostando muito de se incomodar na procura de outras coisas, nem de ser incomodado por outras coisas que venham; salvo quando pensa um projecto ou tem uma «ideia», sendo neste caso determinado, persistente e mesmo obcecado: «não descansa, enquanto não alcançar o que pretende». Na sua relação com os outros é desconfiado – daí a sua reserva – aparentemente tímido, dando a sua opinião apenas quando lha pedem. Não abrindo as portas do seu coração – nem as da sua casa - «às primeiras», contudo quebrada a desconfiança e ganha a sua estima é, então, generoso e leal. Não falha nunca a um amigo, por uma questão de dignidade e de honra. Gosta da vida e da farra até «assentar» (leia-se: «casar»). Faz amizades para a vida, sendo sempre amigo do seu amigo. Homem de palavra, angustia-se com as suas falhas e, em casos extremos, paga com a vida as dívidas ao mundo. Já idoso, não quer «ser pesado a ninguém», isolando-se e, muitas vezes, apressando o fim. Quando em grupo, faz das suas alegrias e mágoas, «modas», que canta no tom dolente e sentido da Harmonia que encontra na Natureza. Também aí, em grupo, o alentejano exige ser tratado como um igual entre iguais – não pede nada a ninguém de chapéu na mão – e se distingue pelo tom humilde da sua participação e pela solidariedade manifestada para com os outros. Com franqueza e sem maldade, diz o que o que tem a dizer, embora nem sempre o diga de forma contida. Por isso, não é difícil, quando em trabalho colectivo, arrancar-lhe um pedido de desculpas. Em família, é liberal no trato mas conservador das tradições e a igualdade entre géneros, para ele, não faz muito sentido, pois os papéis do homem e da mulher não

³⁷ Professor catedrático da Universidade de Évora.

são iguais e para os filhos, é sempre de considerar que o «respeitinho é uma coisa muito bonita».

Alvo frequente da chacota dos demais, ri-se das piadas que lhe fazem, mas é capaz de pagar na mesma moeda. Não aceita jugos nem pés no pescoço de ninguém e na sua independência reside, afinal, a manifestação do seu orgulho, a sua honra e a sua dignidade. Quem o ofender nalguma destas características, apesar da genérica pouca instrução e dos modos pouco urbanos e delicados, ganha um inimigo.

Henrique Raposo, no livro *Alentejo Prometido*³⁸, afirma que as razões geralmente invocadas para o suicídio do alentejano são a solidão, a pobreza e a paisagem/calor. No entanto refuta-as argumentando que geralmente os períodos de maior índice de suicídio acontecem nos meses de verão em que há maior contato humano. O reencontro das famílias, daqueles que em Lisboa regressam com outro estatuto social, pode ser um fenómeno penoso. A pobreza também não é fator determinante uma vez que “muita gente bem na vida marca um encontro com a corda, a caçadeira, o veneno ou o poço”. Salienta que a relação entre as zonas mais pobres e a taxa de suicídio não é concordante. Trás-os-Montes e as Beiras são regiões também muito pobres e têm taxas de suicídio reduzidas. E também não encontra, o autor, relação entre a flutuação do desemprego e o índice de suicídios que se mantem constante ou até aumenta, referindo-se a Sines, Santiago e Odemira. Relativamente à paisagem, Henrique Raposo diz que as regiões espanholas da Estremadura e da Andaluzia, que prolongam a paisagem alentejana, têm taxas de suicídio baixas. A explicação do suicídio “não é paisagística, é cultural” conforme diz:

“Se o Alentejo é a lamúria do Cante negro, a Andaluzia é o Flamenco vermelho; se o alentejano tem pouca vida comunitária e religiosa, Sevilha é a terra das procissões e das tapas na rua. Para complicar ainda mais as contas da tese geográfica, o suicídio em Espanha está associado à Galiza, o prolongamento do Minho. Lugo é Santiago do Cacém dos espanhóis.

Afirma ainda que a tese da genética, considerando que o alentejano é dado à depressão, pode justificar o suicídio, mas não justifica porque é que a grande maioria dos alentejanos não o critica. Sendo “a cultura não uma construção da natureza mas uma construção humana feita de metáforas, de noções de bem e mal, de linguagens, de palavras, que podem ser tão ou mais poderosas do que os genes”, afirma Henrique Raposo que “o que distingue o Alentejo não é a

³⁸ Raposo, H. (2016). *Alentejo Prometido*, Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos.

pobreza, a paisagem, o calor, a solidão ou a genética, mas sim a arrumação do suicídio na prateleira amoral, no ângulo morto da moral”. O suicídio do alentejano “não é um ato individual, é uma prática coletiva, é encarado de forma natural³⁹, como um acontecimento da história natural e não da história humana; é um ato amoral da natureza e não uma escolha moral do homem, igual ao vento, a um terramoto ou a uma tempestade”. O alentejano tem presença de espírito, tem a aptidão de apoucar, como refere Carrapatoso, ao contar o episódio de Vasco da Gama, o alentejano descobridor do caminho marítimo para a Índia, quando na corte lhe perguntaram se a Índia era muito longe.

Marcos Olímpio Gomes dos Santos⁴⁰, em *O Alentejo na Poesia*⁴¹, define⁴², a título exploratório, um conjunto de resultados provenientes da análise de conteúdos de poemas recolhidos num sistema de eixos que espelham o sentir sobre o Alentejo, transmitido através da poesia por alentejanos e não-alentejanos:

A aplicação da análise de conteúdo dos poemas, que até à data foram recolhidos pelo autor, permite retirar, a título exploratório, o seguinte conjunto de eixos que espelham o sentir sobre o Alentejo, transmitido através da poesia por alentejanos e não-alentejanos e que abaixo se transcreve:

1. Imensidão / terra imensa / planura / planícies;
2. Natureza hostil / paisagem agredida / terra sofrida / desolação / seca / segura / calor;
3. Solidão / abandono / saudade;
4. Grandeza / dignidade do homem alentejano / figuras lendárias / figuras épicas;
5. Situações humanas dramáticas / pobreza / miséria / fome / sede / dor;
6. Tristeza / revolta / amargura / súplicas / marginalização / esquecimento;
7. Identidade cultural / exaltação da paisagem / património cultural / montes / celeiro da nação;
8. Seara / charneca / rebanho / pastores / gado / pão / sequeiro / olival / cortiça / trigo;
9. Pureza / integridade / hospitalidade.

³⁹ Expressões como “antes que dê trabalho, mato-me” e “então não se *havera* de matar!”, são comuns.

⁴⁰ Sociólogo. Membro do Centro de Investigação em Sociologia e Antropologia “Augusto da Silva” (Universidade de Évora).

⁴¹Santos, M, (2016).

⁴² O presente texto foi adaptado pelo autor a partir da respetiva tese de doutoramento, defendida em 1998, e tem como finalidade transmitir a imagem do Alentejo vista por poetisas e poetas portugueses, nomeadamente Alentejanos(as), complementada com contributos de não alentejanos(as).

Refere o autor eixos alinhados com o perfil relativo aos solos e ao clima (edafo-climáticas), eixos relacionados com a dimensão antropológica e social e ainda com as próprias condições de vida.

Esta análise mostra que há eixos de perfil ecológico, nomeadamente as características edafo-climáticas e os efeitos correspondentes, mas também eixos relacionados com as personagens rurais típicas, a sua maneira de ser e estar e com as (duras) condições de vida que os atingem.

Entende-se que a imensidão da planura confere uma certa estrutura e simetria. A própria organização das casas das aldeias reflete esse simétrico de cal branca. A visão do espaço longo, associado à secura e ao calor, provoca a desfocagem da imensidão inapreensível. E com isso, a miragem interior daquele que a contempla. E daí a interiorização que conduz a “alma”⁴³ do ser ao contato com o incomensurável e com o inapreensível. A sua ligação a esses arquétipos próprios do inconsciente coletivo propaga a solidão, o abandono e a saudade. O isolamento geográfico e o esquecimento do poder político central “que nada dá e muito tira”⁴⁴, o monte distante e a cidade que não atende, a pobreza, as condições adversas, a marginalização e com isso a tristeza, a revolta, a amargura, mas também a pureza, a sábia aceitação, o entendimento do sentido do incomensurável e a sua relação com a vida, a integridade e a hospitalidade, são elementos estruturais da identidade alentejana, de um *ethos* e de uma *substância* traduzível, identificada e determinante.

Como se poderá espelhar esta *substância alentejana* que reside inevitavelmente no recôndito domínio do espírito criativo do compositor alentejano? É ela expressável artisticamente na arte que é a música? É determinável? Será reconhecível?

⁴³ Alma no sentido definido por C. G. Jung, “...fatores e condições psíquicas de poder imenso...”. Jung, C.G. *Memórias Sonhos Reflexões* (1963-350). Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira S.A.

⁴⁴ As aspas são da responsabilidade do autor desta investigação.

MÚSICA, LINGUAGEM E IDENTIDADE

Spiritus ubi vult spirat (São João 3,8)

O Espírito sopra onde quer

O que representa a música se não música? Sons diversos, dispersos ou conjugados e que se sucedem cronologicamente ao longo de um certo tempo? E também os seus silêncios? A música não é se não a organização do som e que não é, em si, nada a não ser ela própria⁴⁵, não contendo nenhum significado nem querendo dizer coisa alguma.

Esta posição não é de todo consensual. A tese de que a música se esgota, em si mesma na produção do prazer sensível, opõe-se à da concepção ética, que atribui à música a responsabilidade na influência do comportamento e dos sentimentos ou, citando Enrico Fubini⁴⁶ “como se dirá em tempos mais modernos, *exprime* os nossos sentimentos”

Em “Apontamentos de Aprendiz”⁴⁷ Pierre Boulez cita Stravinsky:

Considero a música, por sua essência, como incapaz de expressar o que quer que seja: um sentimento, uma atitude, um estado psíquico, um fenómeno da natureza, etc. A *expressão* nunca foi propriamente imanente da música (...); e ainda: “O fenómeno da música é-nos dado apenas com o fim de instituir ordem nas coisas. Para se realizar, exige necessária e unicamente uma construção. Feita esta, atingida a ordem, tudo foi dito.”⁴⁸

Esta posição de Stravinsky, que se encontra na *Poética Musical*⁴⁹, e se insere na crítica ao romantismo wagneriano é expressa nestes termos:

⁴⁵ “Podemos usar a palavra música para exprimir o conceito de *quaisquer sons que sejam alvo de atenção estética*. Guerreiro, Vitor (org), (2012), *Filosofia da Música, uma antologia* pp. 20-21, Dinalivro.

⁴⁶ Fubini, E. (1993).

⁴⁷ Boulez, P. (1996).

⁴⁸ Este comentário é também referido por Lopes Graça, em, Lopes Graça (1994). *Obras Literárias. Opúsculos 2*, (pp. 98-99) Lisboa, Editorial Caminho e ainda em *Introdução à Música Moderna*, ed. Cosmos, (pp. 95/96), com a referência: Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Nenoël et Steel, Paris 1935, vol. I, pp. 116.118). Contudo o comentário em rodapé feito por Lopes Graça é elucidativo: “A transcrição é um pouco longa, mas curiosa, pela atitude que revela de um dos maiores espíritos criadores do nosso tempo o fenómeno musical. É claro que está psicologicamente errada; traduz, no entanto, dentro do dogmatismo da sua visão, a preocupação comum a quase todos os compositores modernos de libertarem a música da concepção romântica como “linguagem do sentimento”, reabilitando o conceito clássico da música como arte dos sons”.

⁴⁹ Stravinsky, I. (1996-75-76)

Não estaríamos, na verdade, pedindo o impossível à música quando esperamos que ela expresse sentimentos, traduza situações dramáticas e mesmo imite a natureza?”.

Deixa contudo, referindo a famosa tempestade do *Rigoletto* de Verdi, uma porta aberta à tese oposta:

“Dissemos que o objetivo da música não é e não pode ser a imitação. Mas se por acaso e por motivos puramente acidentais, a música quiser fazer uma exceção a essa regra, essa exceção pode, por sua vez, tornar-se origem de uma convenção. Ela assim oferece ao músico a possibilidade de usá-la como um lugar-comum.”
(Stravinsky, 1996-76)

Lopes-Graça, no livro acima citado, esclarece que em relação à música de concepção romântica, compositores como Stravinsky, Hindemith e Schönberg (na última fase) tentam contrariar com “as experiências de uma música *antiexpressiva*, uma música baseada apenas no jogo de valores dinâmicos ou quase de matemáticas combinações contrapontísticas”. Referindo o “objetivismo musical” como ideia estética predominante e a redução a uma pura “essencialidade temporal”, afirma-a “não no sentido de puro jorro sonoro do tempo, de duração psicológica indefinida, e sem forma”, mas no de uma organização sonora, que é, segundo a terminologia de Stravinsky, “uma ordem no tempo”.

Refere ainda Lopes-Graça que este século⁵⁰ “não é um século de sonho e evasão”. Inserida, esta música⁵¹, no espírito das concepções positivistas que enformam a ciência e a filosofia contemporâneas, transcreve-se aquilo que se mantém, embora passados 75 anos, uma visão clara e perspicaz:

O século do mecanismo, que só espera as condições favoráveis para de tirano se tornar servo do homem; os séculos de processos de comunicação ultrarrápidos, que quase abolem as distâncias; o século que criou a arquitectura funcional; o século que veio alargar extraordinariamente o domínio das ciências exactas; o século em que se desenrola uma luta de morte de tudo quanto subsiste de treva mitológica no homem contra o que nele pede entendimento, claridade e razão; o século que assiste ao dramático embate das ideologias mais opostas - esse século não pode criar uma música senão à sua imagem e semelhança. Uma música dirigida ao sentimento, ao

⁵⁰ O século é obviamente o séc. XX e ano será o de 1942.

⁵¹ “ O realismo físico da música moderna”

coração, é tão difícil de florescer nele como a arquitetura barroca ou o romance de cavalaria”. (Graça, 1984, p. 100)

Nesta confrontação de uma música de razão versus uma música de sentimento, a questão da representatividade, aquilo que a música representa como refere Lopes-Graça, a de uma “duração psicológica do tempo”, assume a dimensão metafórica, sendo portanto uma *linguagem virtual* (Fubini, 1993, pp. 33-34) e que gera uma panóplia de interpretações possíveis e arbitrariedades parciais. A relação entre a música e o domínio do sensível é um assunto que remonta a um passado longínquo. Platão e Aristóteles escreveram sobre essa relação e a interação no plano da formação moral. As reformas musicais referentes ao Concílio de Trento foram influenciadas pelo pensamento de Aurélio Agostinho (354-430) e com o domínio da música absoluta, a questão não deixou de ser debatida. No século XIX o filósofo Eduard Hanslick (1825-1904) na sua obra *Sobre o Musicalmente Belo* (1854)⁵² “opõe-se vigorosamente à ideia de que a música tenha propriedades expressivas ou representacionais” (Guerreiro, 2012-35). Arthur Schopenhauer (1788-1860) defende um pensamento baseado numa “metafísica excêntrica”. No século XX, a reflexão sobre a relação entre a música e as emoções fez com que filósofos como Paul Boghossian⁵³ e Christopher Peacocke tenham escrito sobre este assunto, surgindo teorias diversas: teorias evocativas em que a “expressividade emocional da música consiste apenas numa disposição causal para excitar emoções no ouvinte”, teorias expressionistas em que se defende que a música “exprime, traduz ou comunica as emoções do compositor ou do executante”; outras que afirmam a existência de emoções especificamente musicais, como defende Peter Kivy, em que as pessoas “confundem o prazer da beleza da música com emoções extramusicais”; teorias da semelhança que relacionam aspetos intrinsecamente musicais, como o contorno e a tensão, com o a própria expressão da emoção do recetor; e ainda as teorias de que a representação musical é possível mas não enquadrada num quadro “semântico ou linguístico” (Guerreiro, 2012, pp. 34-45).

Com efeito, todo o *discurso* sobre música é uma interpretação da própria música, uma tentativa de revelar o seu *significado* e as interpretações são infinitas,

⁵² Nesta “querela dos românticos” que opunha a representação de sentimentos humanos, construída sobre correspondências musicais, como acordes, escalas e a posição de Brahms e Clara Schuman que afirmavam essa imprecisão e rejeitavam qualquer carácter absoluto, é reforçada por Hanslick pela argumentação de que a conceção do sentimento obedece a conceitos e representações concretas que se encontram fora do âmbito musical. Não seriam portanto os sentimentos a produzir a reação sensível do recetor mas a música nas suas qualidades acústicas a desenvolver os processos psíquicos traduzidos pela alegria, tristeza, serenidade, euforia.

⁵³ Boghossian, P. (2007) Explaining Musical Experience.

no sentido de nunca esgotarem o que a música nos pode sugerir (...) também a linguagem dos sons quando se torna autónoma conserva ainda a recordação de uma evocação, pelo menos, do mundo dos afetos e das emoções.

O assunto é antigo e continua a ser matéria de reflexão e publicação atual. Jenefer Robinson em *Expressão e Evocação de emoções na Música* (Guerreiro. 2012, 37) comenta algumas teorias da expressão musical:

Kendall Walton, que defende algo como a expressividade na música consistir em imaginarmos que o desenvolvimento da música é um género de consciência introspetiva dos nossos próprios sentimentos; de Jerrold Levinson que defende uma teoria conhecida como teoria da *persona* musical, segundo a qual temos reações emocionais por empatia com uma pessoa imaginária, cujos sentimentos e gestos expressivo imaginamos corporizados na música; de Peter Kivy, que defende a chamada “teoria do contorno” para a qual as qualidades emocionais da música são independentes da evocação (imaginativa ou não) de emoções no ouvinte, pois se trata de qualidades audíveis da própria música e que consistem em semelhanças entre o contorno ou perfil sonoro de uma obra e o contorno ou perfil dinâmico de ações expressivas.

Outro artigo que Guerreiro inclui na obra citada é o de Nick Zangwill que tem o título de “Contra a Emoção: Hanslick tinha razão acerca da música”. Não questionando que a música exprima ou represente emoções, contesta este autor a possibilidade de existir uma ligação racional entre a música, a composição ou a interpretação e o domínio emotivo da audiência. Considera que para a música não é substancial ter, evocar, exprimir ou representar emoção. “O alvo de Zangwill são as diversas versões da *teoria literalista*: a de que a música exprime as emoções do compositor”⁵⁴.

Também e ainda segundo Guerreiro, (2012-42) Roger Scruton em “Compreender a música” advoga a ideia de *audição acusmática*, em que os sons por si só são suficientes para se compreender a música e a ideia de *perceção metafórica* traduzida na própria relação entre os sons, nos seus domínios melódicos, rítmicos ou harmónicos e no facto de a perceção musical envolver uma “transferência de conceitos (metáfora significa transferência) do domínio das coisas que se movem no espaço para o domínio acústico”; “... tão importante quanto ouvir imaginativamente movimento onde este não existe literalmente, é ouvir imaginativamente *ação*

⁵⁴ Guerreiro, (2012, 167-186)

humana na música (os sons musicais não só se movem metaforicamente como fazem as coisas metaforicamente”. Advoga assim que a *teoria da compreensão* tem precedência sobre uma *teoria da expressão*.

Refutando Scruton, Malcom Budd, no artigo “Movimento musical e Metáforas Estéticas” propõe a possibilidade de “experiências imaginativas da música” porque em si a música refere-se apenas “à própria articulação temporal dos sons” e não a um movimento espacial possibilitador de uma audição metafórica.

Torna-se evidente a profícua investigação e as diversas correntes científicas que na atualidade se gerem sobre o tema da música e do domínio psicológico que a ela concerne.

É ainda comum pensar-se em rotulações sobre estilos, obras, compositores, escolas, na lógica de uma necessidade de identificação e de organização sistémica do conhecimento. Estas classificações geram-se pelo estilo definido e que se reconhece no acordo de normas estabelecidas e aceites no contexto social, temporal e regional. Não será então estranha a possibilidade de equacionar a expressão: “música alentejana”.

Mas o que faz a “música francesa” diferente da russa ou da italiana ou da alemã, para ser reconhecida como é? Será, sim, pela consideração de determinados procedimentos musicais e extramusicais que, pelo poder do assentimento das várias estruturas da sociedade, as elites políticas, económicas, culturais e académicas, aquelas que determinam os cânones, e estabelecem a autenticidade. O local, a linguagem, a descendência didática⁵⁵, as conexões ideológicas, como os nacionalismos, tudo isto, é a matéria que circunscreve determinada categorização.

A música dos compositores que vivem no Alentejo é uma música alentejana? E se for, por que é que o é? Existe naquilo que é o Alentejo a possibilidade de se estabelecer uma relação, musical e extramusical, de criar um sentido de identificação, uma lógica de reconhecimento musical dos compositores alentejanos contemporâneos?

Se é sabido que as categorizações musicais (música francesa, música alemã, música inglesa, entre outras) obedecem ao jugo das estruturas da sociedade que, numa época específica⁵⁶, estabelecem os cânones reguladores e determinantes, está-se, inevitavelmente, perante uma questão de identidade musical.

⁵⁵ Alben Berg e Webern, alunos de Schönberg e no entanto com notórias diferenças de estilo musical

⁵⁶ “A arte, a verdadeira arte, pode manifestar-se pelas diversas vias, sem ter que pedir licença às correntes e tendências dominantes. Simplesmente existem, de facto, correntes e tendências dominantes em certa época; são elas que a caracterizam, são elas que a definem, são elas que lhe dão a sua cor histórica específica”.

Identidade

A identidade, no seu domínio global⁵⁷ integra aquilo que se é individualmente e coletivamente. Quer a língua, que determina um nome, quer a história nacional ou familiar, quer o território, - a nação - que, no caso português coincide com o próprio estado, que é o conjunto das instituições políticas e administrativas, Portugal, enquanto nação, estrutura-se em classes sociais criando assimetrias divisórias, de género e também “assimetrias de poder”. José Manuel Sobral (Sobral, 2012, p. 17) escreve:

Também está estruturada por outros fatores de diferenciação como os relativos à crença religiosa, aos valores geracionais, às clivagens políticas, em alguns casos às identificações regionais. Ser português é reconhecer-se como parte de um coletivo que não se sobrepõe, antes coexiste com todas essas diferenças e os conflitos que lhes são inerentes.

Na identidade nacional, segundo Sobral, subsistem dois tipos de significados: um, de índole política, relaciona o Estado com o coletivo no sentido de “a cada nação corresponder um estado”; o outro, que se prende com os domínios dos sentimentos, do afeto, “da defesa e exaltação do que é próprio, da sua autonomia e dos seus interesses”. O primeiro gere os movimentos de contestação aos Estados multinacionais e à dissolução dos impérios coloniais. Sob a sua influência deriva a constituição dos “movimentos e partidos explicitamente nacionalistas”; o segundo, sendo um conceito muito mais antigo, liga-se ao desabrochar da identificação, no sentido incluso da dimensão histórica, geográfica, climatérica e que incorpora uma descrição dos hábitos e aspetos gerais da vida coletiva.

A questão da identificação musical foi também refletida por Lopes Graça. Mário Vieira de Carvalho refere a importância do conceito de “música nacional” no pensamento e ação composicional de Lopes-Graça e a relevância da reflexão estética da música tradicional na sua parceria de pesquisa com Giacometti. Em 1927, aquando a sua obra *Variações sobre um tema popular português*, para piano, Lopes-Graça liga-se à linha advogada pelos mestres do Conservatório “buscar inspiração nas raízes nacionais” tese essa que tinha como figuras marcantes Alfredo Keil e Vianna da Mota. Mas devido às suas opções políticas de ideologia comunista, gere-se a impossibilidade de perfilhar as linhas estéticas de um nacionalismo e ao mesmo tempo a exaltação dos princípios dos ideais internacionalistas. Coloca-se assim em confronto com Ruy Coelho, principal representante do nacionalismo saudosista e populista⁵⁸

⁵⁷ Referente a identidade nacional e a identidade individual e histórica

⁵⁸ São conhecidos os seus avessos escritos iniciado no folheto de 1931 *A Caça aos Coelhos*.

(Graça 1984) que era impulsionado por António Ferro e também se opõe ao “Integralismo Lusitano” que preconizava o retorno à música antiga que, segundo refere Vieira de Carvalho, na sua expressão mais radical, considerava a necessidade de a música ser uma “humilde serva da liturgia”. Estas posições de Lopes Graça decorrem a partir dos anos de 1928; as suas publicações no jornal *A Acção* e a militância na Organização Comunista de Tomar originam a sua primeira prisão.

Com o exílio em Paris, a influência do compositor Bela Bartók, a publicação do livro de Rodney Gallop (1936) referente às investigações sobre a música tradicional portuguesa, e o conhecimento de Lucie De Winsky, intérprete de canções populares com arranjo, levam-no a perfilhar não uma música nacional centrada na identidade que nem é dada nem é hegemónica mas uma identidade que tem de ser construída. Esta posição prende-se com a política de propagando do Estado Novo a que chamava de “nacionalismo de cartaz”, que não tinha “técnica própria nem disciplina interna” e que enquanto ideal de uma música nacional, deveria revestir-se de um “conceito étnico-estético”. O seu posicionamento enquanto compositor levava-o a preocupar-se com as dimensões estéticas, as “virtualidades psicológicas e morfológicas, e ainda na sua expressividade e musicalidade. Revela portanto preocupação essencial com as várias potencialidades do material popular, o tratamento dessas potencialidades, os seus arcaísmos à luz do pensamento moderno europeu:

... essa maneira de conceber as relações da música popular com a música culta foi mais um método do que uma ideologia. (Graça 1984-81)

Contrariando a “contrafação folclórica” ou seja, a utilização de “estereótipos de música popular” entendida como mercadoria propagandista, os seus critérios étnico-estéticos assentavam na noção de “autenticidade (étnica) em que o folclore autêntico, conexo às suas funções essenciais do quotidiano, oração, trabalho, festa e entendíveis como contexto integral e autónomo, se articula com o conceito de modernidade (estética)”.

O manejo da matéria musical popular foi habituando e habilitando os compositores a criarem certos modos de pensar individuais, certos contornos melódicos, certa cadências, fórmulas harmónicas, certos processos de desenvolvimento, certas estruturas formais que, ao fim a e ao cabo, viriam a constituir uma verdadeira linguagem musical específica, uma gramática e uma sintaxe musicais suas, que lhe permitiam, segundo a ideia de Glinka, para uso dos seus compatriotas “escrever música em russo”, isto é, que permitia a um compositor

espanhol, húngaro ou inglês ter um idioma musical próprio para dar expressão às suas concepções sonoras...” (Lopes-Graça, 1984, p. 81)

Os critérios estéticos que possibilitem classificar a obra de arte enquanto “produto superior de cultura” como expõe Vieira de Carvalho, assentam na “concepção da arte enquanto uma atividade do conhecimento, a sua relação com o pensamento modernista científico e político, “estabelecendo um paralelo entre atonalidade, teoria da relatividade e comunismo” e o pensamento antirromântico preconizado numa música “pura”, “absoluta” mas não exclusiva do “*mero exercitium aritmeticae*.”

Entendendo a “arte como conhecimento”, “como manifestação da autoconsciência, rejeitando a subordinação a pressupostos de entretenimento ou acessibilidade, torna-se o nacionalismo “um modo de ser próprio”, uma arte que ultrapassa a sua dimensão de local para se transformar num veículo de universalidade, “portador de uma mensagem que a todos os homens interessa”. (Lopes-Graça, 1984, p. 82)

Mário Vieira de Carvalho define, então, que a “política de identidade de Lopes Graça consistia na “busca do não-idêntico: não idêntico na música rústica, como momento dialógico da busca do não idêntico (da busca da sua individualidade musical) enquanto compositor”. E isto configura a característica do compositor do século XX. A manifestação da sua individualidade própria. (Carvalho, V. 2012)

Com as correntes de pensamento referidas sobre música linguagem/significado é entendível estabelecer uma relação entre música e o âmbito de um contexto regional de índole alentejano. Pode-se, por isso, equacionar a procura de um sentido relacional entre os elementos culturais, naturais e musicais; procurar uma relação entre a *substância alentejana* e a expressão musical que a ela concerne; seja a do domínio do determinante, a substância que determina a própria expressão musical, como ela própria ser expressa musicalmente. Aceita-se o contraponto de se entender como inserido no domínio exclusivo de uma subjetividade; mas, porque subsistem correntes de pensamentos e teses que acima se enumeraram, não deixará de ter a aquiescência dessa conformidade.

Esta subjetividade é também reflexão da Psicologia Musical. Daniel Campara Avila⁵⁹ refere, por um lado a independência formal do material musical relativamente às naturezas psicológicas provindas, e por outro, a relevância das “obras de arte” na criação das

⁵⁹ Avila, D.C. *Das (Im) Possibilidades de uma Psicologia Musical*, in: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-106X2009000200005

identificações, das relações, e das *mimésis* que se colocam com o “Outro”.⁶⁰, “disponibilizando figurações para problemas gerais de subjetivação e não necessitando de conceitos extramusicais que os expliquem”.

Não será portanto difícil imaginar que uma música que privilegie os tempos longos e as ornamentações arabescas, se aproxima da ideia relacional de cultura do Alentejo. Também não será difícil imaginar que essa dimensão (*de substância*) se incorpora e emana do espírito do próprio compositor. A planície a perder de vista ou a ornamentação do seu canto tradicional não são indiferentes, consciente ou inconscientemente, ao processo dinâmico de construção e elaboração criativa. Não deixará de estar sempre sujeita à interpretação que se faz dessas metáforas “todo o discurso sobre música é metafórico” (Fubini, 1993, p. 32). E ela, essa ideia, originada pelo trabalho intelectual do compositor no âmbito da produção intencional (Guerreiro, 2012, p. 19) é a própria epifania do seu espírito. E essa epifania, sendo espírito, é por isso mesmo inacessível na sua essência.

Se à questão de a música poder significar e portanto ser considerada como uma linguagem, Ruwet⁶¹ afirma que, sendo um sistema em que se trocam significados e valores, é indispensável o conhecimento das regras que regulam esse processo de comunicação.

Deste modo...

A procura de uma música contemporânea alentejana, no que concerne a esta investigação, assenta na pesquisa da relação entre a análise musical de determinadas obras e as características particulares, naturais e antropológicas da região e que se definiu por *substância alentejana*.

Não se pretende uma investigação semiológica, no sentido estrito do termo. Tão pouco se perspetiva uma crítica tradicional centrada numa análise apenas intuitiva. Como afirma Fubini, citando Stefani⁶², “cada tentativa consciente de associar certos significados (determinados aspetos da cultura) a certos aspetos da música é um trabalho semiológico”.

Tenta-se a procura e identificação de um conjunto de procedimentos de criação musical, variáveis e de acordo com as especificidades das linguagens próprias de cada compositor – centrada em algumas obras de Christopher Bochmann, Amílcar Vasques Dias e João

⁶⁰ Esta noção que Michel Foucault define como “o pensamento do exterior” pode ser consultado em: https://monoskop.org/images/3/36/Foucault_Michel_1966_2009_O_pensamento_do_exterior.pdf

⁶¹ Ruwet, N. (1972).

⁶² Stefani, G. (1976, p. 13)

Nascimento, que se reconhecem como integrantes de características e particularidades musicais, e contrapô-las aos diversos aspetos da “substância alentejana”.

“A tradição analítica schenkeriana privilegiou o aspeto formal da obra musical. Todavia podemos atribuir à corrente analítica estudos aparentemente muito distantes como os de Hermann Kretschmar, que evocam a hermenêutica, isto é, a ciência da interpretação, entendendo-se por interpretação, a descoberta do significado do texto. Significado não formal mas afectivo, emotivo ou até intelectual. Por isso a velha teoria dos afetos setecentistas pode, de certa forma, ser considerada a primeira tentativa de uma teoria analítica da música, mas exposta do ponto de vista dos conteúdos afetivos em relação a determinadas figuras próprias da retórica musical barroca.”⁶³

A procura de um *ethos*, de uma maneira de ser de uma música contemporânea alentejana torna-se, assim, também o percurso de uma realização. Na reflexão entre os elementos que fazem a música ser como é, e as substâncias que a envolvem e se intrincam nesse processo, almeja-se um sentido de ser musical alentejano.

⁶³ Fubini, (1993, p. 161)

ANÁLISE

Esta secção de análise tem por objetivo fazer o levantamento dos *procedimentos*⁶⁴ musicais mais ilustrativos de três compositores, que têm por comum o facto de estarem envolvidos com a região do Alentejo, seja porque lá habitam e lá trabalham ou porque essa condição de alentejanos, mesmo que não naturais, na consideração desta investigação, desempenha condição determinante no domínio do ato criativo da composição musical. Ou seja, partindo desta premissa, pretende-se investigar como a condição de alentejanos - gente que frui daquilo que anteriormente se definiu por *substância alentejana* - influencia, marca ou caracteriza as obras destes compositores.

Os compositores cuja obra ou obras se decidiu analisar, todos eles residentes no Alentejo são: Christopher Bochmann, Amílcar Vasques Dias e João Nascimento,

Christopher Bochmann é um nome sobejamente conhecido no panorama da música erudita portuguesa. Quer como compositor, quer como professor ou maestro, a sua ação recolhe o reconhecimento de todos. A ele se deve a formação das gerações mais recentes de compositores. O seu percurso é conhecido: nascido em Inglaterra em 1950, vive na Turquia de 1952 a 1960. Aprende a tocar violoncelo com o pai, estuda no Radley College, forma-se na Universidade de Oxford, estuda ainda particularmente com Nadia Boulanger em Paris e com Richard Rodney Bennett em Londres e frequenta seminários orientados por Harrison Birtwistle e Peter Maxwell. Estabelece-se em Portugal em 1980 depois de ter trabalhado no Brasil. Leciona no Instituto Gregoriano, no Conservatório Nacional, na Escola Superior de Música de Lisboa onde foi diretor entre 1995 e 2001 e presentemente na Universidade de Évora como Professor Catedrático.

Na entrevista que Christopher Bochmann concede a Luís Zagalo⁶⁵ no âmbito da dissertação de Mestrado pode ler-se:

Sim, das várias coisas que faço na música, quer seja dirigir, dar aulas, etc., apesar de tudo, considero sempre a composição como ponto de partida. Este é o núcleo, o resto provém deste núcleo, mas acima de tudo, se calhar, gosto de me considerar músico, mais do que compositor. Porque para mim, tudo o que faço na música está relacionado. Como também a composição está relacionada com a vida. Como gosto, por exemplo de utilizar aspectos relacionados com a natureza, por exemplo proporções, na minha música, esta mudança para Évora tem sido uma coisa

⁶⁴ O itálico utilizado é opção do autor deste trabalho.

⁶⁵ Zagalo, L. (2006) *Factores Biográficos na Construção de uma Carreira Musical na Área da Composição: Cinco Estudos de Caso*. (Dissertação de Mestrado não editada). Universidade Nova de Lisboa.

fabulosa, porque me permite viver na minha casa, mais ou menos no meio do campo e manter o contacto directo com estas coisas que fazem parte da vida.

Tudo está interligado, a maneira como a pessoa vive, a maneira como se relaciona com o resto da família, a maneira como come, a maneira como faz as coisas, tudo está relacionado com a música que escreve.

Este aspeto de relação entre o contexto do envolvimento e o espírito⁶⁶ do compositor, pode ainda ser corroborado num pequeno comentário de Christopher Bochmann: “Às vezes, quando saio da Universidade e regresso a casa, em certas alturas do ano, tento ir ainda a tempo de conseguir apanhar o pôr-do-sol no alto da colina de Viana⁶⁷, antes de chegar a casa”. A ação da *substância alentejana* no domínio do espírito torna-se patente neste natural desejo de contemplação.

Amílcar Vasques Dias é também um compositor fortemente ligado ao Alentejo. Natural de Bandim, Monção, tirou o curso de Composição Instrumental e Eletroacústica no conservatório Rela de Haia, na Holanda, e estudou com Louis Andriessen, Peter Schat e Jan van Vlijmen. Refere, ainda, formação feita com Karlheinz Stockhausen na Holanda, Iannis Xenakis, em França e Cândido Lima em Portugal. Foi professor nas Escolas Superiores de Lisboa e Porto e também nas Universidades de Aveiro e Évora; desenvolve atividade como pianista, tornando-se este, o instrumento vital na sua composição: “...olha, improviso muitíssimo ao piano. Nunca começo uma peça sem estar dias ou semanas a improvisar”.⁶⁸

Quando venho ao piano, pego outra vez nestas três notinhas e coloco-as em oitavas diferentes. O que me interessa é que estas três notas, com o seu timbre e toda a ressonância que o piano tem ou que o intérprete lhes vai conferir, realizam certas alturas, intensidades, registos e timbres específicos, dentro de um movimento e de uma certa velocidade, dentro de um certo ritmo e duma certa duração. Estou a fazer uma linha que já está fora dos cânones de uma linha melódica tradicional, porque está a viver com outros parâmetros da composição, e eu sei que agora preciso de um contraponto. Mas eu não vou fazer um contraponto que seja óbvio no sentido destas três notas - o meu contraponto será talvez do mesmo género se eu repetisse estas três notas em três oitavas diferentes, ascendente ou descendente (eu prefiro descendente). Já decidi, a nota que vou escolher para fazer este contraponto

⁶⁶ Entende-se por espírito, neste contexto, como o inerente domínio psíquico do compositor que determina a realização do ato criativo.

⁶⁷ Viana do Alentejo

⁶⁸ Azevedo, S. (1998). *A Invenção dos Sons*, Lisboa, Caminho da Música.

terá características diferentes destas a nível de registo, a nível de intensidade e a nível de timbre e duração. É a nota que eu pouco a pouco irei justificar para mim, porque quase a descobri intuitivamente⁶⁹.

Residente em S. Miguel de Machede, a sua ligação à natureza é significativa. Na entrevista acima citada pode ainda ler-se:

Quando se vive no Alentejo, 24 horas após 24 horas, a primeira coisa que se sente na pele é o silêncio - que tem sons. Os sons do silêncio são totalmente diferentes dos sons de algum silêncio provável em Lisboa, por exemplo. Aqui um som, sente-se como um som, mas sei que os sons longínquos ou menos longínquos de um cão que ladra, ou do chocalho de um borrego que está preso algures aqui a uns metros, naquele monte, ou o som dos grilos, que é um som constante, ou um som mais longínquo, que é o som das rãs ou sapos, tudo isso é a envolvente de um silêncio constante.

Entre cante e piano é um projeto que liga o desempenho vocal do *cante alentejano* com a execução pianística, em que às vozes de dois *cantadores* do grupo Cantares de Évora, (um *ponto*, Joaquim Soares e um *alto*, Pedro calado) Amílcar Vasques Dias junta o piano. Este, não tanto com a função de suporte harmónico estrito, realiza o curso de uma terceira voz, plena de timbre, de plasticidade e ornamentação, fazendo a ligação entre a emoção e o gesto das vozes com os sons do piano. Esta experiência de trabalho com dois *cantadores* profundamente emotivos na interpretação das modas e que desconhecem a linguagem musical escrita, reforça, em Vasques Dias, aquilo que já é a sua profunda dimensão intuitiva.

João Nascimento, autor deste projeto de investigação, reside há dezasseis anos numa pequena aldeia alentejana. Compositor e professor, presentemente no Conservatório Regional de Évora e na Academia de Música de Elvas, refere, igualmente, o impacto que a *substância alentejana*, no caso, a do Cromeleque dos Almendres, lhe incutiu quando em 1999, com o compositor Eurico Carrapatoso, aí se deslocou. A escrita da obra *Abibe*, de 2000, para saxofone solo, traduz a fruição dessa experiência: o voo da ave, (ou a visão) a invocação (ou processo de desejo) e a celebração (a realização) são as três seções que estruturam a peça, e que passados quase 17 anos, claramente revelam, para o autor, o seu carácter premonitório. A obra

⁶⁹ Entrevista a Amílcar Vasques Dias. Consultado a 6 mar. 17, disponível em:
http://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=5&what=2&show=0&site=ic&peessoa_id=212&lang=PT

foi estreada a 6 de Outubro de 2000 no Centro Cultural de Belém. É clara esta influência de *substância*, quer na escrita da obra, quer na decisão determinante da fixação de residência do compositor no Alentejo. O tema do Alentejo foi ainda matéria de estudo na dissertação de Mestrado em Artes Musicais, *Quadros para Além do Tejo*⁷⁰, realizado em 2008 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Obras destes três compositores serão analisadas neste trabalho, na perspectiva relacional de alguns gestos, objetos ou procedimentos composicionais e o domínio abrangente da cultura alentejana. Procura-se a relação entre *espírito*, já anteriormente referido, e gesto musical.

⁷⁰ Obra escrita para grupo de 14 instrumentos.

ESSAY IX

É uma obra para trompete em Si bemol, escrita por Christopher Bochmann e que data de 1993.

Uma nota dó sustentada, que é interrompida por grupos de 1, 2, 3, 5 e 8 colcheias, dá a ideia de um contínuo entrecortado por pequenas ornamentações. Contrapondo auditivamente o início desta obra com o *Canto da Verónica*⁷¹, do repertório tradicional alentejano, percebem-se, numa primeira abordagem, as inequívocas proximidades de ambiência sonora. Transcreve-se na figura 5 o excerto referido.

204. O VOS OMNES**
Canto da Verónica

M. Giacometti
Redondo / Évora
1970
F. Lopes-Graça

Tempo rubato (♩ = + - 58)

O vos omnis
(o) qui tran (o) si tis
per pro vi i i o
(o) ten (o) di te

243

Fig. 5 - Excerto de O Vos Omnes

⁷¹ O *Vos Omnes*, é um canto monódico religioso, que ainda nos dias de hoje é usado nas celebrações da Quaresma no Redondo.

Esta semelhança - uma mesma nota sustentada com ornamento, tomando as diferenças idiomáticas - leva, num primeiro momento, à idealização de um certo princípio de continuidade.

Eis algumas considerações analíticas sobre a obra.

Essay IX assume uma forma centrada em critérios da sonoridade que é requerida ao instrumentista e nos materiais musicais apresentados.

Destacam-se 5 momentos tímbricos - usados nesta metodologia para a divisão formal - dos quais o primeiro e o último são complementares:

1. With Plunger mute.
2. Put Plunger mute down.
3. Insert Cup mute.
4. Remove Cup mute.
5. With Plunger mute.

Podem-se definir três tipos de materiais:

1. Nota longa sustentada
2. Ornamentações derivadas

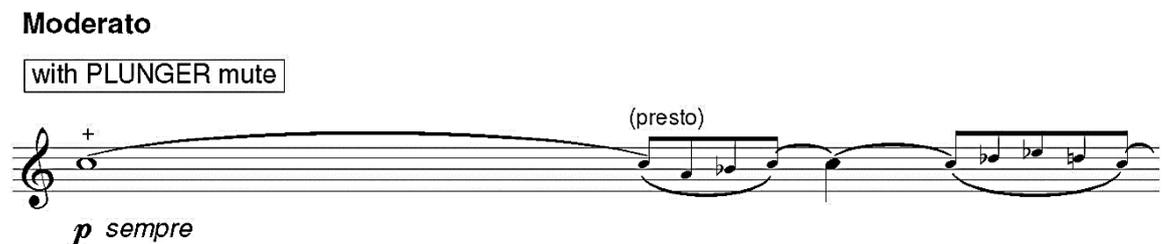


Fig. 6 - Essay IX, de Bochmann, material 1 e 2

3. Gesto de conclusão (cadencial).



Fig. 7 - Essay IX, material 3

Este terceiro material será posteriormente desenvolvido nos momentos 3 e 4, assumindo, neste último, valores rítmicos mais curtos (fusas). Contudo, o desenho de uma nota

longa sustentada permanece, pese o facto do quarto momento ser manifestamente mais movimentado, conforme se mostra na figura seguinte.

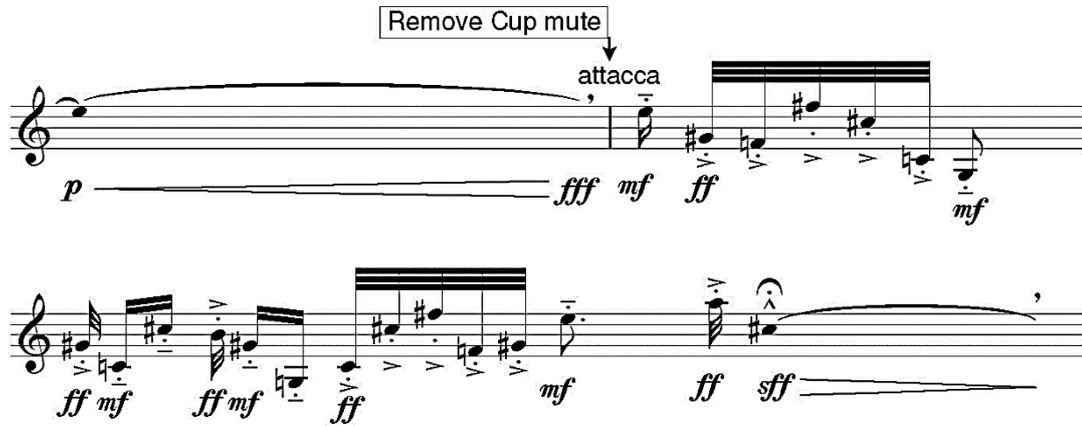


Fig. 8 - Essay IX, de Bochmann, 4º momento (pág. 4)

Por vezes este, material desenvolve-se em grupos definitivamente mais extensos:



Fig. 9 - Essay IX de Bochmann, material desenvolvido (4º sistema, pág.6)

O quinto momento é claramente reexpositivo, quer pela dimensão tímbrica que reflete quer pela gésica idêntica à inicial.

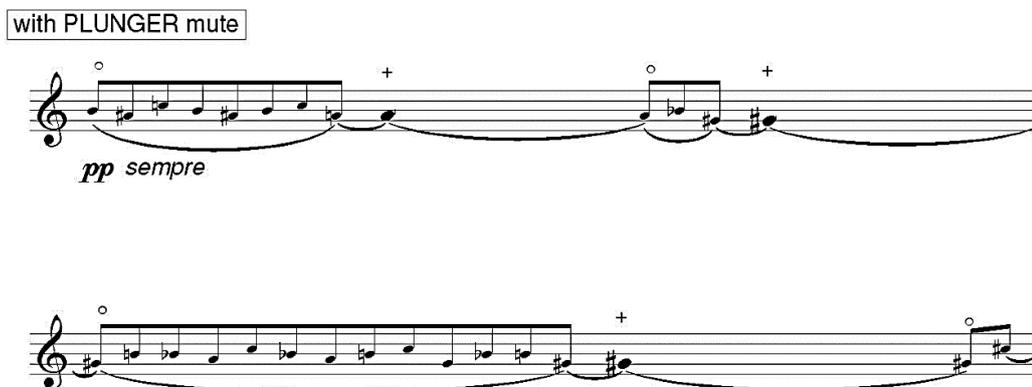


Fig. 10 - Essay IX de Bochmann, 5º momento, reexposição

No plano das alturas, o primeiro momento é definido pela recorrência de um dó sustentado e sobre o qual se cadencia no final (figuras 11 e 12):

Moderato

with PLUNGER mute

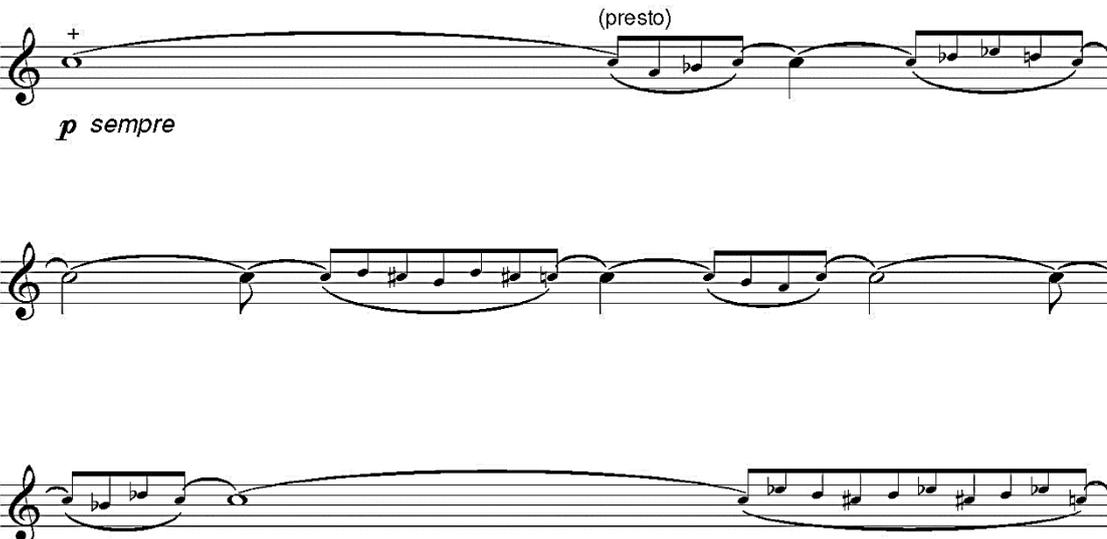


Fig. 11 - Essay IX, 1º momento, início da obra

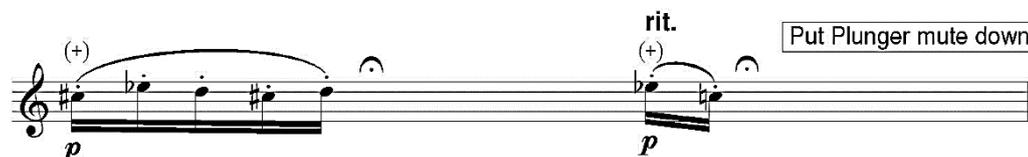


Fig. 12 - Essay IX de Bochmann, 1º momento, ponto de cadência (pág.3)

O segundo momento (6º sistema da pág. 3) expande inicialmente a nota mi bemol, alternando o dó natural com o mi natural, criando um campo harmônico de int. 3, descendente e int. 4, ascendente.

O terceiro momento (3º sistema da pág. 4), muito curto, mantém a nota mi natural, estabiliza a expansão do registo e termina num gesto mais lento e de amplitude intervalar muito mais extensa (int. 13, 5, ascendente, int. 13, 5, descendente e 21 ascendente). Inicia-se (figura 9), tendo por base um gesto que se repete em contorno similar. Neste caso, a estrutura rítmica está antecedida por um acréscimo de duas unidades (semicolcheia, nota si e nota ré). A relação intervalar é diferente: no primeiro caso é de int. 2-8, e no segundo int. 3-13. Para além de conferir à escuta a referência num gesto desenvolvido, a relação do último intervalo, int. 13, (ré#, mi) resulta da soma dos três anteriores (2,8,3 = 13). Este tipo de gesto, que liga a variedade

própria da linguagem mas que confere recorrência à escuta, associada às notas sustentadas, torna-se uma significativa característica.

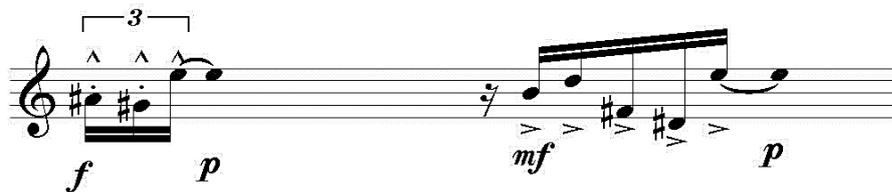


Fig. 13 - Essay IX, início do 3º momento

O quarto momento (5º sistema da pág. 4) o de maior atividade rítmica, dilui a hegemonia da nota sustentada. Estas ocorrências são manifestamente mais esparsas embora se possam constatar nos momentos de suspensão as seguintes relações intervalares:

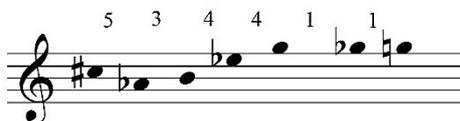


Fig. 14 - Essay IX, 4º momento, relações de altura nos momentos de cadência

Constata-se, assim, uma expansão do registo agudo dos momentos cadenciais, para além de se tornar visível, no sistema que o compositor utiliza, uma estruturação firmada nas suas relações intervalares, ou seja, int. 5-3 (8); 4-4 (8); 1-1.

O quinto momento (1º sistema da pág. 8) incorpora, ao contrário da primeira parte, não uma mesma nota sustentada, mas três (figura 15), nas quais se desenvolvem as ornamentações derivadas.

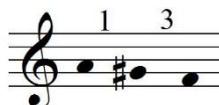


Fig. 15 - Essay IX, 5º momento

Reconhece-se ainda que os intervalos utilizados no primeiro momento desta obra (figuras 6 e 12) são de amplitude reduzida, 1, 2, 3 e 5 (figura 10), o que confere ao contorno do gesto uma impressão de escuta do tipo modal, e daí, a sensação de proximidade ao exemplo que inicialmente se apresentou do *Canto da Venónica*. De facto, os int. 2,3, e 5 são os mais típicos da escala pentatónica, conferindo a este modalismo características em comum com a música tradicional alentejana. Contudo, nos momentos posteriores, especialmente o quarto, os intervalos utilizados já são definidamente maiores (5,8,13) o que se justifica pelo carácter

acentuadamente rítmico e de dinâmicas mais sublinhadas conforme se mostra na figura 8 e na figura 16.



Fig. 16 - Essay IX de Bochmann, 4º momento (pág. 5)

LAMPOONS

É uma obra de Christopher Bochmann, de quatro andamentos, escrita para saxofone tenor no ano de 2003.

Com um intervalo temporal de dez anos relativamente a *Essay IX*, o primeiro andamento, que é o objeto de análise pretendido, revela alguns procedimentos similares.

A primeira semelhança de gesto verifica-se na insistência permanente da nota Sol, sempre de valor rítmico mais longo e pela qual se desenvolvem, em antecipação, grupos de figuras rítmicas muito curtas, fusas, criando a perspetiva, na sucessão das várias frases, de uma longa nota sol, inicialmente apogiaturada, que termina ou por um subtil movimento descendente de quarto de tom ou por grupos de colcheias, e portanto, de contorno frásico rítmico mais lento e de movimento intervalar conclusivo.

LAMPOONS

for Tenor Saxophone

Christopher Bochmann

I.



Fig. 17 - *Lampoons* de Bochmann, início e término da 1ª fase

Observando a figura 18, constata-se que, neste caso, o final da frase faz-se por um movimento descendente de colcheias que confere um abrandamento rítmico, cadencial, num âmbito intervalar descendente de 11 meios-tons.

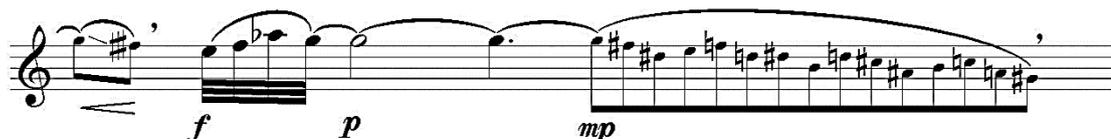


Fig. 18 - *Lampoons* de Bochmann, pág.2, 3º sistema

O andamento estrutura-se tendo por base quatro tipos de material:

1. Grupo de fusas, de maior ou menor extensão que antecipam uma mesma nota sustentada.
2. Nota Sol sustentada
3. Gesto descendente cadencial por quarto de tom.
4. Gesto descendente cadencial por grupos de colcheias.

Este quarto tipo de material (grupos de colcheias), ao se expandir, dará, ainda, origem a uma pequena secção intermédia - os três primeiros sistemas da pág. 3 – esta, mais lenta e intercalada entre os dois momentos ritmicamente mais acentuados e, desde logo, mais idênticos.

The image displays four systems of musical notation in treble clef. The first system contains four measures: the first measure has a single note with a fermata and dynamic *mf*; the second measure has a group of eighth notes with a fermata and dynamic *mf*; the third measure has a group of eighth notes with a fermata and dynamic *mf*; the fourth measure has a group of eighth notes with a fermata and dynamic *mp*. The second system contains four measures: the first measure has a group of eighth notes with a fermata and dynamic *mf*; the second measure has a single note with a fermata and dynamic *mf*; the third measure has a group of eighth notes with a fermata and dynamic *mf*; the fourth measure has a group of eighth notes with a fermata and dynamic *mf*. The third system contains three measures: the first measure has a group of eighth notes with a fermata and dynamic *mp*; the second measure has a single note with a fermata and dynamic *mf*; the third measure has a group of eighth notes with a fermata, dynamic *f*, and a *p* dynamic marking below it. The fourth system contains five measures: the first measure has a group of eighth notes with a fermata and dynamic *f*; the second measure has a group of eighth notes with a fermata and dynamic *p*; the third measure has a group of eighth notes with a fermata and dynamic *f*; the fourth measure has a group of eighth notes with a fermata and dynamic *p*; the fifth measure has a group of eighth notes with a fermata and dynamic *f*.

Fig. 19 - Lampoons de Bochmann, pág.3, 2ª secção e início da reexposição

LIED I

É a terceira obra a solo de Christopher Bochmann que, no âmbito desta investigação, se decidiu analisar. Escrita para violino, em 2002, a razão desta escolha centra-se no facto de também serem visíveis procedimentos caracterizadores de *estilo*, e neste sentido, a identidade de objetos musicais comuns.

Esta obra, ao fazer uso maioritário de microtons, confere uma certa subtileza de gesto e refinamento de timbre. A delicadeza do discurso, no uso dos quartos de tom, nas notas muito ligadas, nos encadeamentos, nos *glissandi*, nas variações dos vibratos e das dinâmicas, obriga a uma escuta muito atenta às *nuances*, aos pormenores e às particularidades.

A obra estrutura-se em nove momentos reconhecíveis pelas barras duplas que o compositor coloca a separá-los. Num andamento *Lento* que se mantêm até ao final, sobressai o material que irá qualificar os vários momentos, seja por inclusão de objetos novos seja por junção a outros já usados.

Abaixo, apresentam-se as características de cada um dos momentos.

1. Momento:

- a. Corresponde à primeira página da partitura.
- b. Assenta na articulação da nota F \sharp , por vezes em estrutura ternária (tercinas de semi-colcheia), em valores mais curtos ou mais longos, sem ornamentação e em que o *legato* predomina.
- c. O discurso musical gere-se por ambientes criados pelos requisitos da partitura: oscilação do tipo de *vibrato* (*m.v*, *p.v* e *vn*); permanente variação da dinâmica pedida: curtas interrupções do contínuo permitindo ligeiras respirações.
- d. Por assentar na articulação de uma mesma nota (F \sharp), a impressão de permanência e continuidade é sentida. Cria-se uma estrutura de som contínuo, mas com ligeiras interrupções, umas mais longas, outras mais curtas.

Na figura 20 transcreve-se a página correspondente.

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

Herrn Prof. Dimitri Terzakis gewidmet

LIED I

für Violine

Lento

Christopher Bochmann

The musical score for 'Lied I, 1º momento, pág. inicial' is presented in five staves. The first staff contains six measures with dynamics *ppp*, *p*, *ppp*, *mp*, *ppp*, and *pp*. The second staff begins with *ppp*, followed by a triplet of eighth notes with *mf* and *pp* dynamics. The third staff features triplets with dynamics *mp pp*, *p*, *f*, *pp*, and *p p*. The fourth staff includes *ppp*, *p*, *mf*, *pp*, and *mp* dynamics. The fifth staff has *pp*, *pp*, and *ppp* dynamics.

Fig. 20 - Lied I, 1º momento, pág. inicial

2. Momento:

- Incorpora os quatro primeiros sistemas da página 2 e organiza-se por quatro frases.
- A nota articulada continua a ser a mesma, criando uma sensação de continuidade.

- c. Sobre o Fá# de origem são requeridas articulações em *glissandi* e em quartos de tom, ascendente e descendente.
- d. O movimento rítmico é agora diferente: as células rítmicas curtas (fusas) antecedem a nota (Fá#) prolongada.
- e. Mantém-se, ainda, a sequência (*mf*, *mp*, *p*) de dinâmicas.

The musical score is presented in four staves. The first staff begins with a dynamic of *mf*, followed by *mp* and *p*. The second staff starts with *mf*, then *mp* and *p*. The third staff starts with *mf* and ends with *mp*. The fourth staff starts with *p*, then *mf* and *mp*. The music includes various articulations such as glissandi and quarter tones, and is marked with dynamic changes and phrasing slurs.

Fig. 21 - Lied I, 2º momento, pág. 2

3. Momento:

- a. Refere-se ao penúltimo e primeira metade do último sistema da página 2. É portanto de curta duração.
- b. Incorpora elementos novos, como o uso da corda dupla (corda Sol), e o de apogiaturas (grupos de 1, 3, 4 e 2).
- c. Mantém os movimentos de quarto de tom.
- d. Cada ataque é executado em *p cresc.* O *pizz* determina a cadência.

4. Momento:

- a. Inicia-se na segunda metade do último sistema da pág. 2 e termina no último sistema da pág. 3.
- b. Retoma o material utilizado no momento 1 e momento 2, ou seja, grupos de células articuladas de valor muito curto (fusas) dentro das quais se gerem movimentos microtonais, e ainda, como acontece no movimento 1, a articulação simples de uma só nota, precedida ou não de apogiatura e determinada por grande alternância de dinâmica e vibratos.
- c. O registo intervalar expande-se para os agudos chegando à nota Lá.

3

The musical score for the 4th moment of Lied I, page 3, is presented in six staves. The key signature is one sharp (F#). The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including numerous beamed notes and rests, often grouped into triplets. The dynamics fluctuate significantly, ranging from mezzo-forte (mf) to fortissimo (ff). The score includes various articulations such as slurs and accents, and specific performance instructions like 'm.v.' (microvibrato) and 'v.n.' (vibrato normal) are placed above certain notes. The piece concludes with a double bar line.

Fig. 22 - Lied I, 4º momento, pág. 3

5. Momento:

- Inicia-se no último sistema da página 3 e termina no penúltimo sistema página 4.
- Continua a usar o material anterior: nota sustentada, células rítmicas muito rápidas, pizzicatos, movimentos microtonais e expansão de registo agudo (Sib).
- Não recorre a corda dupla ou a alternância do tipo de vibração.
- O jogo das dinâmicas é agora expressão crescente.

4

The musical score is written on a single staff in treble clef. It consists of five systems of music. The first system has two groups of seven eighth notes, each with a '7:8' ratio above it, with dynamics *mf* and *mp*. The second system features a triplet of eighth notes, a triplet of sixteenth notes, and a sixteenth-note run, with dynamics *p*, *mf*, *p*, and *mp*. The third system includes a pizzicato section and an arco section, with triplets and dynamics *p*, *ff*, *ff*, *mf*, and *mp*. The fourth system shows triplet patterns with dynamics *mf*. The fifth system includes a 's.t.' (sustentada) marking and a triplet, with dynamics *mf* and *f*.

Fig. 23 - Lied I, excerto do 5º momento, pág. 4

6. Momento:

- a. Vai do final do penúltimo sistema da pág. 4 ao quarto sistema da pág. 5. Agora, a nota sustentada é um Dó#, mantendo-se, assim, um processo de progressão constante na expansão do registo, que chega ao quarto de tom abaixado de Fá.

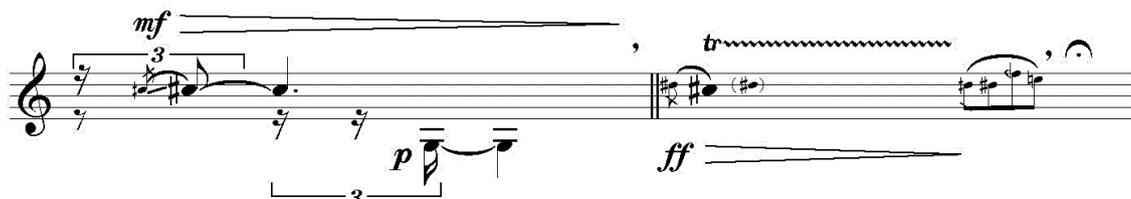


Fig. 24 - Lied I, excerto do 6º momento, pág. 5

- b. Junta grupos de apogiaturas, com grupos de células rítmicas curtas (fusas); em ambas se verificam movimentos microtonais.
- c. Reaparece a corda dupla, (corda Sol grave) seja em *pizzicato*, seja em *arco*.
- d. Mantem-se a relação, embora mais atenuada, entre a pequena frase musical e a dinâmica.

7. Momento:

- a. Começa no quarto sistema da pág. 5 e termina no último. Consiste num primeiro período de três células rítmicas muito rápidas e, num segundo, noutras mais lentas. As primeiras decrescem em dinâmica (*mf* - *p* e *mp* - *p*) e as segundas crescem de *p* para *f*.
- b. Sendo as células executadas sobre as cordas Sol e Ré, a característica deste momento, para além de rítmica, assenta no jogo da alternância das dinâmicas.

8. Momento:

- a. Reutiliza material usado no momento 6, grupos de apogiaturas microtonais ligadas a notas sustentadas.
- b. Reaparece a alternância de vibratos e dinâmicas.
- c. A nota sustentada é o Ré da quarta corda, que já se tinha estabelecido no momento 7 e traduz um abaixamento de registo de int. 11, a partir do momento 6 (fig. 24), que termina com um Dó# agudo.

mp p mp p

m.v. (p.v.)

s.v. pp f pp

meno mosso

mf pp mf pp mf pp

(poco)

Leipzig, 15.iv.02

Fig. 25 - Lied I, 8º e 9º momentos, pág. 6

9. Momento:

- a. Consiste nos três últimos sistemas da última página.

- b. Inicia-se com um movimento ascendente e que traduz o único gesto marcadamente melódico. Utiliza um âmbito de int. 29, entre o Sol grave e o Dó agudo.
- c. Termina com um harmónico de 4ª, e num Si muito agudo, que desenha o contorno que se pode observar na figura 25.
- d. É ainda a única secção da obra que utiliza a corda Mi.

Lied I é uma obra construída por vários tipos de material, desde a nota sustentada, ao grupo de apogiaturas/ricochetes, ao jogo alternado de dinâmica/articulação e de forma mais característica, ao uso da microtonalidade. Sendo esta uma das características da música árabe, revista na definição de *magamat*⁷², é também uma das aproximações à música tradicional alentejana. Considerou-se, por isso, uma pequena reflexão sobre o conceito.

Maqamat, no singular *maqam*, são grupos de notas (*patterns*) construídos com base nas escalas árabes, e que funcionam, à imagem da música Ocidental, como escalas modais, sobre as quais se improvisa na construção melódica, “através do movimento intercalado e ornamentado de vários modos ou motivos melódicos” conforme refere Helena Caspurro (citando Netti, 2001,199-200)⁷³. Funcionam, portanto, como base de uma melodia tipo. Não obedecem a temperamento, o que faz com que uma mesma nota possa ser entoada com uma subtil diferença de afinação e, ao se basearem na escala cromática, incluem microtons, ou seja, dividem-na em 24 quartos de tom. Contêm geralmente a nota tónica, a nota dominante e também a nota subdominante, incluindo o intervalo de 8ª. Existem 72 tipos de *maqamat*.

A transposição de um *maqam* pode conduzir a uma mudança de carácter expressivo e por isso mesmo pode assumir um nome diferente⁷⁴, quer pela alteração expressiva da transposição, quer ainda, pelo facto do seu uso geográfico variado (Turquia, Arábia, Pérsia) poder assumir diferentes designações. Pode também desenvolver-se melodicamente de maneira diferente e ser referenciada pelos músicos em função da sua tónica, por exemplo “Bayati em Sol” ou “Bayati em La”.

Na figura que se expõe em seguida pode-se observar o *Maqam Bayati*, que começa com um tetracorde⁷⁵ *Bayati* na 1ª nota, e depois com o tetracorde *Nahawand*.

⁷² Conforme se refere no capítulo Alentejo deste trabalho.

⁷³ Caspurro, H. *Tese de doutoramento para download*. Consultado em 27. Fev. 2017, disponível em http://www.mulheravestruz.pt/luissantos/wp-content/uploads/2015/03/Tese_de_Doutoramento.pdf

⁷⁴ Maqam World, The Arabic Maqam, consultado a 28, Fev. 2017, disponível em: <http://www.maqamworld.com/maqamat.html>

⁷⁵ O nome em árabe dado aos tricordes, tetracordes ou pentacordes é de *jins*, no plural *ajnas*, assumindo por vezes os pentacordes o nome de *aqd*, no plural, *uqud*.

E ainda os *ajnas* secundários, o tricorde construído sobre a 3ª nota, e um outro, o tricorde *Adjam* construído sobre a 6ª nota.⁷⁶ Estes dois são geralmente usados em momentos de modulação.

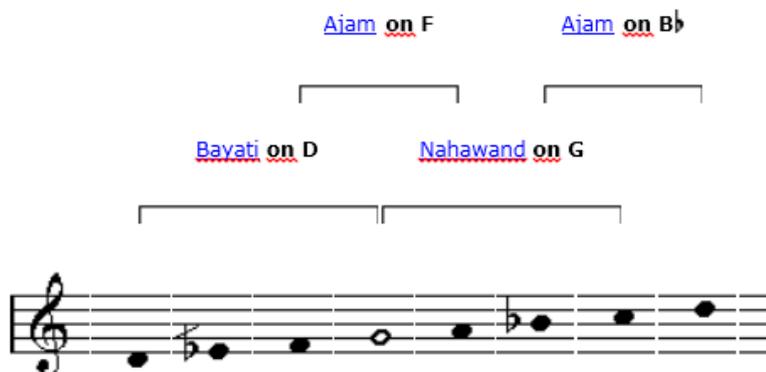


Fig. 26 - Maqam Bayati

João Ranita Nazaré (Nazaré,1986) na elaboração de seu estudo de investigação musicológica, adotou um modelo de análise centrado em parâmetros como a estrutura, o tempo metronómico, o âmbito, a organização rítmica, a direção, a cadência final, o carácter, as relações intervalares e a forma, concluído por uma configuração de tabelas dicotómicas e tricotómicas. Adotou, ainda, um certo número de símbolos próprios da etnomusicologia.

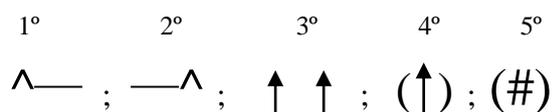


Fig. 27 - símbolos de análise em etnomusicologia, usados por João Ranita Nazaré

O primeiro símbolo é relativo a uma nota prolongada; o segundo traduz uma nota curta; o terceiro e o quarto referem-se a entoações superiores ao som original; e o quinto indica a inclusão de um sustenido aquando da repetição da secção.

Na figura 28, transcrita de seguida, mostra-se a partitura de um canto alentejano, *Santo Aleixo da Restauração*. A partitura foi elaborada por João Ranita Nazaré nos estudos acima citados e onde se pode constatar o uso de alguns dos símbolos referidos, entre outros, os processos de portamento vocal.

⁷⁶ Figura retirada do endereço: <http://www.maqamworld.com/maqamat/bayati.html#bayati>

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

♩ = 76

À por - ta - - - - - à por - ta du - maal - ma - sa - - - - -

8 - - - - - ta - - - - - Ba - - - - teo De - us ba - teo

15 Deus de ho - rarm ho - - - - - ra - - - - -

22 À - - - - - por - ta - - - - - à por - ta deu - maal - ma sam - - - - -

29 - - - - - ta - - - - - Ba - 3 - - - - teo De - us

36 ba - teo Deus de ho - raem ho - - - - - ra - - - - -

Fig. 28 - As Janeiras: Santo Aleixo da Restauração com símbolos de análise etnomusicológica

Pode-se, assim, considerar, que o conjunto destas três formas de expressão musical - a da *música árabe*, a do *cante Alentejano* e a da *música contemporânea* - traduzem a comum expressão de uma relativa proximidade de essência, tendo, todavia, em conta, as idiosincrasias próprias de cada uma delas.

Quer *Essay IX*, quer *Lampoons*, quer *Lied I* conduzem-nos, pela similitude dos gestos musicais e pelos processos de organização dos vários materiais, a um conjunto de procedimentos composicionais que poderão evidenciar uma tendência ligada ao imaginário alentejano, posto também e ainda o exemplo inicial referido na canção tradicional do *Canto de Verónica*. Contudo, estas obras são naturalmente contemporâneas. Isto significa que obedecem aos princípios próprios da sua época e às ideologias inerentes ao seu contexto. O sincretismo de estilos, as técnicas que persistem na composição atual, permitem o florescimento de linguagens pessoais e de estilos diferenciados entre compositores. Daí que, aquilo que

inicialmente reflete a tradução de um ambiente relativo à *substância alentejana*, e.g., a nota prolongada e recorrente, a nota ornamentada por uma ou várias pequenas apogiaturas, a nota prolongada e o ricochete de pequenas apogiaturas no final da nota ou da frase, ou até mudanças de entoação ou pequenos *glissandos* – como faz a voz do alto no fim das frases do coral alentejano, ou como acontece em *Lied I*, no recurso à microtonalidade – todos estes materiais musicais, de natureza comum ao *contemporâneo*, ao *cante* e à *música árabe*, transformam-se na expressão criativa própria do compositor.

SINFONIA

“As obras de arte aproximam-se da ideia de uma linguagem das coisas só mediante a sua própria ideia, através da organização dos seus momentos discordantes; quanto mais sintaticamente articulada é em si, tanto mais expressiva se torna em todos os seus momentos.” (Adorno, Theodor W. 1970, *Teoria Estética*, Lisboa Edições 70)

Symphony de Christopher Bochmann foi composta entre Setembro de 2004 e Janeiro de 2005, ano em que se celebrou o quinquagésimo aniversário da morte de Luís de Freitas Branco, compositor também com fortes ligações ao Alentejo.

Escrita para orquestra sinfónica, esta obra, no contexto geral da música portuguesa contemporânea, pelas suas particularidades, revela ser um contributo importante. E é, sem dúvida, uma das obras mais paradigmáticas do repertório sinfónico do compositor e que elucida o seu estilo mais recente, centrado na criação de processos de composição simplificados em que, como o próprio afirma, a postura estética se define pela música que escreve e não por algo previamente definido.

Em termos de forma global a obra divide-se em duas partes, tendo a primeira três andamentos e a segunda apenas um, conforme está indicado na figura que se segue.

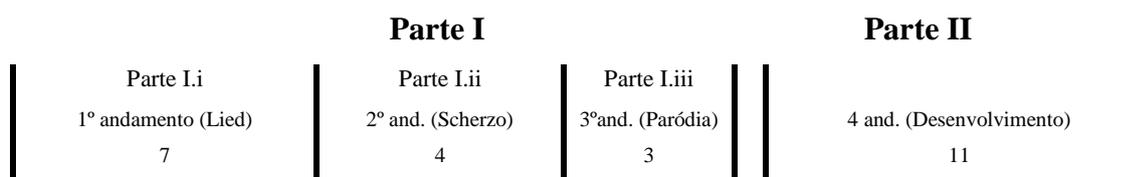


Fig. 29 - Sinfonia Bochmann, esquema formal

Pelo seu título, *Sinfonia*, facilmente se estabelecem ligações às formas tradicionais do classicismo, o que em rigor não é de todo convencional, dado o carácter próprio de cada andamento definido pelo compositor. O primeiro andamento, Lied, que geralmente se insere nos segundos andamentos das sinfonias clássicas, aqui é o primeiro. Estrutura-se numa melodia previamente escrita⁷⁷ e sobre a qual se constroem os outros elementos discursivos e orquestrais. O segundo é um scherzo e, portanto, assume um carácter mais vivo com maiores níveis de tensão

⁷⁷ Esta informação foi prestada pelo próprio compositor.

e gestos mais abruptos, principalmente executados pelos sopros/percussão e justapostos pelas cordas, numa exigência técnica muito superior à do andamento anterior; o terceiro aborda citações e outras linguagens que se sobrepõe com a sua⁷⁸. Incorpora a colagem de uma melodia luterana harmonizada por Bach, inclui o uso da multi-oitava de Fá sustenido e ainda acordes espectrais; e o quarto andamento, sendo o mais extenso, assume-se como um desenvolvimento e uma consequência do discurso já proferido.

As letras *x, y e z* que o compositor estabelece nas tabelas de organização refletem elementos essenciais ao discurso da obra. *False resonances*⁷⁹ são momentos em que se criam dimensões sonoras do tipo espectral relativamente a um campo harmónico base; *dry percussion* relaciona-se com gestos da percussão que caracterizam determinadas secções e momentos específicos e *Single note/aggregate* que diz respeito a notas que aparecem muitas vezes isoladas em contextos específicos.

Pretende-se com esta análise o reconhecimento de determinados procedimentos estilísticos (materiais/gestos/disposições) estruturantes e caracterizadores do discurso musical de Bochmann, em cada um dos andamentos desta *Sinfonia*, as suas interações e correlações, tendo em conta a proposta de as justapor com um quadro geográfico/cultural/regional e em que se possa, eventualmente, considerar a possibilidade de, nesta obra, como noutras, um despertar de essência estilística.

⁷⁸ Marecos, Carlos, *O equilíbrio das estruturas verticais na Sinfonia de Christopher Bochmann*

⁷⁹ Estes termos são utilizados pelo compositor nos seus gráficos pré-compositivos.

Considerações sobre o pensamento composicional de Christopher Bochmann

A atual música de Bochmann reveste-se de uma significativa simplicidade em relação a outras obras de um período mais antigo (até meados dos anos 90) e mais próximo das suas influências naturais, a música proveniente dos anos 50 e 60.

A preocupação na importância do reconhecimento auditivo das várias estruturas musicais assenta mais na relação intervalar do que nas alturas ou registos em que as notas são escritas. Afirma⁸⁰ a relevância do intervalo musical sobre as notas em si mesmas, para que se consiga perceber auditivamente as suas relatividades. Deste modo, o seu pensamento está na relação que existe entre duas notas (intervalo) que, por si, ao se relacionarem com uma terceira, formarão um novo intervalo. E assim sucessivamente.

Tendo por uso corrente a sequência de Lucas como meio regulador, o compositor vai criando as estruturas musicais através de uma rede de intervalos em que os campos harmónicos que se gerem têm recorrências intervalares relacionadas sendo capazes de conferir à escuta a possibilidade de uma identificação e reconhecimento auditivo e, deste modo, criar uma evidente percepção de coerência.

Ao contrário da música tonal em que as notas, independentemente da oitava que ocupam desempenham as mesmas funções, na música atonal de Bochmann o que transparece é a importância da função referencial criada por intervalos iguais delimitados por notas diferentes. Conforme cita Marecos, a inversão de uma 6 menor gera uma terceira maior e ambos os intervalos são construídos pelas mesmas notas. Aqui, para um intervalo 8 de Mi³ e Dó⁴ o mesmo intervalo poderia ser construído por notas diferentes: Dó^{#3} e Lá⁴

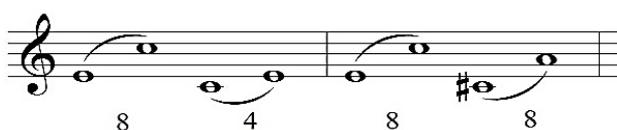


Fig. 30 - relações notas/intervalos

Não havendo equivalência de oitava na música atonal - ao contrário da música tonal ou modal em que pela oitava se repetem as mesmas funções das notas⁸¹ – e tendo cada nota a sua

⁸⁰ Bochmann, Christopher, (2002) *Non-serial criteria in the pitch-organization of Webern's Twelve-note works*, Revista Modus, pp 131-138.

⁸¹ Só na totalidade da oitava de uma escala se pode observar o conjunto das funções das notas e na expansão dessa oitava apenas a repetição dessas mesmas funções.

identidade individual no respetivo campo harmónico, a equivalência estabelece-se ao nível das características do próprio intervalo, que se expande e repete no registo.

“Ao mesmo tempo, na música tonal que se baseava fundamentalmente em estruturas verticais (acordes), uma nota deslocada por oitava mantinha a mesma função: portanto, neste sentido, também poder-se-ia falar na equivalência de oitava. Por outro lado, na música que já não tem funções hierárquicas reconhecíveis dentro do acorde, e onde os conjuntos de sons não têm termos globais que os caracterizam como acordes (como por exemplo, Acorde Perfeito Maior, Sétima da Dominante, etc.) cada nota tem a sua identidade individual tão importante como qualquer outra no agregado: não há funções diferenciadas e, daí não poder haver funções equivalentes a qualquer oitava. Neste contexto torna-se fundamental distinguir entre a equivalência de função e a consonância: na música tonal, o intervalo de maior consonância (oitava) também era o intervalo ao qual as funções tonais voltavam a repetir-se; na música não tonal, por norma não é este o caso.”⁸²

Coloca-se portanto a questão da dicotomia de uma ou outra dimensão: a importância estruturante de intervalos iguais formados por notas diferentes ou intervalos diferentes formados por notas “iguais”.

A música tonal, centrada nas relações verticais (acordes) e funcionais e portanto numa dimensão de equivalência de oitava, ao perder pela sua própria diacronia e evolução histórica essas mesmas funções e equivalências, gere técnicas posteriores, como o dodecafonismo que, em Schoenberg, ainda assenta em princípios marcadamente tonais em relação a parâmetros como o ritmo, a frase ou a forma. Com Webern, a atenção dispendida no registo das notas relativamente à equivalência de oitava, “escolhendo com cuidado o registo em que as notas da sua série são realizadas”, desenvolvem nos compositores posteriores, nomeadamente nos da Escola de Darmstadt, como Boulez, Stockhausen e Nono, novos critérios que já não dependem de séries ou de *pitch class sets* ou de decisões do foro da intuição pessoal como forma de uma determinada expressividade.

“O registo, porém, dependia fundamentalmente da intuição do compositor: esta cadência poderia pedir uma descida melódica; um momento mais violento exigir um intervalo maior etc. Estes critérios, inicialmente intuitivos, passaram naturalmente a ser cada vez mais conscientes e em certos casos, por sua vez,

⁸² Christopher Bochmann, *Lição de Síntese – O registo na música serial e o pensamento intervalar*, Évora, 2008, p. 8

tornaram-se critérios para uma nova organização diferente, (Bochmann, Lisboa, 2008: 6) e a intuição poderia ser motivada por vários critérios ligados à expressividade: um momento”.

Assim, será mais lógico pensar na música de Bochmann não como centrada na exclusividade de uma técnica mas na fundamentação de um pensamento intervalar. E isto porque se sustenta, não só pelo domínio dos aspetos intuitivos provenientes de uma geração de compositores, mas também pelo desenvolvimento do próprio processo de composição, assente no estabelecimento de novos critérios e inovações.

Posteriormente, e perante as suas inovações, o compositor irá passar a pensar da sua técnica em termos diferentes e desenvolver terminologias novas, mais relevantes. Ou seja, a formulação ou definição dos critérios de uma linguagem musical são sempre posteriores à criação musical. (Bochmann, Lisboa, 2008: 7)

Fruto desta contextualização, a música de Bochmann e o seu pensamento intervalar, que o compositor denomina por música *isobemática*, (um subsistema da música atonal)⁸³, afirma-se arredado do princípio da negação (atonal indica não tonal e, portanto, é uma afirmação na base da negação) mas, pelo contrário, procura o sentido pela asserção dos seus próprios critérios.

O termo ‘isobemático’ significa “de passos iguais”. O termo deriva-se do grego: ίσος (igual) e βήμα (passo). A música isobemática designa uma linguagem musical em que toda a matéria-prima a ser utilizada (normalmente apresentada em forma de uma lista a que se dá o nome de escala) se constitui de passos do mesmo tamanho – quer isto dizer de meio-tom, de quarto de tom, de tom inteiro ou de outro intervalo. (Bochmann, Lisboa, 2004: 1)⁸⁴

Se na prática da música atonal é vulgar os compositores evitarem o uso de intervalos chamados tradicionalmente de consonantes, no intuito de não só se afastarem de conotações com uma música dita do passado, mas também para possibilitarem a clara perceção das várias estruturas não sujeitas a essas qualidades acústicas tradicionais, Christopher Bochmann não exclui, na sua composição, qualquer tipo de intervalos, usando até o int. 7 (5ª perfeita) como elemento de um campo harmónico recorrente onde se estabelecem também os int. 11 (7ª maior)

⁸³ Bochmann, Christopher, *O ritmo como factor determinante na definição de linguagens musicais*. Revista Modus, pp. 191 – 2002-2006

⁸⁴ Bochmann, Christopher, “A música isobemática”, Lisboa 2004

o int. 4 (3^a maior), o int. 3 (3^a menor) o int 2 (2^a maior) e o int. 1 (2^a menor). Na criação das estruturas harmónicas coloca os intervalos de maior amplitude nos registos graves (int. 11, int. 7 depois int. 4) e os de menor nos registos mais agudos. Cria, assim, uma estrutura vertical que se aproxima da configuração da série harmónica natural, considerando o int. 11 como uma compressão do int. 12, (a 8^a da ordem natural)⁸⁵, e o int. 4, que não é de facto o que surge a seguir na ordem dos harmónicos naturais. Daí a importância do int. 7, que sendo aquele que ocupa a mesma posição das “proporções naturais” permitirá um equilíbrio da estrutura estabelecida.

Esta compressão do intervalo natural introduz um certo grau de inarmonicidade, ou de dissonância, à estrutura no seu todo, dificultando um pouco que o som mais grave da estrutura se sinta como uma espécie de fundamental, mas ao ser replicado um espaçamento próximo ao da série natural, faz com que a estrutura harmónica no seu todo mantenha um certo efeito de fusão entre os sons que a constituem, criando um vínculo entre esses sons ou, por outras palavras, possa sentir-se como uma estrutura acusticamente equilibrada.

A noção de equilíbrio acústico assenta, não no facto da estrutura ser harmónica ou inarmónica, mas sim na proximidade ao espectro natural dos sons resultantes inferiores dos seus elementos, que criam uma certa “fusão” que gerará o próprio equilíbrio. A música de Bochmann, fazendo naturalmente uso do total cromático, não exclui intervalos percecionados como consonantes, pelo contrário, utiliza-os (como o int. 7) para uma perceção da estrutura harmónica, acusticamente equilibrada, especialmente nos momentos mais estáveis. Não rejeita objetos intervalares que possam ser identificados com tipificações tonais, embora naturalmente não se estabeleçam qualquer tipo de funcionalidade tonal. Pelo contrário, utiliza-os como elemento importante no estabelecimento do equilíbrio da estrutura harmónica.

⁸⁵ Marecos, Carlos, *O equilíbrio das estruturas verticais na Sinfonia de Christopher Bochmann*

Considerações analíticas da Sinfonia de Christopher Bochmann

Como já foi referido, a obra divide-se em duas partes, tendo a primeira três secções e a última apenas uma.

Parte I.i (1º andamento – Lied)



Fig. 31 - Sinfonia Li, de Bochmann

A figura 31 mostra como o andamento se estrutura. Sete secções (a, b, c, d, e, f e g), organizadas pelo número de unidades (colcheia) que vai de 322 a 18, tendo cada grupo uma subdivisão ($a_1/a_2 : b_1/b_2 \dots$), por onde se desenvolve a melodia e que serve de ponto de partida à forma propriamente dita do andamento. Cada subdivisão assume o valor em unidades da subdivisão seguinte, havendo, portanto, duas divisões subsequentes, que repetem o valor (p. ex. a_2/b_1 com 123 unidades ou b_2/c_1 com 76). A última subsecção, que corresponde à sétima entrada (g₂), assume o valor de 7 unidades, que é o termo seguinte da sequência de Lucas, modelo que o compositor utiliza na estruturação das suas obras.

Foi pela construção de todo o edifício melódico, que Christopher Bochmann iniciou a conceção deste primeiro andamento, que denominou por *Lied*.

Existem quatro momentos de interrupção que serão denominados por *separador* (Sp) de 4, 3, 1 e 7 unidades⁸⁶ cada, e nos momentos indicados pelas unidades 148, 259, 296 e 555. Estes momentos servem como retornos à ambiência característica inicial.

⁸⁶ Considera-se a unidade como a colcheia como se depreende pelos compassos de 3/8 ou 4/8.

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

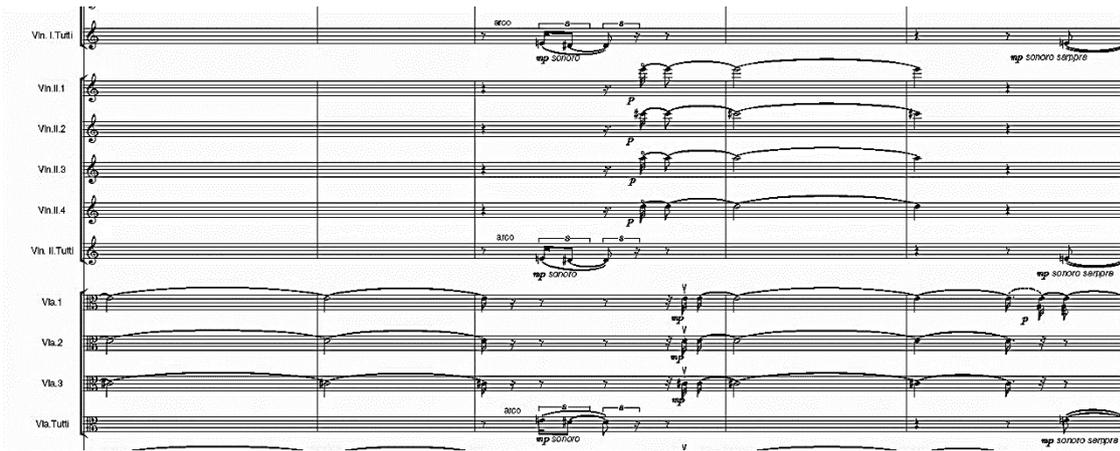


Fig. 32 - Sinfonia, Parte I.i, de Bochmann: Excerto da exposição inicial da melodia (cp. 14-18)

A primeira parte da *Sinfonia* de Bochmann desenvolve-se em torno de um elemento melódico ⁸⁷(O₁), que gradualmente se encadeia, se sobrepõe e se desenvolve, criando uma textura sucessivamente mais densa, mais expandida em registo, ritmo e contorno. O motivo inicial que se apresenta na figura 32 (cp.16) gere-se nas cordas, ao longo do andamento e é estruturado por sobreposições cumulativas de 3, 5, 7, 9, 11 e 13 grupos de instrumentos, assumindo no final do andamento, no compasso 239, um gesto de clímax conclusivo numa manifesta expansão de tensão e registo agudo.

O levantamento da géstica, da linguagem, nas suas várias dimensões, tímbrica, harmónica, rítmica e concetual, no contraponto que se poderá estabelecer com aquilo que se definiu por *substância alentejana*, é, deste modo, o método pretendido para uma constatação de possível relação de identidade com um estilo que, eventualmente, se possa considerar de raiz musical regional.

Um segundo objeto (O₂)⁸⁸, encontra-se, desde logo, na primeira página (figura 33) e consiste na insistência de um campo harmónico sustentado (notas prolongadas), que incute na escuta uma sensação de espaço alargado, que pelas várias intervenções de outros instrumentos, como as madeiras e os metais, e sob a desinência do *temple blocks*, configuram movimentos e subtis alterações tímbricas. Este campo sonoro sustentado como estrutura de base aparece nas cordas num agregado harmónico de quatro int. 1: Ré, Mib, Mi e Fá:

⁸⁷ A estes elementos estruturais chamaremos por objeto e utilizar-se-á a sigla O.

⁸⁸ Designaremos este material por O_{2x} por a partir dele se desenvolver outros dois O_{2y} e O_{2z} como se verá mais à frente.

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

The image shows a musical score for the first part of a symphony. It includes staves for Percussion, Harp, and Violin I (Solo 1, Solo 2, Solo 3, Solo 4, and Ripieno). The Percussion part features Snare Drum (with snares) rim shot, Temple Blocks, and Susp. Cymbals. The Harp part is marked with chords E1 F1 G1 A1 and B1 C1 D1. The Violin I parts are marked with dynamics *ff* *dim.* and *mp*. The score is divided into two measures, with the second measure starting at measure 2.

Fig. 33 - Sinfonia, Parte I.i, de Bochmann: Excerto dos cp. 1 e 2

Este *cluster* cromático será mantido pelo grupo dos segundos violinos ao longo de toda a introdução (cp.1 a c. 8). Contudo, só a partir do compasso 4 se começa a vislumbrar um acorde com dois int. 7, separados por um int. 5, e a ele serão acrescentadas as notas Lá, Sib e Dó, e nos graves, Sol, Ré e Fá# e ainda, Lá bemol no cp. 8, formando-se um campo harmónico com base numa estrutura organizada pela relação intervalar 11, 7, 4, 3, 1, que se manterá até ao fim desta pequena introdução.

The image shows a musical notation for a chromatic cluster in the treble clef and a chord in the bass clef. The treble clef has a cluster of notes: Bb, B, C, D, E, F, G, A, B. The bass clef has a chord with notes: G, F# (below), E, D, C, Bb (below).

Fig. 34 - Redução, cp. 8

A estrutura harmónica é composta pelos intervalos (11, 7, 4, 3, 1, 2) ou seja, um campo harmónico que se estende nos graves mantendo no registo agudo (das cordas) o mesmo âmbito de altura.

Um outro aspeto a considerar, para além das intervenções tímbricas das madeiras e dos metais que terminam com um pequeno ricochete de uma nota, é intervenção da precursão (**O₃**) *Temple Blocks* que, alternada também com a harpa, confere um acrescento tímbrico, claramente predominante na escuta destes gestos de grupos rítmicos de 7, 4, 3 e 11 elementos.

Gera-se assim um agregado sonoro sustentado, onde intervêm pontualmente ataques em pizzicato nas cordas graves, sobre o qual se desenvolvem sucedâneos tímbricos nas madeiras e metais, e, sobre este manto prolongado e espaçoso de som, a harpa e o *Temple blocks* intervêm em pequenas *nuances* rítmicas.

No período seguinte, que se inicia no compasso 9, *adagio ma com moto*, salienta-se um novo material, em que as notas sustentadas são antecedidas por grupos de quatro fusas onde a última se prolonga. Também ele se estrutura numa relação de evidente continuidade harmónica:



Fig. 36 - Sinfonia Parte I.i, de Bochmann, redução harmónica

Sobre este elemento rítmico que inicia a secção, executado pelas violas, violoncelos e contrabaixos, sobrepõem-se os primeiros violinos mantendo o *cluster* original e justapondo-se de forma intercalada os segundos violinos num agregado harmónico com uma relação de int. 7, 4, 3.

É de salientar a notória conformidade de integração harmónica.

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

The image shows a page of a musical score for the first movement of a symphony. It features multiple staves for different instruments: Violins I and II (Vn. I.1-4 and Vn. II.1-4), Violas (Via. 1-3 and Tutti), Cellos (Cb. 1 and Tutti), and Double Basses (Vc. 1-3 and Tutti). The music is in a slow tempo, marked 'Adagio ma con moto'. The dynamics are varied, including 'pp', 'p', 'mp', 'mf', and 'ff'. There are also markings for 'dim.' and 'con sord.'.

Fig. 37 - Sinfonia, Parte I.i, de Bochmann: excerto da pág. 4

Material claramente derivado de O_{2x} , (chamá-lo-emos por O_{2y}) transforma-se por redução, num gesto assente apenas numa apogiatura que antecede a nota sustentada (O_{2z})

This image shows a section of the musical score from page 5. It focuses on the Viola, Cello, and Double Bass parts. The Viola parts (Via. 1, 2, 3, and Tutti) show a melodic line with some rests. The Cello (Cb. 1) and Double Bass (Vc. 1, 2, 3, and Tutti) parts provide a harmonic and rhythmic foundation. Dynamics are marked as 'pp', 'mp', and 'p'. There are also markings for 'arco' and 'sempre sonoro sempre'.

Fig. 38 - Sinfonia, Parte I.i, de Bochmann: excerto pág. 5

A secção é, ainda, na fluência das suas frases e períodos, intercalado por curtos momentos de repouso, muito aproximados à gística global da introdução, ou seja, um campo harmónico incluso e assente em notas sustentadas e intervenção da percussão (O_2 e O_3) (Temple blocks e Harpa).

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

Fig. 39 - Sinfonia, Parte I, de Bochmann: pág. 11

Este material, devidamente calculado pelo compositor (ver figura 31) que incute um momento de repouso e portanto assume uma componente de interrupção do discurso musical que decorre, e de reexposição do ambiente sonoro original, aparecerá nos cp. 46, (depois de 148 un.), no cp. 84, (depois de 259 un.), no cp. 96, (depois de 296 un.), e no cp.165 (depois de

555 un.). Repete a mesma estrutura harmónica, o *cluster* original centrado no Sol em harmónico de 4ª, o que confere uma expansão etérea do registo agudo e a intervenção do *Temple Blocks*, seja na repetição do gesto original (cp. 46) ou no seu desenvolvimento (cp. 84) por aumento (cp. 165) ou diminuição (cp. 96).

Um outro objeto que denominaremos por **O4**, também muito característico do idioma bochmaniano, consiste num *inciso*, cortante, com notas de duração muito curta e dinâmica acentuada. Aparece geralmente nos sopros e pode, em algumas vozes, prolongar a duração, criando um gesto que apogiatura uma nota sustentada.

Fig. 40 - Sinfonia, Parte I.i, de Bochmann: excerto dos cp. 233-236, pág. 50

Como anteriormente se viu, o material definido por O_{2x} (relativo às notas sustentadas) e que se referem especialmente às cordas, têm projeções tímbricas nos sopros, quer pelo aumento da sua duração quer pela sua interrupção. A eles, e também na continuidade da gística definida em O_4 , aparece um novo material, a partir do número de ensaio 26, (cp. 204) período que inicia o desenvolvimento do clímax e que, de facto, só se extingue quando termina o próprio andamento.

Este material de valor rítmico elevado (quíalteras de sete fusas) gere “focagens e desfocagens” pelo desfasamento entre os inícios e fins das frases dos vários instrumentos, pelos contornos e texturas que se gerem, e também pela expansão do registo, conferindo à escuta global do gesto, a mensagem de um contínuo devir.

Este material chamar-se-á **O5**.

Fig. 41 - Sinfonia, Parte I.i, de Bochmann: Excerto da pág. 43 (cp. 207-208)

Por último, **O6**, que se pode observar na figura 39, no grupo de Vln.II e que consiste na criação de falsas ressonâncias, assemelhado a uma desfocagem espectral, mas de acordo com o campo harmónico estabelecido. É um gesto que muito caracteriza o ambiente tímbrico desta secção.

Faça-se então uma sùmula com os principais materiais definidos e que estruturam esta parte I.1

<p>O₁</p>	<p>Material melódico. Inicia-se por uma pequena célula que ao longo da parte vai reaparecendo mais desenvolvida, mais compacta, extensa e ritmicamente mais elaborada, desenvolvendo-se numa estrutura final, cumulativa, densa e abrangente. (Figura 32).</p>
<p>O₂</p>	<p>Dividido em: Ox, Oy, e Oz. Ox corresponde às notas longas sustentadas; Oy corresponde às notas longas sustentadas mas antecedida por um grupo de 4 ou mais apogiaturas; e Oz corresponde às mesmas notas sustentadas mas agora apenas com uma apogiatura. (Figuras 33, 37 e 38).</p>

O3	Intervenções da percussão, da harpa e sons longos com pequeno ricochete. (Figura 35)
O4	Inciso, corte que rompe o fluxo discursivo. (Figura 40)
O5	Fluxo de desfocagem/focagem. (Figura 41)
O6	Cumulação rressonante (Figura 37).

Fig. 42 - Quadro de objetos

Algumas considerações sobre a estrutura harmónica.

Este andamento assenta numa estrutura harmónica formada por um *cluster cromático* (fig. 33) que evolui pela criação de campos harmónicos, sobre os quais irá ser apresentado o material temático a ser desenvolvido ao longo do andamento.

Os oito primeiros compassos (não medidos) que correspondem para todos os efeitos a uma introdução, determinam-se por esse agregado de quatro sons, construído por três int. 1, e que até ao início propriamente dito do discurso, *adagio ma com moto*, (nº1) se desenvolve numa expansão para o registo grave.

Conforme refere Marecos⁸⁹ a edificação da harmonia vai-se estabelecendo aos poucos, revelando as suas propriedades particulares sendo definida por uma harmonia base que a partir do cp. 7, se estabelece aquando do aparecimento do int. 11, nos graves.

Na figura 43 apresenta-se a redução da harmonia dos primeiros 21 compassos feita por Marecos conforme o trabalho citado.

⁸⁹ Marecos, Carlos *Interacção entre estruturas Intervalares e Estruturas Espectrais na Música Instrumental/Vocal*, tese de doutoramento apresentada à Universidade de Aveiro, 2011.

Fig. 43 - Sinfonia, Parte I, de Bochmann: Quadro de redução da harmonia cp. 1 a cp. 21

A estrutura harmónica base centra-se, do grave para o agudo, nos int. 11, 7, 4 e 3. Esta estrutura sustentará outras combinações, em registos mais agudos, permitindo o estabelecimento de campos harmónicos em momentos homofónicos e contrapontísticos.

Se no cp. 4, ao *cluster* inicial, se juntam, nos graves, os int. 7, 7 e 5, e que no compasso seguinte, um dos int. 7, se divide em 4 + 3, logo se entenderá o aparecimento do int. 11 no compasso 7, como resultante da combinação de 7+4. Afirma Marecos que, pela introdução do intervalo 11 nos graves do compasso 7, “o acorde ganha uma nova interpretação do ponto de vista acústico, estando encontrada a harmonia de base” em relação à qual se estabelecerão as diversas transposições, centradas na relação intervalar de 11, 7, 4, 3 e 1 meios-tons.

Deste modo o acorde, apesar de não definir uma fundamental clara, que acusticamente determine uma hierarquia de um determinado som de forma evidente, possui as qualidades necessárias para poder ser visto como próximo de um timbre de espectro distorcido, neste caso comprimido. (Marecos, 2011- 153).

(densidade 5); depois, mais à frente (cp. 226), está dobrada com os int. 2+1+3+4+7 (densidade 6) e, finalmente, no nº de ensaio 29 (cp. 235), aparece a dobragem feita pelos intervalos 2+1+3+4+7+11 (densidade 7).

The figure shows a musical score for 'Alentejo' in Part I, illustrating cumulative harmonic density across seven sections. Each section is marked with a density number and a sequence of intervals. The intervals are represented by numbers 1, 2, 3, 4, 7, and 11, which correspond to specific musical intervals. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The sections are: 1. Density 1 (cp. 16, interval 3); 2. Density 2 (cp. 109, intervals 3, 2); 3. Density 3 (cp. 157, intervals 3, 2, 1); 4. Density 4 (cp. 193, intervals 3, 2, 1, 3); 5. Density 5 (cp. 213, intervals 3, 2, 1, 3, 4, 2); 6. Density 6 (cp. 226, intervals 3, 2, 1, 3, 4, 7, 2); 7. Density 7 (cp. 235, intervals 3, 2, 1, 3, 4, 7, 11, 2).

Fig. 45 - Sinfonia, Parte I.i, de Bochmann: célula inicial da melodia de base e respetiva densidade harmónica cumulativa das dobragens nas diferentes secções onde a linha é apresentada.⁹¹

Conclui Marecos que esta “linha se sente mais como uma melodia enriquecida do que uma sucessão de diferentes harmonias” pelo facto de se verificarem, por um lado movimentos que são de todo paralelos e por outro, a relação intervalar das várias sobreposições serem aproximadas à série natural.

Considerações finais sobre o I.i andamento.

Verificou-se, atrás, que a forma do andamento assenta em 7 secções (A, B, C, D, E, F, G), todas elas construídas por uma ordem de unidades conforme está representado na figura 31. Cada secção divide-se ainda em duas partes, sendo o valor de unidades da segunda parte de cada secção, igual ao valor da primeira que se lhe segue. O andamento é ainda estruturado por quatro momentos de retorno (sp) à ambiência inicial (introdução) no qual se mantém a estrutura harmónica primeira (*cluster*). A unidade e a coerência da estrutura harmónica é conseguida quer pelo facto de na transposição de um acorde se manter a mesma relação intervalar, quer ainda, por, ao se pretender construir um acorde diferente, se manterem os mesmos intervalos, mas numa outra disposição, fazendo em si uma rotação.

⁹¹ Este quadro é apresentado por Marecos na referência acima exposta.

Definiu-se ainda uma smula de materiais, intitulados por objetos (O), num total de seis, que estruturam no essencial o discurso do andamento (figura 41). Verificou-se o equilíbrio acústico da harmonia que  utilizada.

Na figura 46 podemos observar o conjunto de alguns destes elementos.

Secção	Compasso	Unidades	Material	Separador	Tema	Dinâmica (tema)	
A	a ₁	9	199	O ₁ O ₂ O ₃	C.46 C.84 C.96	Densidade 1	mp, mf
	a ₂	64	123				
B	b ₁	105	123	O ₁ O ₂ O ₃		Densidade 2	mp, mf
	b ₂	136	76	O ₄ O ₆			
C	c ₁	155	76	O ₁ O ₂ O ₃	C.165	Densidade 3	mp, mf
	c ₂	180	47	O ₄ O ₅			
D	d ₁	192	47	O ₁ O ₂ O ₃		Densidade 4	mp, mf
	d ₂	204	29	O ₄ O ₅ O ₆			
E	e ₁	212	29	O ₁ O ₂ O ₃		Densidade 5	mf
	e ₂	220	18	O ₄ O ₅ O ₆			
F	f ₁	226	18	O ₁ O ₂ O ₃		Densidade 6	f, ff
	f ₂	232	11	O ₄ O ₅ O ₆			
G	g ₁	235	11	O ₁ O ₂ O ₃		Densidade 7	ff, fff
	g ₂	238	7	O ₄ O ₅ O ₆			

Fig. 46 - Sinfonia, Parte I.i, de Bochmann: quadro geral

Embora auditivamente se sinta o andamento estruturado por um crescendo gradativo de tensão, de texturas que aumentam em densidade e dinâmica, de gestos que se sobrepõem e justapõem de forma cada vez mais intensa  medida que decorre o tempo musical, pode-se, todavia, sugerir o início da secção d2 (cp. 204) como o princípio do desenrolar dessa tensão que se dilui apenas no final do andamento. Neste caso, não seria abusivo considerar a possibilidade de dois blocos macro formal: um, até ao fim secção d1 e outro, da secção d2 até ao final. Salienta-se o facto de, nesta segunda metade, a dinâmica se tornar mais ativa, as várias camadas de sobreposição mais densas e expandidas e inclusive uma maior recorrência de fluxos de focagem e desfocagem (O₅) que conferem à escuta a percepção de uma variedade e atividade intensa no desenrolar do discurso musical.

Este andamento, para além dos três retornos  ambiência inicial (cp. 46, cp. 84, cp. 96) e das características de O₂ de que fazem parte as notas longas e sustentadas, está impregnado de gestos que criam ressonâncias (O₆) na escuta, traduzindo na subjetividade da receção, o imaginário de uma extensão longa de espaço infindável.

Parte I.ii (2º andamento – o Scherzo)

O *Scherzo* difere do *Lied* pela tensão criada ao nível dos sopros, e da percussão, com gestos de índole virtuosística e pelas cordas que respondem de maneira também agitada num andamento *molto vivo*.

A forma global estrutura-se em três secções e uma coda final. Cada secção contém uma introdução e como no andamento anterior organiza-se segundo uma determinada ordem de unidades, como se pode verificar na figura 47.

Int. a	A	Int. b	B	Int. c	C	Coda
47 un.	322 un.	29 un.	123 un.	18 un.	199 un.	76 un.
cp. 1-12	cp. 13- 95	cp. 96-103	cp. 104-136	cp. 137-142	cp. 143- 193	cp. 194-212

sp.1	sp.2	sp.3
cp. 63	cp. 83	cp. 116

Fig. 47 - Sinfonia, Parte I.ii, de Bochmann: quadro da forma global

Por outro lado, à imagem do que acontece no *Lied*, existem momentos de interrupção do discurso e que anteriormente se denominou por separador (*sp.*). Estes, em número de três, obedecem a uma ordem de unidades (199, 275, 398) e a sua estrutura harmónica organiza-se ainda em torno de um *cluster* formado nas cordas pelas notas Sol, Lá^b, Lá e Sib.

O primeiro separador possui três unidades de intervenção, ou seja, três células executadas pelo *temple Blocks*; o segundo uma e o terceiro quatro.

Na figura 48, que de seguida se expõe, pode-se observar o excerto da 1ª interrupção correspondente à pág. 67 da partitura.

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

Fig. 48 - Sinfonia, Parte I.ii, de Bochmann: 1ª interrupção, excerto (sp.) pág. 67

O aspeto gráfico das duas primeiras páginas deste segundo andamento mostra um diálogo entre os sopros e as cordas em *tutti*. O material utilizado pelos sopros, especialmente as madeiras, são do tipo que anteriormente se definiu por **O5**, (figura 42), ou seja, com componentes de focagem e desfocagem, de dinâmica *ff*, e num tempo em que a colcheia ronda os 120. Isto confere à escuta a impressão de uma disposição muito viva e enérgica.

As cordas, numa estrutura homorítmica de semicolcheias em subdivisão de três, ligam-se ao tipo de material **O2**, só que não mantêm o prolongamento da nota, variando na estruturação dos campos harmónicos.

Ao longo do andamento assumem-se outras divisões rítmicas, como por exemplo na secção B, com o uso de fusas, mantendo-se em momentos de finalização as respetivas notas prolongadas.

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

Part I.ii

Molto vivo
♩ = c.120

Flute 1
Flute 2
Flute 3
Oboe 1
Oboe 2
Clarinet in Bb 1
Clarinet in Bb 2
Clarinet in Bb 3
Alto Saxophone
Bassoon 1
Bassoon 2
Horn in F 1
Horn in F 2
Horn in F 3
Horn in F 4
Trumpet in C 1
Trumpet in C 2
Trumpet in C 3
Trombone 1
Trombone 2
Bass Trombone
Tuba
Percussion
Stapelick
Harp
Molto vivo
♩ = c.120
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

Fig. 49 - Sinfonia, Parte I.ii, de Bochmann: pág. 52

Nas madeiras, como se pode ver na figura 50, reconhece-se o material tipo **O5** e a justaposição dos dois blocos - madeiras e cordas.

The image shows a page of a musical score for a symphony, specifically the second part (Parte Lii) by Bochmann, page 53. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) includes woodwinds (Flutes 1-3, Oboes 1-2, Clarinets 1-3, Bassoons 1-2) and strings (Violins 1-2, Violas, Cellos, Double Basses). The woodwinds and strings in the first system play a complex, rhythmic pattern with many slurs and accents, marked with 'ff'. The strings in the second system (measures 5-8) play a similar pattern, marked with 'pizz' and 'mf cresc.'

Fig. 50 - Sinfonia, Parte Lii, de Bochmann: pág. 53

O material apresentado nas cordas é diferente na correspondência com o equivalente ao do 1º andamento, porque não se sustenta numa só nota e por isso não mantém o mesmo campo

harmônico. Contudo, como a estrutura rítmica é sempre igual, decide-se considerar essa equivalência. Seria portanto um material do tipo **O_{2y}**

Na figura 51 observa-se o material correspondente às notas sustentadas, portanto mais próximo do material tipo **O_{2x}** e **O_{2z}**.

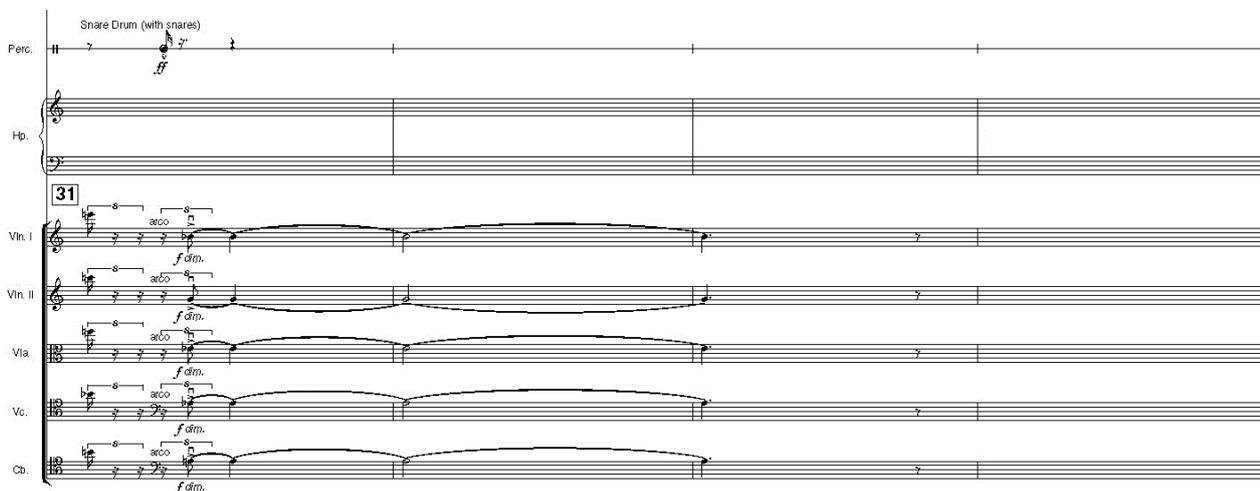
Musical score for Figure 51, showing Snare Drum, Harp, and strings (Violins I and II, Viola, Vocals, Cello) with sustained notes and dynamics like f and f dm.

Fig. 51 - Sinfonia, Parte I.ii, de Bochmann: excerto da pág. 55

Ainda na figura seguinte (fig. 52) vê-se o material correspondente às notas curtas destacadas que no andamento anterior se tinha definido por **O₄**. Na figura 53 mostra-se material **O₆**, num gesto de ressonância tímbrica.

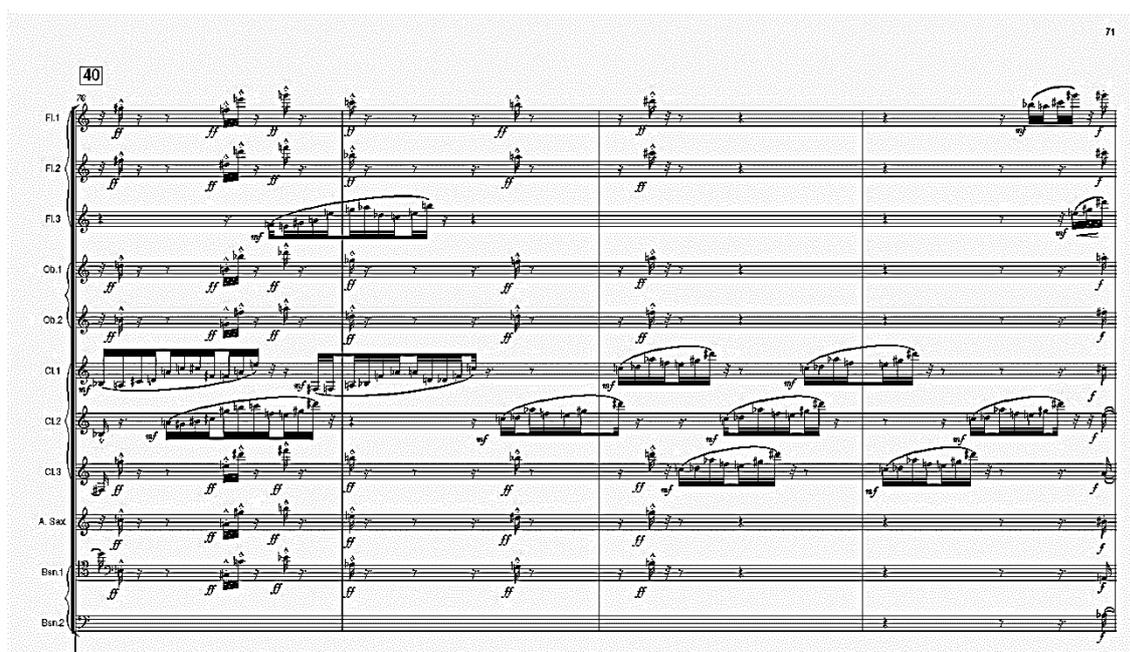
Musical score for Figure 52, showing woodwinds (Flutes 1, 2, 3, Clarinets 1, 2, 3, Saxophone) and brass (Trumpets 1, 2, Trombones 1, 2) with short notes and dynamics like ff and mf.

Fig. 52 - Sinfonia, Parte I.ii, de Bochmann: excerto da pág. 71 (O₄)

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

Fig. 53 - Sinfonia, Parte I.ii, de Bochmann: excerto da pág. 58 (O6)

O andamento inicia-se por um ataque nas madeiras, executado pelas três flautas, pelos três clarinetes e saxofone alto e com o apoio da percussão. Este gesto muito curto de semicolcheia impulsiona o desenvolvimento melódico subsequente e centra-se, do grave para o agudo, na estrutura de intervalos 11, 7, 4, 3, 1, 2. Esta disposição é a mesma da do acorde base do andamento anterior.

Logo de seguida verificam-se três entradas desfasadas: a primeira formada pelos dois oboés e pelos dois fagotes, com uma estrutura de int. 4, 11, 7; a segunda acrescenta a 1ª e 3ª flautas, o 2º clarinete e o sax alto; e a terceira com a 2ª flauta, 1º e 3º clarinetes, dobradas por int. 11 e 7. Forma-se assim uma estrutura heterofónica, num contraponto minucioso, feito pelas diferentes entradas e respetivas transposições. Como refere Marecos, o sustento desta textura firma-se, a partir do 5º compasso, com a entrada das cordas em pizzicato, num movimento melódico também tumultuoso, dobrado homofonicamente e que, por ser constituído pelos int.

11, 7, 7 e 4, torna mais equilibrado e sustentado o contraponto que acontece nos sopros (figura 50).

No início da secção A, as cordas aparecem em acordes longos e sustentados em arco, que alternam noutros momentos em que articulam em pizzicato. No primeiro caso, nos cp. 13, 25, 32, 36, 55, 87, 94, etc., verifica-se uma tendência na organização intervalar aproximada à do acorde base, int. 11, 7, 4, 3, enquanto nos momentos em pizzicato, as várias transposições centram-se numa harmonia baseada nos int. 11, 7, 7 e 4. Auditivamente reconhece-se a alternância desses blocos de cordas em pizzicato e de acordes sustentados por arco. Contudo, as trompas desempenham, também aqui, um papel impulsionador, quer no início quer no fim de cada uma das texturas.

Nota-se também a forma em arco na gestão da tensão de todo o andamento. Cresce em dinâmica e intensidade até à secção B e decresce com a secção C, definitivamente mais intimista. Nesta secção destaca-se a intervenção do oboé em *mp molto cantabile*.

89

Fig. 54 - Sinfonia, Parte I.ii, de Bochmann: excerto da melodia do oboé, cp. 147

É um gesto melódico longo, (ex. 53) que se inicia na anacruse para cp. 145, ao qual responde o clarinete e depois, ainda de novo, o oboé, que vai do cp. 145, ao cp. 155. As cordas mantêm um acorde sustentado (material O_{2x}) estruturado pelos int. 11, 7, 7 e 4. O Sax alto, o Fagote e o 3º Clarinete mantêm movimentos que estruturam as linhas que compõe o material do tipo 5, em células repetidas de relação intervalar 4. É um momento que confere uma ambiência mais próximas dos *separadores* e que transmite uma clara serenidade ao tumultuoso movimento que se antecedeu.

Parte I.iii (3º andamento – Paródia)

Este andamento reflete a resolução de toda a tensão que se gerou nos dois andamentos anteriores conduzindo o processo harmónico à integração de elementos musicais antagónicos, pertencentes a outras linguagens e diferentes tempos históricos, especificamente o *coral*.

Podemos observar na figura 55 o esquema da organização formal do andamento.

A	B	C	D
76 un.	123 un.	199 un.	47 un.
cp. 1- 19	cp. 20-58	cp. 59-109	cp. 110-120

sp.1 (cp. 58) **sp.2** (cp. 122-125)

Fig. 55 - Sinfonia, Parte I.iii, de Bochmann: 3º and. Quadro da forma global

A primeira secção é constituída por 76 unidades em que a colcheia assume uma pulsação próxima dos 92 batimentos e, conforme indica o compositor, centra-se num acorde original em *glissandos*⁹², sendo que a estrutura harmónica deste acorde é formada pelos intervalos, do grave para o agudo, 11, 7, 7, 4, 3, provenientes do final do 2º andamento e ao qual se juntam os intervalos 4, 4, 3, 4.

Esta disposição idêntica ao acorde base do 1º andamento, pelo facto de se estruturar ainda no registo mais agudo por intervalos 3, e intervalos 4, irá facilitar a integração dos elementos em colagem, conforme referido anteriormente.

Da junção destas duas camadas resulta o acorde que se pode observar na figura 56. Sobre ele aparecerão alguns instrumentos com movimentos em *glissando* e que, sobrepostos à harpa e aos vibratos/pizzicatos requeridos nas cordas conferem uma particularidade tímbrica muito acentuada.

⁹² Original chord with bending glissandi.

Fig. 56 - Sinfonia, Parte I,iii, de Bochmann: 3º and. Acorde inicial⁹³

No compasso 5, sobre a camada sonora em que a densidade se altera pela interrupção (*tacet*) de vozes nos instrumentos em *Ripieno* (Vln1, Vln2, Vla, Vc e Cb.), surgem as intervenções do Oboé, Flauta, Sax alto e Clarinete, sobre a nota Mi, e que na dobragem que decorre, termina com gestos rítmicos, pequenos ricochetes, em que prevalece o intervalo 1. As Flautas articulam Mi-Fá, em tercinas de semicolcheias, o Oboé, sobre a nota Mi realiza um trilo, o Clarinete, antes, em fusas, e o Saxofone em colcheias. Os gestos da Flauta e do Clarinete são dobrados no compasso seguinte (cp.10) pelos Vln.I.1 e o Clarinete pela Vla.1, conferindo uma ligeira ornamentação a essa estrutura contínua, que nos compassos seguintes (número de ensaio 60) se vai desenvolvendo suave e delicadamente sobre uma dinâmica de pianíssimo.

O final desta secção que se verifica no compasso 19, mantém o mesmo tipo de gestos, sobressaindo os *glissandi* nas cordas, uns ascendentes sobre as notas mais curtas, outros descendentes que acontecem nas notas mais longas, promovendo a finalização da secção e conduzindo o discurso musical à secção seguinte.

De referir, ainda, neste final de secção, a alternância da percussão entre o *Reco-reco* e os *T. Blocks*. Este facto contribui para um fluxo de diversidade tímbrica que acontece num ambiente de efetiva serenidade.

Para além dos *glissandi*, dos trilos, das intervenções da harpa ou dos ricochetes estendidos que sugerem semelhanças auditivas ao próprio trilo pela utilização do tipo de intervalos, predomina o material do tipo O₂, e que se refere às notas longas sustentadas.

⁹³ Este exemplo é retirado de: Marecos, Carlos, *O equilíbrio das estruturas verticais na Sinfonia de Christopher Bochmann*, p 22.

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

Part I.iii

The image displays a page of a musical score, page 59, for Part I.iii. The score is divided into two systems. The top system includes woodwinds and harp: Flute 1, Oboe 1, Clarinet in Bb 1, Alto Saxophone, Bassoon 1, Horns in F (1, 2 and 3, 4), Trumpet in C 1, Trombone 1, and Harp. The harp part includes a chord diagram: E1 F1 G1 A1 B1 C1 D1. The bottom system includes strings: Violin I (Solo 1-4 and Ripieno), Violin II (Solo 1-4 and Ripieno), Viola (Solo 1-3 and Ripieno), Violoncello (Solo 1-3 and Ripieno), and Contrabasso (Solo and Ripieno). The score features various performance instructions such as 'senza sord.', 'con sord.', 'pizz.', 'arco', 'vibrato I', 'dim. a niente', and dynamic markings like 'pp', 'p', 'mf', 'f', and 'ppp'. A rehearsal mark '59' is present in the top right corner of both systems.

Fig. 57- Sinfonia, Parte I.iii, de Bohmann: excerto do início do 3º and.

Na segunda secção, que se inicia no compasso 20, número de ensaio 61, é apresentada uma melodia em 4 instrumentos, nomeadamente o Vln.I.1, o Vln. II.1, a Vla. 1, e o Vc. 1. A

dobragem é feita sobre os intervalos 11, 7, 4, mantendo-se estável o campo harmónico precedente. Segundo Marecos, a esta melodia sobrepõe-se uma camada harmónica que implica um espectro natural de fundamental Fá # e da qual resultam 11 parciais harmónicos que obedecem às proporções naturais. Deste modo, firma-se uma estrutura perfeitamente equilibrada acusticamente e revestida de total consistência.

Assim, temos a sobreposição de uma camada melódica com uma constituição intervalar de dobragem relacionada com o universo explorado anteriormente (os int. 11, 7, 4) e que, como timbre artificial da linha, não se apresenta nas proporções naturais mas a sua disposição acusticamente equilibrada permite ouvir-se, de forma integrada com a camada de tipo espectral de fundamental Fá#0.

Sempre em sobreposição com a camada melódica (com os int. 11, 7, 4) a camada espectral, que se inicia a partir de Fá#, vai evoluindo através da exploração de espectros naturais de outras fundamentais de base, como Mib0 (compasso 31) permanecendo a nota Fá# no grave como uma pedal. Depois surge ainda o espectro de Ré1 (compasso 45) sobre duas notas pedais, Fá#0 e Mib0, pertencentes aos espectros anteriores.⁹⁴

Tendo por base este campo harmónico formado pelo espectro natural de Fá#0 e os seus parciais distribuídos por várias oitavas, formaliza-se a colagem de duas linhas do coral *Christ lag in Todesbanden*⁹⁵, em mi menor, harmonizado por J.S. Bach. O teor do texto utilizado é também significativo:

*“Cristo estava envolto numa mortalha
que os nossos pecados lhe trouxeram
Ele levantou-se (ergueu-se) de novo
e trouxe-nos a vida.”*

Retrata, da parte do compositor, a intenção de manifestar o sentido de um tipo de música (tonal) que já padeceu, e o renascimento de um outro pensamento musical que desponta e se propaga no futuro.

É sobre o predomínio deste campo harmónico de fundamental Fá#, com os seus intervalos 3 e intervalos 4, e com outros Fá# distribuídos por várias oitavas, que é apresentado, no compasso 62, número de ensaio 67, o referido coral, primeiro nas cordas e depois nos sopros.

⁹⁴ Marecos, Carlos, *O equilíbrio das estruturas verticais na Sinfonia de Christopher Bochmann*, p 25.

⁹⁵ *Christ lag in Todesbanden, für unsre Sünd gegeben, der ist wieder erstanden und hat uns bracht das Leben.* Encontra-se em BWV 277 e BWV 278.

Abaixo, na figura 58, conforme mostra Marecos no trabalho já referido, apresenta-se uma redução analítica da interação entre o campo harmónico de origem espectral e o aparecimento do coral.

cp. 62-69 **67**

Fig. 58 - Sinfonia, Parte I.iii, de Bochmann: redução analítica da integração do coral no contexto anterior

O retorno à ambiência inicial procede-se através de uma melodia executada pelos Violinos I.1, o Violino II.1, a Viola 1 e o Violoncelo 1, no compasso 86, dobradas pelos intervalos 11, 7, 4, onde se mantém o espectro harmónico de F \sharp e ainda pelos trilos das cordas em Mi \flat 3 e F \sharp 3, gesto análogo ao utilizado pelos sopros na primeira secção. A inclusão dos *glissandi* no compasso 91 reforça esse retorno. O final da secção C inclui o regresso a um *cluster*, sustentado pelas cordas graves, em harmónicos e sobre o qual se sobrepõe uma textura executada pelos Violinos I, (cp. 98) em material do tipo **O**₅ e pelos Violinos II e Viola 1 com movimentos em *glissandi*.

A secção C (*return to opening context*), sendo a mais curta, apenas com 47 unidades, por um lado transporta o *cluster* feito sobre a nota ré, (como o original), proveniente do final da secção anterior, e que se dilui, para no número 75 de ensaio, nos compassos 116 a 121; por outro, define o acorde estruturado pelos intervalos recorrentes ao longo dos andamentos, ou seja, os int. 11, 7, 4, 3, 1, 2, o que confere retorno à sonoridade própria do início da obra. O final da secção inclui um *cluster* feito pelas cordas, Violinos I e Violinos II e pelos sopros, assente sobre a nota Ré (Ré, Mi bemol, Mi e F \sharp) e que se depreende ser a transposição de registo do mesmo cluster feito anteriormente nas cordas graves e onde a percussão reforça o carácter reexpositivo da ambiência original.

Parte II – Desenvolvimento – 4º andamento.

A segunda parte da Sinfonia, conforme o título indica, concretiza um desenvolvimento musical dos materiais que nos andamentos anteriores foram expostos.

Tem também a função de gerar um equilíbrio formal em relação à primeira parte, conforme se pode depreender na figura 59⁹⁶.

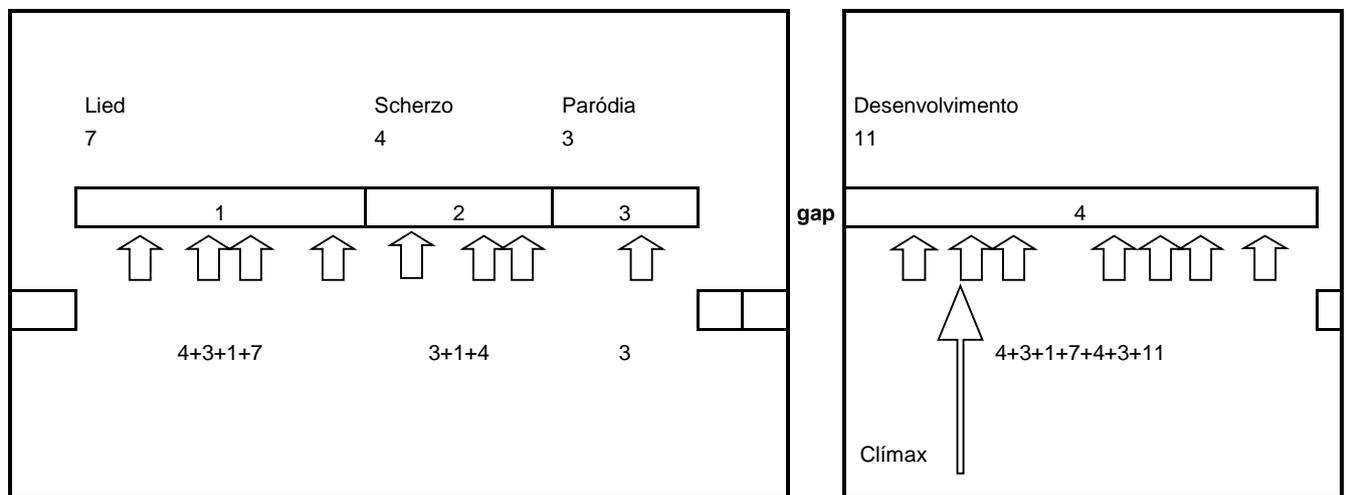


Fig. 59 - Sinfonia, de Bochmann: esquema da forma global

Esta segunda parte organiza-se, conforme representado na figura 60, por três secções, em que o valor das unidades que as estruturam é variável. A primeira secção (A) aparece quatro vezes com valores de 123, 29, 47 e 76 unidades e a secção B com valores de 29 (por quatro vezes) e uma quinta com 160 unidades.

Pode-se também verificar, na figura 60, os momentos de interrupção (sp.) em número de sete, retratados pelas setas verticais na parte inferior da figura.

⁹⁶ O esquema apresentado foi fornecido pelo compositor.

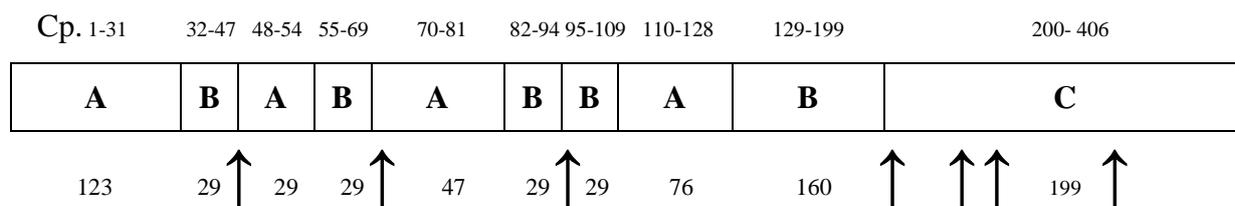


Fig. 60 - Sinfonia, de Bochmann: Parte II., estrutura formal

As secções A⁹⁷, em número de quatro, são relativas ao material melódico, respetivamente o tema do 1º andamento e que se denominou, no âmbito da tipologia de *objectos musicais*, por O₁. Este tema aparece nas Flautas mas ocupa um registo muito mais agudo do que no início e está naturalmente transformado ao nível do ritmo. Pontuado pelos Tímpanos, cria um contraste de registo que é depois atenuado pelo aparecimento das cordas, no compasso 20. As cordas estruturam-se num acorde sustentado (O₂), por uma harmonia de int. 7, int. 4, e int. 7, de novo, primeiro assente num Sib³, depois, já no compasso 23, num Fá^{#3}, e depois ainda, no compasso 25 em Fá², agora por omissão do Vln. I. 3, que estabelece uma estrutura de int. 11, e int. 7. Perfaz assim, entre o acorde transposto, uma relação de int. 4 (descendente) e intervalo 11 (ascendente) denotando, para além do equilíbrio harmónico do acorde ser estabelecido pelos in. 7, e 4, que são naturais na escala de sons, a própria transposição associada à relação intervalar.⁹⁸ Os tímpanos tocam, do grave para o agudo, as notas Fá, Lá bemol, Mi bemol e Mi natural, ou seja, estabelecem uma relação de int. 3, int. 7, e int. 1, perfazendo um âmbito, entre o grave e o agudo, de int. 11. Por outro lado, a melodia da flauta estrutura-se segundo os intervalos 1, 2, 3, 4, (ascendente e descendente) numa organização rítmica sincopada, de células curtas, que se desenvolvem ao longo da apresentação.

Num tempo de *adagio* e dinâmica *p*, incute na escuta uma sensação de ambiente calmo, espaçoso, fluente, já abordado na primeira secção, reexpondo, portanto, o carácter já referido da primeira parte.

Observando a figura 61, que na página seguinte se apresenta, pode-se constatar o início da Parte II., desta obra.

⁹⁷ As secções A reportam um carácter melódico, enquanto as secções B estruturam uma dimensão homofónica.

⁹⁸ Da soma natural entre int.4 e int.7

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

Part II

Adagio ma con moto (Alc. 69)
Tempo I

Fl. 1.2
1. Solo
desolito
p
p
p
p
p

Timpani
p
pp

Fl. 1.2
p
p
p
p

Perc.
p
mp
pp
pp
pp
p

Fl. 1.2
p
p
p
p
pp
pp
pp
pp

Perc.
pp
pp
pp
pp
pp
pp

Vn. 1.1
con sord. V
ppp

Vn. 1.2
con sord. V
ppp

Vn. 1.3
con sord. V
ppp

Vn. 1.4
con sord. V
ppp

ppp

Fl. 1.2
mp p
mp p
mp p
p
p
p
p
cresc. sfz

Perc.
ppp

Vn. 1.1
V
V
V
V

Vn. 1.2
V
V
V
V

Vn. 1.3
V
V
V
V

Vn. 1.4
V
V
V
V

Fl. 1.2
mp
mp
mp
p

Perc.
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp

Vn. 1.1
V
V
V
V

Vn. 1.2
V
V
V
V

Vn. 1.3
V
V
V
V

Vn. 1.4
V
V
V
V

Fig. 61 - Sinfonia, de Bochmann: Parte II., página 130 cp. 1-31

A segunda secção A (compasso 48 no número de ensaio 80) é precedida por uma interrupção (Sp.), (cp. 47) que obedece à mesma organização dos outros andamentos, num *cluster* de quatro sons, em compasso não medido, com intervenção dos *Temple-blocks*, *Timpani*

e *Bass-drum*, mas agora com as cordas (Cb. e Vc.) em registo grave sobre a nota Ré. Por acontecer nesse registo cria-se um certo desequilíbrio harmónico que poderá ser justificado pela rutura que se pretende na transição de uma secção para outra. Estes seis separadores, que como atrás já foi referido, vinculam a interrupção do discurso musical, transportam o retorno à ambiência de base da sinfonia e sucedem-se nos cp. 47, 69, 199, 209, 217 e 238.

A segunda secção A (cp. 48 a cp. 54) mantém a intervenção da Flauta que, no registo agudo, expande a relação intervalar, utilizando int. 1, 4, 7, 4, depois int. 18, e ainda int. 3, int. 11, e int. 7. Mantém uma incidência base na nota Sol⁵, registo mais agudo da melodia, sobre a qual se desenham os contornos melódicos, criando uma referência na escuta. Esta intervenção da Flauta acontece sobre o agregado sonoro do separador, (o *cluster* prolonga-se quase até ao final da secção) onde se junta o grupo dos Vln.1, e Vln.2, os primeiros no registo agudo sobre os int. 7,4,7, e os segundos no registo médio, com os int. 4, 3, 4, numa clara redução da relação intervalar. Estas intervenções correspondem, no âmbito do quadro de objetos, (ver figura 42) ao material do tipo **O2**.

A terceira secção A (cp. 71) obedece ao mesmo princípio. O *cluster* que provém do separador anterior, agora sobre a nota Dó# grave, prolonga-se, mantendo a estrutura base juntamente com a percussão, sobre a qual intervém de novo a melodia da Fl.1. Esta, continua assente no Sol agudo mas estrutura-se em duas frases, em que a segunda coincide com a entrada alternada dos Vln.I, (numa relação intervalar do grave para o agudo, de 7, 4, 7) dos Vln. II (int.4, int.3, int.4) e depois ainda as Vla. (int.11 e int.7), tornando mais densa a estrutura harmónica que se dilui, pela interrupção dos Vln.II e Vla., ficando os Vln. I, (int.4 e int.7) a suportar o final da frase melódica. A relação harmónica das estruturas é a mesma da secção A anterior. Ou seja, verifica-se um crescendo na densidade da estrutura global que posteriormente se dissipa.

A quarta secção A divide-se em três períodos. No primeiro, cp.110 (número de ensaio 89) tocam as três flautas, dobradas, numa relação intervalar, do grave para o agudo, de int.5, e int. 4., terminando com um pequeno *ricochete* na Flauta 2 mantendo a Flauta 1 a nota Sol aguda. Aqui, apenas intervém, para além das Flautas, os *Timpani*. No segundo período, a frase retoma a intervenção a solo da Flauta 1, que se inicia com um grupo de 11 apogiaturas terminando na nota Sol 5, onde se inicia a intervenção, à imagem da secção A anterior, dos Vln. I, numa estrutura de som sustentado, de relação intervalar igualmente de int.7, int.4, e int.7. Depois, junta-se a camada dos Vln. II, logo de seguida a das Vla, também reforçado pelos *pizzicatos* dos violoncelos mantendo-se as mesmas estruturas harmónicas das secções anteriores. Estas três camadas são gradualmente interrompidas terminando com o Vln. I.1, e o

Vln. I.3, numa relação intervalar 11 (Sol# 4 e Sol 5) a sustentar a intervenção final da Flauta. Ou seja, sobre a intervenção da melodia, sobrepõe-se gradualmente uma camada criada pelas cordas, que de seguida se dissipa, numa perspetiva auditiva manifestamente trifásica. Nas figuras 62, 63 e 64, pode-se observar a intervenção das Flautas nos três momentos referidos.

144

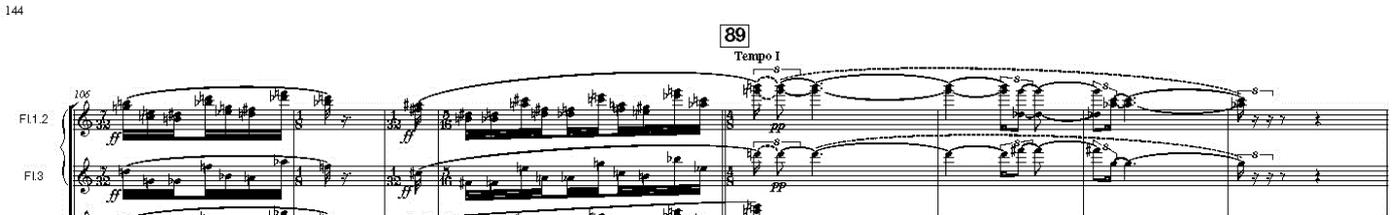


Fig. 62 - Sinfonia, de Bochmann: Parte II., página 144 cp. 110-113 (fl. 1. 2. 3)

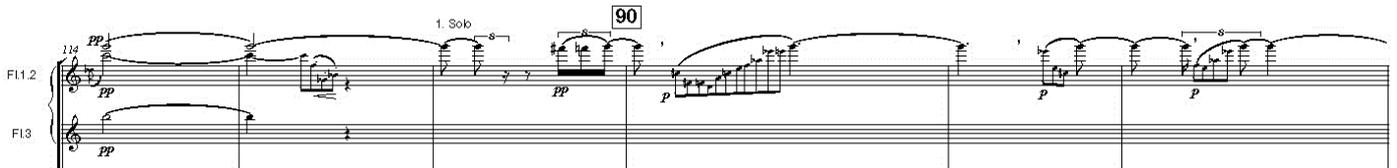


Fig. 63 - Sinfonia, de Bochmann: Parte II., página 145 cp. 114-119 (fl. 1.) 2º período

147

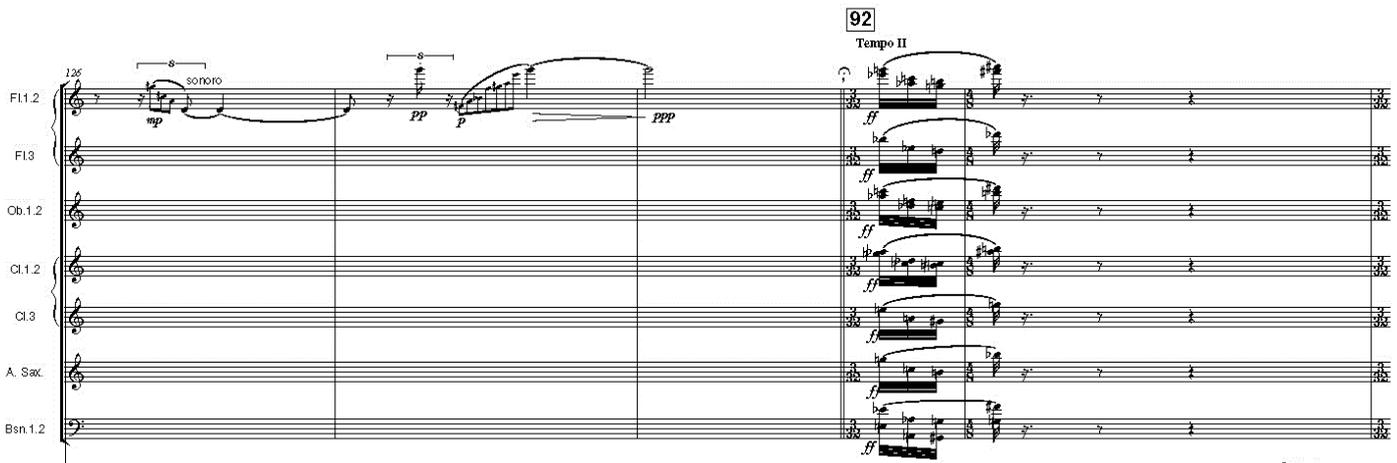


Fig. 64 - Sinfonia, de Bochmann: Parte II., página 147 cp. 114-130 (fl. 1.) 3º período, final da secção A

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

The image displays a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments. The instruments listed on the left side of the score are: Fl.1.2, Fl.3, Ob.1.2, Cl.1.2, Cl.3, A. Sax., Bsn.1.2, Hn.1.2, Hn.3.4, C.Tpt.1.2, C.Tpt.3, Tbn.1.2, Tbn.3. Tba., Perc., Hp., Vln.1, Vln.2, Vln.3, Vln.4, Vln. I, Tutti, Vln. II, Vln. II, Vln. II, Vln. II, Vln. II, Tutti, Vla.1, Vla.2, Vla.3, Vla. Tutti, Vc.1, Vc.2, Vc.3, Vc. Tutti, Cb.1, and Cb. Tutti. The score is marked with a rehearsal sign '90' in a box. The first string section (Vln.1-4) begins playing a melodic line starting at measure 90. The dynamics for the strings are marked as ppp, p, and pppz. The woodwinds and percussion are mostly silent, with some light accompaniment from the Percussion and Harp. The score is written in a standard musical notation with clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 65 - Sinfonia, de Bochmann: Parte II., página 145 cp. 114-119. 2º período, entrada das cordas

As secções B têm um carácter mais vigoroso, e estruturam-se na disposição intervalar já utilizada (11, 7, 4, 3, 1, 2), quer nas melodias dobradas dos sopros, quer ainda nos acordes feitos pelas cordas. Apresenta dois períodos: o primeiro, do cp. 32 ao cp. 40 (nº de ensaio 78) e o segundo do cp. 41 ao cp. 46. A intervenção das madeiras é intercalada por acordes muito curtos feitos pelas Trompas, e, evidenciando grupos de 3, 4 e 7 fusas criam uma textura de melodia dobrada interrompida por incisos (O4) das Trompas que são sustentadas por notas longas (O2) nas cordas. O segundo período, mantendo o gesto intercalado das Trompas, estende ritmicamente aproximando-as à estrutura rítmica das madeiras, enquanto as cordas executam *glissandi* ascendentes que se estabilizam num acorde que penetra no primeiro separador. A segunda secção B, cp. 55 a cp. 68, obedece à mesma organização (nº de ensaio 81 e 82), mas reduz o gesto das madeiras à intervenção dos Oboés e dos Fagotes e, como no primeiro B, cadência com a pontuação dos metais. As cordas mantêm o mesmo tipo de intervenção sustentando o acorde que se propaga para o separador 2. A terceira secção B (cp. 82 a cp. 94) justapõe-se à quarta estando intercalada pelo separador 3, compasso 94. Agora, a melodia é dobrada pelos Clarinetes, mantendo-se as intervenções das trompas e das cordas na mesma estrutura harmónica já atrás referida. No segundo período (nº de ensaio 86), os *glissandi* das cordas agrupam-se em número de 11 e depois 14 fusas sendo subtraída a intervenção cadencial dos metais. A quarta secção B (cp. 94 a cp. 109), também dividida em dois períodos, inverte a ordem dos materiais. Inicialmente com um acorde curto nos sopros, as Trompas dobradas a quatro intervêm conjuntamente com as cordas em *glissandi* ascendente.

Fig. 66 - Sinfonia, de Bohmann: Parte II., 4ª secção B, sopros, página 143 cp. 97-105

The image shows a page of a musical score for strings, numbered 143. The page contains staves for Violins I and II (Tutti), Violas, Cellos, and Contrabasses. A box with the number '88' is located at the top right. The string parts feature a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings such as *ff*, *mf*, and *ff*.

Fig. 67- Sinfonia, de Bochmann: Parte II., 4ª secção B, cordas, página 143 cp. 97-105

No segundo período voltam as madeiras, agora em *tutti*, sustentadas pelas cordas e pontuadas pelas Trompas (figuras 66 e 67).

A quinta secção B é a mais extensa (160 unidades), alterna curtos blocos de madeiras e metais, estes apoiados por acordes sustentados nas cordas. No segundo momento da secção, a partir do cp. 147, os movimentos rítmicos que estavam nos metais aparecem agora nas cordas, ficando os metais a pontuar em acordes incisivos e curtos e a 1ª e 2ª Trompas com notas prolongadas. A partir do nº 96 de ensaio, cp. 161, a textura adensa-se, com as cordas, e, no cp. 171, nº de ensaio 97 e 98, dá-se um agitado incremento rítmico, com movimentos melódicos dobrados, numa densidade de 15 sons, em que cada naipe das cordas se estrutura por *cluster*. Refere Marecos⁹⁹ que a utilização destes diferentes “clusters”, em registos distintos, pode ser vista como a “aproximação de um timbre às características de um espectro do ruído”. Contudo, é pela organização intervalar que a escuta se influencia mais diretamente. Estando todas as

⁹⁹ Marecos, Carlos, *O equilíbrio das estruturas verticais na Sinfonia de Christopher Bochmann*, p. 32

linhas das cordas dobradas à distância de meio-tom, significa que, como no ruído, se aproxima do preenchimento de determinadas bandas de frequência. Todavia não se escutam estes *clusters* como ruído porque, sendo a unidade mais pequena o meio-tom, não se apresenta como um contínuo de frequências como é próprio do ruído. Por outro lado, as frequências, por não serem aperiódicas e ao serem realizadas pelas cordas, conferem às dobragens, um timbre próprio e uma componente harmónica própria. Por último, a relação entre os naipes, primeiros Violinos, segundos Violinos, Violas, Violoncelos e Contrabaixos, mantêm as mesmas relações intervalares características da peça, ou seja, do grave para o agudo, int. 11, 7, 4, e 3.

Abaixo, pode-se observar a representação da estrutura vertical dos 4 grupos de *clusters*, número de ensaio 98, cp. 182, que Marecos apresenta na obra já citada e em que se pode verificar a relação intervalar de 3, 4, 7, 11, sucessivamente entre a última nota de um grupo e a primeira do grupo seguinte.

The image shows a musical score for strings in measure 182. It features four staves: Violinis I (1-4), Violinis II (1-4), violas (1-3), and violoncelos (1-3). A fifth staff, labeled 'Contrabaixo 1', is positioned below the others. A vertical dashed line marks the beginning of measure 182. To the right of this line, four clusters of notes are shown, each with a number indicating the interval between the last note of one cluster and the first note of the next: 3, 4, 7, and 11. The clusters are arranged vertically across the staves, with the highest notes in the Violinis I staff and the lowest notes in the Contrabaixo 1 staff.

Fig. 68 - *Sinfonia, de Bochmann: Parte II., 4ª secção B, cordas, estrutura vertical, cluster, compasso 182*

A secção termina pela dissolução gradual da camada de 15 sons dobrados, que gradualmente se dilui, terminando na interrupção (separador) no compasso 199.

A secção que se inicia no compasso 200 desenvolve-se em torno de um cânone a três vozes, baseado em material da segunda parte da melodia inicial e que conduz, a partir do compasso 243, à melodia luterana que é apresentada no trompete e enriquecida verticalmente por acordes dobrados nas cordas e que obedecem à estrutura intervalar original, os int. 11, 7, 4. Ao realizar a dobragem no mesmo grupo de instrumentos irá salientar-se o próprio carácter intervalar.

Num segundo momento, a partir do compasso 276, surge um coral atonal, realizado pelos metais, em que a estrutura harmónica obedece de novo aos intervalos originais, int. 11, 7, 4, 3, 1, 2, sendo entrecortado por incisos curtos (material O4) que gradualmente conduzem a partir do compasso 313 a um momento de maior agitação rítmica entre blocos sobrepostos nas madeiras e nas cordas. A partir do número 114 de ensaio justapõem-se dois blocos, sopros, em atividade rítmica acentuada (material O5) e cordas, numa melodia dobrada a cinco vezes e em que esta densidade se estrutura harmonicamente no respeito pelos intervalos, neste caso 11, 7, 7, e 4.

Temos assim uma estrutura formada por duas camadas, uma claramente heterorítmica e outra homorítmica que sustenta a primeira em termos de equilíbrio vertical como acontece no *Scherzso* e que, a partir do compasso 342, número de ensaio 116 se extingue, permanecendo apenas as madeiras em ação e as Trompas, que executam acordes de notas sustentadas com os intervalos 7, 4, 3. Esta textura criada pelas madeiras em ritmo desenvolvido e as Trompas em camada sustentada vão gradualmente fazendo a transição para uma textura menos densa, compasso 363, onde o Corne inglês recria a melodia inicial do 1º andamento, depois pela Flauta em registo muito agudo e dobrado pelo Oboé, Saxofone e Fagote numa relação intervalar 3, 11, 4. A partir do compasso 377, as cordas em *tutti* perfazem um acorde organizado pelos int. 11, 7, 4, 3, 1, 2, em que a parte aguda do acorde se estrutura nos Vln. I. *tutti*, e nos Vln. II *tutti*, por um *cluster*. Logo à frente, no número de ensaio 120, compasso 378, quando retoma a melodia do Corne inglês, intervêm as outras cordas, formando no compasso 381, um agregado em *cluster* que vai do Mi bemol do Cb. 1, ao Fá do VlnI. 1, conforme se pode ver no exemplo 68.

A este bloco junta-se um acorde longo dos metais, também estruturado pelos intervalos 11, 7, 4, 3, 1, 2.

The image shows a musical score for strings, specifically measures 377 to 381. It consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). Above the treble staff, the text 'cordas tutti' is written. Above the bass staff, the text 'via 1, 2, 3' is written. The score is divided into three measures: 'cp. 377', 'cp. 378', and 'cp. 381'. In measure 377, there are dense clusters of notes in both staves. In measure 378, the treble staff has a melodic line starting with a sharp sign, while the bass staff continues with clusters. In measure 381, there are further clusters and melodic fragments in both staves. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs over the notes.

Fig. 69 – *Sinfonia Bochmann: Parte II, redução analítica cordas cp. 377, a cp. 381*

Por outro lado, a Flauta 1, o Oboé 1, o Sax, e o Fagote, depois da entrada do Corne inglês, vão intervindo em acordes feitos, do grave para o agudo, pelos int. 3, 11, 4, com a particularidade de, por momentos de omissão, deixarem o Corne inglês isolado na sua execução. Este gesto de contraste cria efeito na fluência da escuta, em que pela ausência, e por se manterem sons isolados, sobressai a intervenção do Corne inglês, pontuado também pelos *Timpani* e *Tam-tam*.

The image shows a musical score for the woodwind section of a symphony, specifically measures 389 to 393. The score is arranged in a system with eight staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl1.2 (Flute 1 and 2), Fl3 (Flute 3), Ob.1 and Ob.1.2 (Oboe 1 and 2), C.A. (Clarinet in A), Cl.1.2 (Clarinet 1 and 2), Cl.3 (Clarinet 3), A. Sbk. (Alto Saxophone), and Bsn.1.2 (Bassoon 1 and 2). The music features complex rhythmic patterns with many slurs and accents. Dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano) are used throughout. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Fig. 70 - *Sinfonia, de Bochmann: Parte II., excerto das madeiras, pág. 198, compasso 389 a 393*

A obra termina com o prolongamento do *cluster* que anteriormente se tinha formado nas cordas agudas, e com a intervenção dos *temple-blocks* e dos pratos recriando o ambiente com que a obra se inicia.

Conclusão

Nesta abordagem analítica à *Symphony* pretendeu-se a observação de certos procedimentos musicais que possam ser considerados característicos de um eventual estilo alentejano na composição de Bochmann. Para isso, fez-se um levantamento tipificado de certos elementos, aos quais se chamou de *objetos* e que se tentará relacionar com os de outras obras. Deste modo, procurou-se a coerência de processos composicionais que consciente ou inconscientemente se tornam relevantes na consideração do referido estilo.

Estabeleceram-se seis tipos de *objetos* retirados do 1º andamento conforme se pode constatar na figura 42, que abordam aspetos que vão da organização da melodia a estruturas de densidades variáveis.

Pretendeu-se também uma reflexão sobre os processos de elaboração e construção musical que o compositor privilegia. Viu-se que a construção das várias estruturas harmónicas se estabelece em intervalos recorrentes o que confere uma coerência muito grande ao nível intervalar e deste modo no plano da escuta. É essa dimensão de coerência, na relação intervalar

que se estrutura em torno de uma rede de intervalos relacionados, e denominada por “música isobemática”, que se desenvolve uma referência auditiva.

Pela constatação destes procedimentos composicionais, que se tornam relevantes na eventual consideração desta obra como uma *obra alentejana*, também relevante se torna a sua conexão ao imaginário subjetivo e, deste modo, a percepção de uma metalinguagem que abrange o domínio da composição musical, articulado com o da orografia, ou seja, uma relação entre a música composta pelos seus gestos e a geografia que integra os seus elementos naturais.

Assim sendo, podem-se fazer algumas considerações:

A construção da melodia do andamento I.1. começa por ser muito espaçada, lenta, incidindo nas mesmas notas e às quais se juntam, posteriormente, determinadas ornamentações. Estas características ornamentais são facilmente relacionáveis com a tipologia da música árabe, própria do sul da Península Ibérica e que é também característico do *Cante Alentejano* e também noutras expressões culturais como as expressas na olaria alentejana.

A proximidade de construção melódica é notoriamente idêntica à do ensaio *Essay IX* para trompete solo, conforme se demonstrou na análise efetuada.

Os separadores que se encontram ao longo de toda a obra são momentos em que é inexistente qualquer sensação de pulsação. Esta ausência de pulsação, acompanhada pela intervenção do *Temple Blocks (O3)* em gestos muito rápidos, também desprovidos de qualquer pulsação subjacente, reflete, em certa medida, a paisagem típica alentejana, o espaço longo, o calor arrasador, a vista que se perde na infinitude da planície despovoada.

Esta particularidade orográfica traduz-se também no material **O2** e nas suas três versões, seja a da nota longa, seja a da nota longa com ornamentação.

O *objeto O4*, que se definiu por *incisos*, configura o imaginário do espaço imenso da planície, mas pontuado por raros sobreiros ou azinheiras, que realça a vista, aqui ou ali, interrompendo o fluxo de uma visão interminável.

Observe-se o exemplo abaixo exposto:



The musical score consists of nine staves. The top three staves are for Violins (Vla. 1, 2, 3) and the bottom three for Violas (Vc. 1, 2, 3). The bottom two staves are for Contrabasses (Cb. 1 and Tutti). The score features long, sustained notes with various dynamic markings (mp, p, pp) and performance instructions such as 'arco' and 'mp sonoro sempre'. The notation includes slurs and accents, suggesting a focus on the melodic line and its articulation.

Fig. 71 - Comparação gráfica da planície alentejana/partitura

A figura 71 propõe a comparação ilustrada de uma imagem da planície alentejana com o excerto da exposição inicial da melodia, referente aos cp. 14 a 18, e que está contemplado na figura 38. Com esta confrontação de imagem tenta-se estabelecer uma similitude gráfica entre o espaço da planície com o traço das notas prolongadas. Sobressaem os isolados sobreiros e azinheiras e a intervenção solística dos Vln *Tutti* na apresentação da melodia inicial.

Os materiais **O5** e **O6** (fluxos de focagem/desfocagem e cumulação ressonante) e ainda no segundo andamento (I.2) que sendo um *scherzo* tem muitas características de insistência e de inexorabilidade, também podem ser relacionáveis com o domínio geográfico e climatérico, conforme se tenta ilustrar no confronto das imagens do exemplo 72.



43

Fig. 72 - Comparação gráfica entre o montado alentejano e o excerto da pág. 43, cp. 207, e cp. 208

Ao nível técnico torna-se relevante a ligação ao espectro natural da acústica (naturalmente com as adaptações ao sistema usado pelo compositor) e ainda a utilização das proporções baseadas na *Regra de Ouro* que indicam uma aproximação a processos típicos da natureza verificáveis na disposição de certas plantas ou flores, como por exemplo, entre outros, o girassol.

A orquestração, em determinados momentos, também se aproxima das particularidades da *substância* alentejana. O início do andamento II.1, a orquestração extremamente reduzida

(Flauta e Tímpanos) incute a imagem sonora de desertificação, de secura e simultaneamente de alguma dureza.

O estabelecimento da relação entre a imagem sonora no grafismo da própria partitura e a imagem da natureza geográfica do Alentejo, como acima se ilustrou, pode levar a pensar em algum tipo de *boa vontade forçada*, no sentido de se tentar fazer comparações entre coisas que, numa determinada argumentação, podem não ser simplesmente comparáveis. Todavia, não se pode esquecer, entre outras, que no plano da linguagem, o significado da música será sempre subjetivo, conferindo ao recetor a liberdade de interpretação no devir a que está sujeito.

PASTORALE

É uma obra de Christopher Bochmann, estreada no dia 21 de Junho de 2015 pela Orquestra Sinfónica Juvenil, na igreja matriz de Alcáçovas (Viana do Alentejo) e inserida no apoio da candidatura da arte chocalheira à Unesco/Chocalhofone,

Escrita para instrumento solista e orquestra¹⁰⁰, em que o instrumento solista, o chocalhofone, idealizado pelo próprio compositor¹⁰¹, é constituído por 32 chocalhos cromáticos, numa extensão de duas 8ª e meia (de Fá, nota mais grave a Dó mais aguda) conforme se retrata na figura 73.



Fig. 73 - Chocalhofone

Os chocalhos foram construídos pela empresa *Pardalinho*, como habitualmente fazem. Foi o próprio compositor que escolheu quais os chocalhos que deveriam integrar o instrumento, montado pelos serralheiros da Câmara Municipal de Viana do Alentejo, e baseado em imagens dos instrumentos franceses de Messiaen.

Não foi resultado de uma encomenda mas apenas uma obra que o compositor escreveu para demonstrar as qualidades e especificidades do instrumento.

¹⁰⁰ mic: Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa. Consultado em 8 de Set. 2016. Disponível em http://mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=10138&lang=PT

¹⁰¹ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=yvREL_D9Un0.

A orquestra é constituída por quatro grupos de instrumentos:

- Sopros (Flauta, Oboé, Clarinete em si bemol, Fagote e Trompa em Fá)
- Dois percussionistas
- Solista (chocalhofone)
- Cordas, formado por um grupo de 5 Vln. I, 5 Vln. II, 4 Vla., 4 Vc. e 3 Cb.

A obra tem uma duração aproximada de dez minutos e divide-se em três secções segundo o esquema que abaixo se expõe¹⁰²:

A		B			C	
cp. 1 - 20	cp. 21 - 47	cp. 48 - 64	cp. 65	cp. 66 - 92	cp. 93 - 98	cp. 99 - 147
a1	a2	a3	separador		c1	c2

Fig. 74 - Pastorale de Bochmann; Organização formal

Secção A.

O primeiro período da secção A, a1, termina no compasso 20 e tem a duração de 314 unidades de fusa¹⁰³. É formado por um bloco de notas sustentadas que são precedidas por três ataques em *ff*, e por interrupção ou prolongamento dos grupos de instrumentos. O bloco vai sofrendo alterações na sua densidade.

O ataque inicial, cp.1, é feito numa dinâmica de *ff*, em que os Contra Baixos, as madeiras, e o Chocalhofone executam, em unísono de semi-colcheias, a nota Lá^b, reforçados pelo ataque percussivo do *Snare Drum*, e do *Susp. Cymbal*. Os Vln. II prolongam a mesma nota, Lá^b, criando uma linha sonora que se manterá até ao final (cp. 20).

Simultaneamente, os Vln. I, as Vla., e os Vc., assumem diferentes durações sobre a mesma nota – os Vl.I.1, Vc.1, Vla.1 são mais longas do que os Vl.I.5, Vc.4, Vla.4 - criando-se, deste modo, flutuações de densidade na textura tímbrica.

Este campo sonoro é ainda reforçado pelas intervenções do *Reco-reco* e pelo *Wood Block*, quer por ataques curtos e incisivos do *Wood Block*, quer ainda pelo trémulo do *Reco-reco*, conferindo uma maior riqueza tímbrica ao aglomerado.

¹⁰² A secção C poderia ser denominada por secção A' uma vez que reexpõe material da secção A.

¹⁰³ Dos três ataques iniciais, Lá bemol (cp. 1) tem a duração de 60 fusas, o segundo Dó (cp.5) tem duração de 157 fusas, e o terceiro em Sol (cp. 14) tem mais 97 fusas, obedecendo à sequência 1, 4, 5, 9, 14, 23, 37, 60, 97, 157, 254... que o compositor utiliza nesta obra, denotando um rigoroso controlo da estrutura formal da obra.

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

PASTORALE

Christopher Bochmann

Lento (♩=c.60)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a tempo marking of 'Lento (♩=c.60)'. The woodwind section includes Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, and Horn in F. The percussion section consists of two players with various instruments including Snare Drum, Wood Block, Suspended Cymbal, and Pizzicato-rasato. The string section includes Violins 1-5, Violas 1-4, Violoncellos 1-4, and Contrabassos 1-3. The score features a variety of dynamics, including fortissimo (ff), decrescendo (dim.), piano (p), and pianissimo (pp). Performance instructions such as 'Pizzicato' and 'Pizzicato-rasato' are used for the strings, and 'Wood Block' and 'Snare Drum' are used for the percussion. The score is written in a single system with multiple staves for each instrument.

Fig. 75 – Pastorale de Bochmann; Página inicial

O segundo ataque acontece no cp. 5, sobre a nota Dó. O bloco dos Vln. II mantém a nota Lab, e os Vln. I atacam a nota Dó. Cria-se, neste segundo momento, um campo harmónico centrado no int. (do grave para o agudo) Dó, Lá^b, Dó. Simultaneamente, as percussões acima referidas, alternam com o *Reco-reco* e com o *Wood Block* criando uma diversidade tímbrica contrastante com a massa sonora que se vai formando. Neste segundo período, os Oboés e as Flautas tocam, no cp.6 e 7, as notas Si e Sol#, gesto este, que se repete por quatro vezes, criando, por isso, uma entoação melódica que recorre.

O terceiro ataque surge no compasso 14. Agora, os blocos dos Vln. I e Vln. II mantêm-se sustentados sobre as notas Lá^b, e Dó, enquanto se determina o ataque sobre a nota Sol, feito pelas Vla., pelos Vc., e pelos Cb., criando-se, então, um campo harmónico de int. 1- 4., Sol, Lá^b e Dó.

Fig. 76 - Pastorela de Bochmann, redução analítica dos cp. 1 a 14

As percussões conservam o mesmo procedimento de alternância tímbrica e as madeiras, Fl., e Ob., executam ainda as notas Si e Sol #, preservando a ambiência melódica.

O segundo período da secção A (a2) inicia-se com uma desfocagem de apogiaturas que precedem a textura sonora sustentada e que se estrutura numa relação de int. 1, e int. 4.

Esta textura sonora servirá de base à intervenção solística do *chocalhofone* que respeita a mesma relação intervalar como se verá de seguida. O bloco sonoro sustentado é interrompido três vezes, ou seja, será provido de mais dois ataques ritmicamente focados (cp. 23 e cp. 28), para além do ataque inicial (desfocado) e termina num complexo rítmico de ricochetes e obedecendo a uma lógica de interrupção, em momentos ligeiramente diferentes, provoca um esvaziar da textura, à qual se segue um ataque em *ff* que determina um ponto de *climax*.

A figura 77, referente à página 3 da partitura, ilustra o início deste período que se denominou por a2.

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

The image displays a page of a musical score for 'Pastorale de Bochmann, página 3, início de a2'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument. The instruments listed on the left are Choro (Choro), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vcl. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The Choro part is at the top, followed by four staves for Violins I and II, four staves for Violas, four staves for Violoncellos, and three staves for Contrabasses. The score begins with a dynamic marking of *f dim.* and features a complex rhythmic pattern with many slurs and accents. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mp* and *pp*.

Fig. 77 - Pastorale de Bochmann, página 3, início de a2

Analisando a relação intervalar do primeiro ataque (cp. 21), vemos que se organiza numa sequência de intervalos 1, 5, 1, 4, relação essa que compõe também a estrutura intervalar da intervenção do *chocalhofone*. As apogiaturas, pequenas células rítmicas muito curtas, fusas, são compostas por diferentes conjuntos de notas em que os instrumentos primeiros de cada naipe (Vln.I1, Vln.II1, Vla.1, Vcl.1, Cb.1) assumem os valores mais extensos de grupo. Esta textura desfocada é característica da gística bochmaniana. O bloco sonoro resultante,

O ataque desfocado do compasso 21 volta a acontecer no compasso 33 e também, depois, no compasso 99, agora com a justaposição das madeiras que prolongam o seu contínuo quando as cordas voltam a determinar o terceiro ataque deste período (cp. 36). Este termina com a dissolução desfocada das madeiras nos compassos 38 e 39, conforme se pode ver no excerto da figura 82.

The musical score for Figure 80 consists of three staves. The top staff is for Violin II (vln. II) and the middle staff is for Violin I (vln. I). The bottom staff is for Cello/Bass (cb.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but is implied to be 4/4. The score shows a melodic line in the violins and a supporting line in the cello/bass. Fingerings are indicated by numbers 1 and 4. A dashed line above the violin parts indicates a sustained or overlapping sound. The cello/bass part has a similar melodic contour.

Fig. 80 - Pastorale de Bochmann, redução intervalar cp. 33

A relação harmónica do segundo bloco (figura 80) obedece à mesma organização intervalar. É uma transposição inferior de int. 4, relativamente ao 1º bloco

The musical score for Figure 81 consists of three staves. The top staff is for Violin II (vln. II) and the middle staff is for Violin I (vln. I). The bottom staff is for Cello/Bass (cb.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but is implied to be 4/4. The score shows a melodic line in the violins and a supporting line in the cello/bass. Fingerings are indicated by numbers 1 and 4. A dashed line above the violin parts indicates a sustained or overlapping sound. The cello/bass part has a similar melodic contour.

Fig. 81 - Pastorale de Bochmann, redução intervalar cp. 36

O terceiro bloco (cp. 36) obedece ao mesmo princípio de transposição, neste caso uma 4ª perfeita superior em relação ao precedente. A estrutura intervalar do bloco sonoro que se cria é sempre a mesma, int. 1, e int. 4.

Temos então três ataques desfocados, nas cordas (cp. 21, cp. 33, cp. 36) que despoletam, em três momentos diferentes, um agregado sonoro sustentado (que tem como nota mais grave

o primeiro, Sol#, o segundo Mi e o terceiro Lá)¹⁰⁴, e que obedecem, os três, a uma mesma estrutura intervalar, (1,4,1,4,1,1,4,1,1,4,1,4,1,4,1,4) sendo que, estes ataques e os agregado gerados, são ainda justapostos pelas madeiras, numa estrutura desfocada, quer como ataque, cp. 33, quer como ricochete, cp. 38, cp. 39, e sujeitos à transposição de int. – 4, +5.

Fig. 82 - – Pastorale de Bochmann, excerto da pág. 6

Observando a figura 82, verifica-se que a estrutura contínua que antecede os ricochetes desfocados das madeiras organiza-se numa relação intervalar, do grave para o agudo, de int. 9 (Hn., e Bsn.), int. 9 (Fag., e Cl.), int. 4 (Cl., e Ob.), e int. 5 (Ob., e Fl.). Por outro lado, quer a estrutura melódica das várias vozes, quer ainda a estrutura rítmica de que são compostas (Fl., com 14 unidades de fusa, o ob., com 14, (5+9), o Cl., com 9, o Fag., com 4, e a Hn., com 1,) obedecem a uma organização assente na sequência 1,4,5,9,14,23,37,60..., que sustenta aplicação do sistema *isobemático* e que caracteriza a linguagem bochmaniana.

Sobre este manto sonoro das cordas e com intervenção alternada do *Reco-reco* e do *Wood Block*, surge a intervenção destacada do *Chocalhofone*, numa estrutura rítmica de grupos de 22+1, 14+1, 5+1, e 4+1 fusas, assente num Fá# recorrente, onde a última nota de cada grupo

¹⁰⁴ Os três momentos que têm como nota mais grave do agregado as referidas sucedem-se por uma transposição se intervalo 4 e intervalo 5.

se altera, criando um movimento melódico ascendente, numa relação de F \sharp , Si, R \acute{e} \sharp , Sol, Sol \sharp , ou seja, de intervalos 5, 4, 4, 1. Termina assim este período que se denominou por a2.

O terceiro período (a3) que começa no cp. 48, apresenta uma continuação do material anterior. Inicia-se por blocos desfocados nas cordas, com apogiaturas que intercetam os planos sonoros sustentados e termina por diluição das várias camadas, permanecendo o bloco dos Vln. 1, que irá conduzir à intervenção isolada do *Chocalhofone*, momento esse que se definiu por separador¹⁰⁵, e que é uma quase “cadência”.

The image shows a musical score for a section of 'Pastorale de Bochmann'. It features multiple staves for various instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Percussion (Perc.), and Violins (Vln. I). The Chocalhofone part is prominent, showing a complex rhythmic pattern with dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, and *sf*. The tempo is marked 'poco rall.' and 'un poco meno mosso'. The score is numbered 60 at the beginning of the Chocalhofone part.

Fig. 83 - Pastorale de Bochmann, excerto da pág. 10

Este pequeno momento solístico, separador, confere à escuta, por um lado uma sensação de esvaziamento, por outro, a exposição da intervenção do *Chocalhofone* que funciona também como preparação para a secção B. A intervenção solística do *Chocalhofone* obedece, quer na estrutura vertical quer na estrutura melódica, às relações definidas pela sequência que acima se referiu. Compõe-se de duas frases com células de duas notas, depois com três e quatro, separadas por um gesto melódico muito rápido, (cp. 67) que é uma célula rítmica em semifusas,

¹⁰⁵ Ver figura 74.

conforme se pode constatar na figura 84 abaixo exposta, continuando a sua intervenção pela secção B que se inicia no compasso seguinte.

The image shows a musical score for 'Pastorale de Bochmann' from page 11. The score is for a woodwind ensemble and chimes. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Percussion (Perc.), Chimes (Choc.), and Violin I (Vin. I). The tempo is marked 'ancora un poco meno mosso'. The score starts at measure 67 and ends at measure 11. The woodwinds play a melodic line with dynamics ranging from *pp* to *mf*. The chimes play a rhythmic pattern of groups of notes, with dynamics ranging from *p* to *mf*. The percussion part is mostly silent, with some light accompaniment. The violin I part is also mostly silent.

Fig. 84 - Pastorale de Bochmann, excerto da pág. 11

Secção B.

O tempo requerido, agora, tem por unidade a semicolcheia. É uma secção pequena, em que nem as cordas nem as percussões intervêm; apenas as madeiras numa polifonia inicialmente mais densa, e depois mais diluída e espaçada e sobre a qual o *Chocalhofone* executa o mesmo tipo de gesto observado no separador: grupos de fusas, de duas notas, compostas por estruturas de 37, 23, 60, 5, 9, 14, 4, 14, 1, 2, 1 unidades. Sobre estas sequências rítmicas de pulsação regular vão variando as relações de harmonia vertical conferindo à escuta uma certa movimentação melódica no interior da própria macro-estrutura.

As madeiras delineiam, entre elas, uma organização polifónica, em arco, muito suave, de rítmica semelhante, com entradas (figura 86) do grave para o agudo, primeiro a Trompa, depois o Clarinete, o Oboé, o Fagote e por último a Flauta, conforme também se pode ver na figura 84. Esta polifonia que sugere imitação acomoda a intervenção do *Chocalhofone* que mantém a mesma característica de pulsação regular vinda detrás. Deriva, do início da *Pastoral d'Étè*, especificamente no tema em que a Trompa toca a partir do cp. 4 (fig. 85).

Fig. 85 - Excerto de Pastoral d'Ètè de Arthur Honegger

ancora un poco meno mosso

Fig. 86 - Pastorale de Bochmann, redução das madeiras da pág. 11

A linha melódica que se estabelece nos vários instrumentos está definitivamente relacionada uma vez que obedece à mesma organização intervalar e rítmica. Todas as vozes se estruturam por esta mesma relação: intervalos 4, 1, 4, 4, 4, 5, 1, 5.

H.n.

Fig. 87 - Pastorale de Bochmann, entrada da Hn., da pág. 11

A estrutura rítmica também é a mesma em todas as vozes exceto no Clarinete. A organização das durações de cada ataque obedece, tomando por unidade a fusa, à seguinte ordenação: 5, 1, 5, 1, 4, 4, 4, 4, 9. Neste caso, apenas o Clarinete foge à igual estrutura rítmica organizando-se por durações de 9, 1, 9, 1, 5, 5, 5, 5, 12 fusas.

A partir do compasso 73 surge um segundo momento polifónico, agora mais espaçado e de menor densidade, executado apenas pela Trompa, e pelo Oboé (figura 88). Mantêm ambos

a mesma organização melódica de int. 4, 9, 4, 9, 5, 9, 1, 5 e também rítmica, com durações de ataques de 9, 1, 9, 1, 5, 5, 5, 5, 14 unidades de fusa.

A entrada da Flauta no cp. 81, (figura 89), com um grupo de quatro apogiaturas, estabiliza num Ré agudo que resolve no cp. 84, num Dó prolongado que será continuado pelo Oboé pelo Clarinete e pelo Fagote. Esta resolução da polifonia num unísono prolongado conduz à última entrada, do Oboé, que toca, agora, uma pequena conclusão frásica.

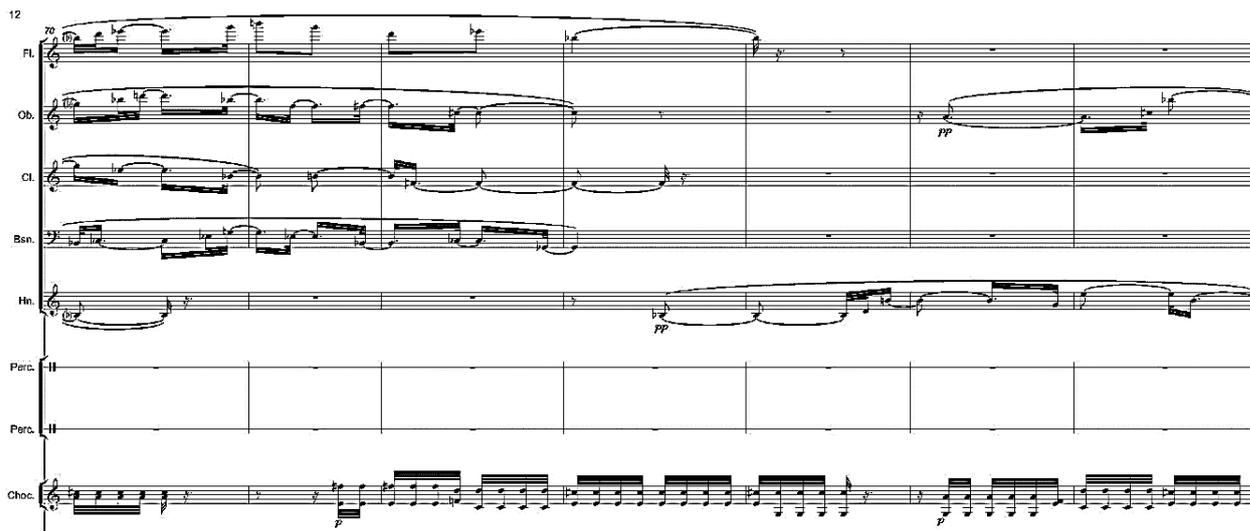


Fig. 88 - Pastorale de Bochmann, entrada da Trompa., da pág. 11

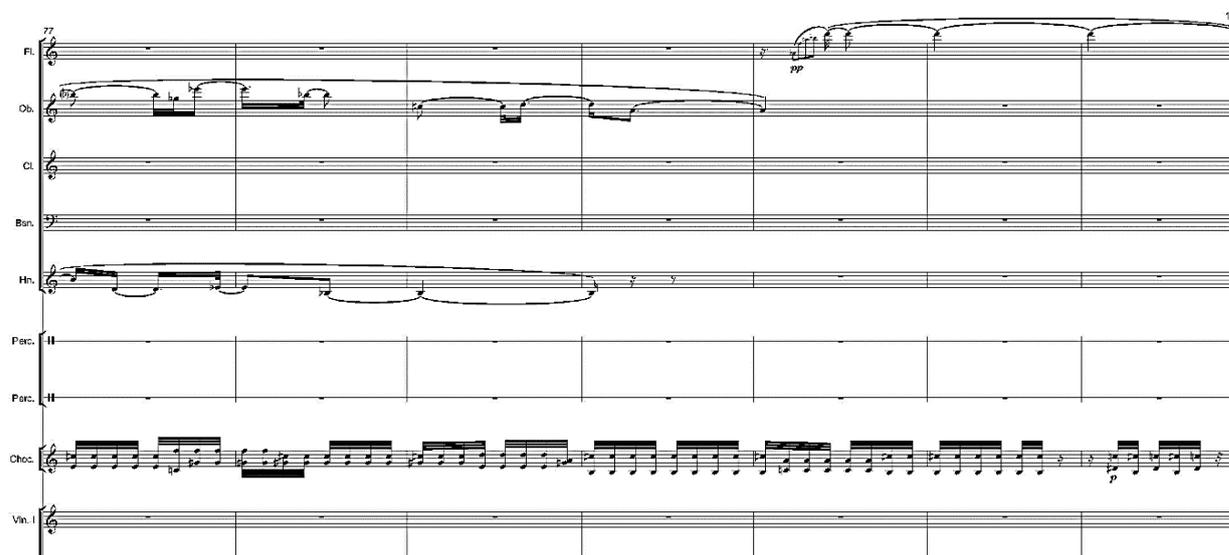


Fig. 89 - Pastorale de Bochmann, entrada da Fl., pág. 13

Em suma, esta secção B é caracterizada por uma sobreposição de dois blocos: um, em que o *Chacalhone* toca em pulsação regular, executando grupos de fusas, com agregados de duas notas verticais, que vão variando ao longo da estrutura; outro, dos sopros, inicialmente

denso, diluindo-se progressivamente num uníssono e terminando com o retorno ao material melódico, que cadencia o final da secção.

Secção C.

Conforme se expõe na figura 74, a secção C divide-se em dois momentos (c1 e c2), em que o primeiro parece funcionar como uma introdução e o segundo como uma reutilização do material apresentado em A. De facto, a partir do cp. 99 (c2) o tempo requerido é o inicial e a unidade utilizada volta a ser a colcheia.

O primeiro momento c1 organiza-se por três tipos de materiais:

O primeiro (cp. 93) consiste em três ataques das cordas, Vln. I, Vln. II, e Vc., em uníssono e semicolcheia pontuada, estabelecendo uma relação de int. 1 e int. 4. Esta relação corresponde ao campo harmónico que se estabelece no cp. 14, (ver figura 76) e que corresponde ao terceiro momento de a1. De seguida, as Vla., atacam um Ré agudo prolongado em harmónicos, criando um bloco sonoro contínuo, etéreo, e ao qual se juntam os sopros.

O segundo material, referente aos sopros, ilustra um gesto descendente do agudo, (Fl. e o Ob. sustentam notas prolongadas), para o grave, em que a partir do Cl., desenvolvem-se pequenas linhas descendentes terminando num Lá grave da Hn., a partir do qual se estabelecem, agora em movimento ascendente, linhas rítmicas muito rápidas. Ou seja, é um gesto que descende em altura e timbre, depois compensa ascendendo (Figura 90).

Fig. 90 - Pastorale de Bochmann, excerto, pág. 15

Contudo, quer o movimento das cordas, cp. 93, quer os desenhos descendentes das madeiras (figura 90), derivam da melodia inicial da *Sinfonia Pastoral* de Beethoven.

Beethoven
Symphony No. 6
Pastoral
in F Major
Op. 68
Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.
Allegro ma non troppo. $\text{♩} = 66$.

Fig. 91 - Excerto do início da 6ª Sinfonia de Beethoven

As cordas executam as três primeiras notas da melodia de Beethoven, Lá, Sib, Ré, e os desenhos descendentes das madeiras retratam o movimento descendente do 2º cp., do tema da sinfonia. A organização intervalar destes movimentos é a mesma. Quando é descendente obedece à relação, do grave para o agudo, de int. 4, 1, 5, 9, e, quando é ascendente, as várias transposições obedecem, do grave para o agudo, aos int. 5, 1, 4, 9.

Fig. 92 - Pastorale de Boehmann, redução intervalar, sopros, pág. 15

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

16

se rit. Tempo F

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Perc.

Perc.

Choc.

Vln. I

Vln. I

Vln. I

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vln. II

Vln. II

Vln. II

Via.

Via.

Via.

Via.

Vc.

Vc.

Vc.

Vc.

Cb.

Cb.

Cb.

Fig. 94 - Pastorale de Bochmann, pág. 16

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

Nos três momentos seguintes (cp. 107., cp. 113, e cp. 119), o bloco grave dos Cb. e Vc., vai-se justapondo ao bloco das Vla. e dos Vln., gerando ligeiros momentos de interrupção do fluxo sonoro. Sobre este aglomerado das cordas intervêm os sopros, em apontamentos de acordes, depois com notas mais prolongadas e dispersas, fazendo lembrar as intervenções iniciais dos cp.6 e cp.7. Simultaneamente, intervém de forma solística, o *Chocalhofone*.

Fig. 95 - Pastorale de Bochmann, pág. 17

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

Este período, sempre estruturado nos int. e int. 4, é gradualmente interrompido a partir do cp. 123, em que pequenos ricochetes finais cadenciam o fluxo das vozes, sobressaindo o *Choc.*, num gesto similar ao do cp. 28, e dando depois origem a um novo recomeço do bloco sustentado das cordas, Vla., Vln. I e Vln. II em harmónicos (Si, Dó e Mi). Mantem-se a intervenção dos Cb. e dos Vc., num *cluster* grave, que se repete por quatro vezes. Nesta amplitude extrema do registo das cordas, sobressai o *Choc.*, no registo intermédio, e os sopros, reforçados ainda pelas percussões, conduzem a música até ao final, em que o *Choc.*, conclui, reafirmando a lógica intervalar (int. 1 e int. 4), num gesto ascendente de três fusas em *stacatto*.

The image displays a page of a musical score for 'Pastorale de Bochmann'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Bas. (Bassoon), Horn, Perc. II (Percussion II), Perc. I (Percussion I), Cello, Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. I (Viola I), Vla. II (Viola II), Vln. III (Violin III), Vln. IV (Violin IV), Vla. III (Viola III), Vla. IV (Viola IV), Vcl. I (Violoncello I), Vcl. II (Violoncello II), Vcl. III (Violoncello III), Vcl. IV (Violoncello IV), Cb. I (Double Bass I), Cb. II (Double Bass II), and Cb. III (Double Bass III). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *pp*, *mf*, *f*), and articulation marks. A 'Cresc. Hair' marking is visible above the Percussion II staff. The page number '20' is located at the top left of the score area.

Fig. 96 - Pastorale de Bochmann, pág. 20

Considerações

É uma obra escrita para um instrumento único, construído por chocalhos alentejanos e daí ter, naturalmente, uma componente identitária alentejana. Não só pelo instrumento mas também pela construção da obra, pela conceção adjacente que se insere no domínio musical que é objeto desta investigação.

Organizada de forma tripartida, em que a terceira secção reexpõe material da primeira, e a segunda, ao suprimir a intervenção das cordas e sobre uma textura polifónica dos sopros, cria o plano sonoro propício à intervenção solística do *chocalhofone*. Esta obra reveste-se de procedimentos de construção dos quais se salientam alguns objetos com as seguintes características:

1. Notas longas, sustentadas em uníssono ou em harmonia, maioritariamente nas cordas, antecedidas ou não por apogiaturas, ou grupos de apogiaturas e sucedidas, por vezes, por grupos de pequenos ricochetes, ambos de valor rítmico muito curto.
2. Estas texturas de notas sustentadas são, por vezes, desfocadas no seu ataque, particularmente no início das secções A2 e C2, e também desfocadas no final.
3. As texturas são muitas vezes interrompidas de forma gradual pelos vários naipes, criando flutuações na densidade dos blocos, expansão de registo e permitindo também sobreposições e justaposições, nomeadamente nas vozes graves, que geralmente os iniciam e que por isso mesmo são os primeiros a se extinguirem.
4. As percussões influem nos planos tímbricos, recorrendo, por vezes, a gestos como *trémulos*, e reforçam também o ataque dos blocos que se geram.
5. Incisos, gestos curtos, verticais, que pontuam o ataque na transposição dos blocos (cp. 101 e seguintes).
6. Os campos harmónicos que se estabelecem ao longo da obra centram-se numa série (1, 4, 5, 9, 14...) em que prevalecem os intervalos 1, 4 e 5, conferindo à obra uma coerência efetiva das estruturas e blocos musicais.
7. O *chocalhofone*, como instrumento solista, recorre a materiais idênticos aos acima referidos, nomeadamente, estruturas com notas prolongadas em trémulo, estruturas rítmicas com movimentos melódicos ou de notas repetidas e também acordes de incisos.

8. O pequeno período que se chamou de separador, momento que antecede o início da seção B e que expõe a configuração solística do *chocalhofone*, mas também por se organizar em duas pequenas estruturas rítmicas separadas por uma célula melódica, confere, pela intervenção isolada do instrumento e pelas suas características ao nível do timbre, uma dimensão de espaço sonoro amplo e vazio.

Esta obra, pelo seu título e por fazer uso de um instrumento definitivamente ligado ao contexto do interior regional, reflete o espírito caracterizador do imaginário alentejano. As notas longas sustentadas, as zonas de focagem e desfocagem dos blocos, os gestos curtos acutilantes ou a polifonia desdobrada dos sopros, aproximam a relação do gesto musical com a perceção da paisagem alentejana.

A extensão da planície em que se destaca ao longe o isolado de uma ou outra azinheira; o montado no colorido da organização dos sobreiros e na disposição geométrica que parece tão alusiva à maneira como, por exemplo, os sopros se organizam na fluência da sua polifonia; as sombras e a claridade tão própria do Alentejo nas transposições dos blocos das cordas, mais densos nas regiões graves e luminosos quando atingem patamares em que o registo agudo confere maior brilho aos blocos sustentados nos agudos. E o instrumento solista, o *chocalhofone*, seja quando intervém em momentos mais melódicos, seja quando se firma num padrão rítmico recorrente, conferindo sempre uma impressão ligada à ambiência do campo. Não pareceria possível aceitar uma conexão entre o *espírito*¹⁰⁶ desta obra com, por exemplo, o universo de uma grande metrópole¹⁰⁷. Pareceria uma anacronia, desprovida de sentido e lógica, firmada na imagem de uma geografia desconexa com a realidade sonora.

Esta obra é alusiva ao campo, daí o seu título, a sua história, a sua intenção, o seu instrumento inovador e à imagem de outras obras do passado, em que a dimensão sublimar do ato criativo se sustém numa ideia inicial, pré determinada, como por exemplo a *6ª sinfonia* de Beethoven, ou a *Pastoral d'Étè* de Honegger, e cuja lúdica de derivação é assumido pelo compositor, que afirma esse conteúdo temático pela intenção do estabelecimento de uma identificação do tema com o gesto musical, numa complementaridade entre significante e

¹⁰⁶ Entende aqui o termo *espírito* como a impressão causada pela audição da obra numa lógica de senso comum.

¹⁰⁷ Neste caso de uma grande metrópole, seria talvez mais adequado estabelecer, no pressuposto da relação da escuta com o imaginário, uma ligação a obras como, por exemplo, *Points on the curve to find* de Luciano Berio, em que a agitação do gesto contínuo de linhas musicais mutáveis, poderia transmitir, nunca a profunda serenidade de uma planície alentejana, mas, pelo contrario, agitação própria de uma grande cidade.

significado. Deste modo, por essa mesma complementaridade, sugere-se a consignação de uma efetiva linguagem.

Os gestos que nesta obra se determinam, os procedimentos, o tratamento das variáveis de construção e o desenvolvimento dos vários objetos, o rigor lógico das opções que tornam a linguagem firme, clara e inequívoca, e as similitudes encontradas noutras peças de Bochmann, alvo de análise nesta investigação, conferem coerência ao discurso musical impregnando à música um caráter de discurso semântico e de imaginário referenciável. Tais questões já foram abordadas na análise feita da *Sinfonia*.

Nesta obra, *Pastorale*, para além do uso de um instrumento inovador exclusivamente alentejano, o *chocalhofone*, gestos como os que acontecem do cp. 110 ao cp. 132, em que num contexto de dinâmica *p*, a nota isolada em *f* do Clarinete, insinua, definitivamente, o grito da ave que repete e perdura no sossego da planície ou no silêncio da noite alentejana.

UNHA – GATA

É uma obra de Amílcar Vasques Dias, escrita em Outubro de 2015, para Tuba, Contra Tuba e Piano.

Destaca-se a indicação inicial de *tempo calmo, solene quase litúrgico, como cante alentejano*. A definição de um carácter claramente alentejano prende-se com o espírito que na introdução deste capítulo se referenciou relativamente a Amílcar Vasques Dias, e que se pode verificar nas palavras do compositor:¹⁰⁸

O Cante Alentejano é ritual. Quase liturgia. Liturgia de ritual. É espiritual. Religioso. Panteísta. Onde quer que aconteça, impõe respeito e silêncio, porque é "culto". Se acontece na tasca, então a tasca torna-se Catedral. O cante alentejano é pensado e é sentido. Invoca a azeitona para cantar que bom alimento nos dá. Mas também se recorda a descida da ladeira do monte para justificar a saudade da namorada...! E descreve o "limoeiro junto ao canteiro da hortelã" ou canta a erva-cidreira e a folha da oliveira...

O Cante Alentejano autêntico, "de dentro e para dentro", é uma forma de respeito, de carinho e intimidade com a Natureza, com os outros seres, com as plantas, flores, animais, pedras e "pedrinhas"... (Quem pede uma gotinha de água entre pedras e pedrinhas...!?) O Cante Alentejano apela aos seres, às coisas que rodeiam os homens e as mulheres e a tudo o que é Natureza.

Sendo uma obra escrita para dois instrumentos da mesma família, Tuba e Contra Tuba e ainda o piano, facilmente se estabelece a analogia com o recente trabalho do compositor intitulado *Entre cante e piano*, também já antes referido, em que às duas vozes do *Cante alentejano*, o *Ponto* e o *Alto*, se junta o piano.

No artigo acima citado, o compositor refere que o piano “não é um instrumento de acompanhamento mas pelo contrário assume a função de uma terceira voz que procura criar ambientes tímbricos e harmónicos” ornamentando as melodias e “enlaçando o devir das duas vozes no caminho da expressividade e da autenticidade”.

¹⁰⁸ Um estilo de cantar – Amílcar Vasques Dias. Consultado a 19. Mar. 2017 e disponível em <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/um-estilo-de-cantar-amilcar-vasques-dias=f804397>

Ainda, e no sentido de clarificar a música de Amílcar Vasques Dias relativamente ao tipo de postura conceptual, as palavras que o compositor Cândido Lima proferiu em 2010¹⁰⁹ podem ser ilustrativas:

(...) A sua música caracteriza-se, assim, por um deliberado alheamento de ortodoxias doutrinárias, privilegiando a face emotiva da sua natureza artística. Alheio a inquietações filosóficas e metafísicas na sua música, alheio à vigilância, sua ou de outrem, sobre a originalidade e as influências estilísticas exteriores, a sua música, escrita ou improvisada, flui como um rio sem se preocupar com margens, rochedos, plantas ou ilhas por onde passa.

A forma global de *Unha-gata* pode ser estabelecida da seguinte maneira:

Secção A.

cp. 1, a cp. 40.

Secção B.

cp. 41, a cp. 44 – coral, (*ao modo de um cante alentejano*)

cp. 45, a cp. 97.

Secção C.

cp. 98, a cp. 108 – parte de piano solo

cp. 109, a cp. 157 (*cante imaginário*)

Nesta divisão realça-se o facto de, quer a secção B e quer a secção C, se iniciarem com gestos particulares. A primeira, com alusão ao coro cantando uma moda, e a segunda, a um período de separação, em que o piano aparece isoladamente numa sucessão de acordes.

A partitura abre com um gesto na mão esquerda do piano, no registo muito grave, na articulação alternada de duas notas, um Lá natural e um Si bemol, em *ff*, que ressoam, criando declaradamente um ambiente solene. Este fundo sonoro é precedido por um acorde arpejado de Si bemol maior que incorpora a 4ª aumentada (Mi bequadro) e a 6ª menor (Sol bemol).

Este plano de som introdutório propaga-se para o cp. 2, onde as tubas iniciam o seu discurso alusivo ao cante alentejano.

¹⁰⁹ Consultado a 19. Mar. 2017. Disponível em <http://amilcarvasquesdias.com/>

Amílcar Vasques-Dias
(Oct. 2015)

tempo calmo, solene, quase litúrgico, como cante alentejano
♩ = ± 50

Fig. 97 – Unha-gata, Vasques Dias, excerto da pág. 1, 1º sistema

Num movimento homorrítmico e paralelo ascendente, em que as duas vozes se harmonizam por intervalo de 10ª maior¹¹⁰, numa primeira frase com valores rítmicos mais longos, cp. 2 e cp. 3, numa segunda, mais curtos, cp. 4 e cp. 5, e numa terceira frase onde, pela ornamentação das duas notas prolongadas, se cadencia (cp. 8). Estas frases são espoletadas pela articulação do gesto grave do piano. Todo este processo, ataque grave ressonante do Piano e frases das Tubas, é inicialmente precedido pelo acorde arpejado da mão direita do Piano que finaliza este período, num novo acorde arpejado, cp. 6, e num gesto rítmico curto, 3 semicolcheias em *ff*, cp. 7, e grande expansão de registo.

O campo harmónico que se estabelece inicialmente parece fugir ao de Mi bemol maior, uma vez que incorpora o Sol bemol e o Ré bemol. Na suspensão do cp. 3, onde se articula pela segunda vez o plano grave do piano (La e Si bemol) define-se o campo harmónico de Si bemol menor, que com o Lá natural fará soar um acorde também com a 7ª maior. Daí que, no acorde inicial da mão direita do piano seja incorporada a 6ª menor, o Sol bemol. Embora a indicação de 3 bemóis na armação de clave insinue à primeira vista uma estrutura em Mi bemol, parece ser mais concludente que esta introdução incorpora, no seu campo harmónico, os 5 bemóis. Contudo, na progressão das vozes das tubas, em movimento paralelo rigoroso, mantendo a relação intervalar de 3ª maior composta, a suspensão do cp. 5 já indica o campo harmónico de Mi bemol maior, quer pela relação intervalar entre as tubas (Mi bemol, Sol) quer pelo Si bemol grave do piano que vem ressoando do compasso. O início da 3ª frase, conclusiva e ornamentada

¹¹⁰ De referir o facto de neste paralelismo estar incluída, naturalmente, o intervalo de 3ª maior que é particular do cante alentejano.

ainda no cp. 5, remete de novo para Ré bemol, quer pelo Sol bemol do Piano e da Tuba Cb, quer pelo Si bemol da Tuba, quer ainda pelo acorde de Sol bemol maior com a 4ª agregada do Piano no cp. 6.

Fig. 98 – Unha-gata, Vasques Dias, excerto da pág. 1, 2º sistema

No cp. 6, mantendo agora uma relação intervalar de 3ª maior estrita, do grave para o agudo, Sol bemol e Si bemol, surgem as apogiaturas ornamentais destas notas, nas Tubas, que partindo do cp. 5, estruturam uma melodia, já referenciada em outras análises, ou seja, a nota sustentada e ornamentada por apogiaturas. O primeiro momento musical da obra expõe, portanto, um *canto* a duas vozes despoletadas por um ataque sonoro muito grave, sustentado na mão esquerda do piano, e por um arpejo acórdico mais brilhante na mão direita. A pontuação na cadência deste momento, cp.8, faz-se primeiro por uma célula de 3 semicolcheias, como já foi afirmado e depois, outra, de duas.

Podem-se definir quatro objetos musicais iniciais que parecem ser estruturantes:

- a) Acorde arpejado
- b) Ataque ressonante nos graves do piano
- c) Coral das tubas (que inclui a nota sustentada e ornamentada).
- d) Célula rítmica de pontuação

A partir do cp. 9, dá-se o quarto ataque nos graves do piano (material b); mas com a junção do Mi bemol, fica a soar um agregado de 2ª menor e 4ª perfeita (int.1 e int.5) ao que seguem as Tubas no mesmo desenho de paralelismo de 3ª maior, ornamentado pelo piano, no registo agudo. Este gesto do piano recorre do material tipo d, acima definido. Os materiais, que podem subsistir em arpejo, em cromatismo ascendente ou descendente, em amplitudes várias de registo extremo, ou em ostinatos persistentes, tornam-se estruturantes na obra porque são caracterizadores da ornamentação do discurso das Tubas.

Fig. 99 – Unha-gata, Vasques Dias, excerto da pág. 1, 3º sistema

No cp. 12, o quinto gesto de ataque dos graves, material b, agora de nota ressonante mais reduzida, articula-se com o discurso das Tubas, estas ainda em movimentos paralelos de 3ª maior, que gradualmente se desfaz ao longo do cp. 12 e cp. 13. Retoma no cp. 14 e conclui no cp. 18, por nota prolongada. Há um momento de tensão, nas Tubas, pelo aumento da dinâmica sugerida no cp. 13. Ao mesmo tempo no piano desenvolvem-se gestos ornamentais, quer em movimentos descendentes de grupos de semicolcheias (em que predomina o int. 1); quer por arpejos de intervalos maiores (int. 4); quer ainda por células que se repetem, como por exemplo no cp. 14 (num contorno descendente de int.1, int. 2, int. 5, int. 6); no cp. 15 (com os int. 1, int. 1, int. 4, e int. 4); e ainda no cp. 16 e no cp. 18, com células cromáticas, sendo que aqui têm menos uma unidade (cromatismos descendente de três notas).

Fig. 100 – Unha-gata, Vasques Dias, excerto da pág. 2, cp.14, a cp.17

Este jogo de células de repetição que derivam do material d, atrás definido, firma o encerramento deste período, no cp. 21, em que a mão esquerda do piano faz uma progressão cromática do acorde de Mi bemol de 7ª.

Desenvolve-se de seguida uma inversão de procedimento. A partir do cp. 24, agora já com a armação de clave de dois sustenidos, e depois de um novo gesto de ataque nos graves do Piano, as vozes das Tubas começam-se a separar enquanto o acompanhamento do Piano assume movimentos celulares, em que a mão direita se divide em grupos cromáticos de 3 semicolcheias descendentes e a esquerda mantém os grupos de 4 semicolcheias que repetem intervalos de 3ªM, como se pode ver no excerto que abaixo se reproduz.

Fig. 101 – Unha-gata, Vasques Dias, excerto da pág. 3, cp.20 a cp.26

A partir do cp. 31, o jogo das Tubas diversifica-se e o Piano retoma a gística de acordes ornamentados por grupos de fusas. No cp. 38 dá-se o momento de dissolução da secção.

O cp. 41 inicia uma nova referência ao cante alentejano, explicitamente definido na partitura, *Ao modo de um cante alentejano*.

Fig. 102 – Unha-gata, Vasques Dias, excerto da pág. 5, cp.41, a cp.44

Estes quatro compassos que se repetem estabelecem o início da secção B. Se as Tubas executam uma melodia no modo frígio em paralelismo de 3ª maior, o Piano mantém uma harmonia centrada em acordes aumentados e com a 7ª maior. Depois, no cp. 49, as duas vozes desencontram-se em *stretto*, voltando um pouco mais tarde ao paralelismo anterior. A partir do cp. 57, a Tuba desenha uma intervenção solística apoiada pelo material b (Lá-Sib) na mão esquerda do Piano e na Tuba Cb., enquanto a mão direita mantém o acorde sustentado em Dó maior com a 7ª maior e com a 6ª menor agregada.

Fig. 103 – Unha-gata, Vasques Dias, excerto da pág. 5, cp.57 a cp.60

O segundo período desta secção, num tempo mais agitado e em 12/8, inicia-se com um gesto repetido de grupos de três colcheias de int. 7 e int. 5., em que as Tubas jogam paralelismos de 8ª mas com métricas de articulação diferenciadas. A segunda frase deste período inicia-se no cp. 74, e é antecedida, em crescendo, no Piano pelo acorde de Dó Maior com a 7ª Maior. A ressonância do compasso anterior vai, para todos os efeitos, adicionar ao campo harmónico a 6ª menor e a 4ª aumentada. O período caracteriza-se também por uma sobreposição rítmica de grupos de três colcheias (Tuba e Piano) contra grupos de duas colcheias (Tuba Cb.). A secção termina no cp. 99, sendo antecedida por um movimento de acordes descendentes no piano, que harmoniza o movimento paralelo de 3ª maior das tubas sobre um campo harmónico hexatónico (cp. 95 e cp. 96). A secção conclui com o gesto referente ao material b (Lá-Sib) e o acorde de Mi maior.

A terceira secção introduz uma sucessão de acordes no Piano, que assentes num Mi natural grave, progressivamente se desenvolvem em estruturas mais densas. O último desses acordes cp.106, sobrepõe na mão direita o acorde de Ré aumentado com a 7ª Maior e na mão esquerda o acorde de Lá^b aumentado com a 7ª maior.

Num andamento mais lento, com a semínima a 76 unidades, surge de novo a alusão ao *cante alentejano* (cp.109), *cante imaginário*. As Tubas mantêm o gesto recorrente de um movimento paralelo à distância de 3ª maior, enquanto o Piano articula três acordes maiores, numa relação de tónica/dominante, o primeiro de Mi^b maior, com a 6ª e a 7ª agregada, o segundo de Sib maior, com a 2ª e a 4ª aumentada, e o terceiro, de novo o acorde de Mi^b, com a 3ª maior e a 3ª menor, agora aumentado e com a 4ª aumentada agregada.

Fig. 104 – Unha-gata, Vasques Dias, excerto da pág. 11, cp.109 a cp. 112

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

Depois deste terceiro acorde repete-se por duas vezes o gesto grave inicial, material b, e à medida que o *cante imaginário* das Tubas prossegue, o Piano ornamenta-o, arpejando acordes (material a) de grande amplitude de registo. A partir do cp. 130, os três instrumentos criam uma textura homorrítmica, densa no registo grave, que se dilui a partir do cp. 143, em que as Tubas, inicialmente em uníssono, depois em intervalos de 3^a maior, mantêm a gística homofónica e o Piano, em subdivisões de articulação de três colcheias, primeiro (cp. 146 e seguintes) e depois em subdivisão de cinco, conduz a música a uma pequena coda final, em que as Tubas relembram a relação inicial Lá-Sib, e o piano arpeja o acorde de Sib maior com a 6^o agregada e a 7^a maior.

Unha-Gata - Pg.15 - Amílcar Vasques-Dias

vozes longínquas da ceifa...

146

legato

crescendo

non legato

mf

mf

150

mf

154

$J = \pm 130$

$J = \pm 120$

$J = \pm 110$

$J = \pm 100$

ritenuto molto al fine

mp

p

ritenuto molto al fine

p

pp

Fig. 105 – Unha-gata, Vasques Dias, excerto da pág. 11, cp.109 a cp.112

Conforme acima se referiu, a música de Amílcar Vasques Dias obedece a critérios de liberdade estilística, longe de vínculos de doutrina, flui ao sabor de uma invenção que parece assentar em pressuposto de improvisação, muito determinada pela sua capacidade de sentir. Sendo uma obra tonal, ressaí a sua clara ligação à temática do Alentejo.

Definiram-se quatro tipos de objetos musicais que parecem ser elucidativos da expressão musical de uma *substância alentejana*.

O acorde arpejado, que cria ambiência própria, ornamenta o jogo das Tubas que se comportam como os dois cantores de um coro alentejano. Parece óbvia a transposição do projeto *entre cante e piano* para uma realidade exclusivamente instrumental. E aqui realça-se o domínio do sagrado, no sentido de uma expressão que se substancializa no próprio ato da execução, em que a emoção do momento determina o processo em que se desenrola a música.

O segundo objeto é um gesto que se vai desenrolando ao longo da obra, em momentos formais relevantes. Duas notas, Lá e Sib, no registo muito grave do Piano, fazem lembrar a invocação do espaço longo da planície alentejana que a vista não alcança fim.

O terceiro objeto definiu-se como o coral das Tubas. Maioritariamente, as tubas articulam-se em movimentos paralelos à distância de 3ª maior, à imagem do coral alentejano. É com base nessa estruturação que se seguem os vários desenvolvimentos das linhas melódicas.

O quarto objeto, células rítmicas de pontuação, serve de material desenvolvido em forma de repetição e expansão de registo num âmbito intervalar mais alargado.

Esta obra traduz a experiência de um compositor alentejano, não só porque aí reside há muito, mas porque expressa a sua criatividade numa proximidade cúmplice com a cultura da sua região.

VALSA DE AAQUEM TEJO

Aaquem Tejo

A

$\text{♩} = 72$ *Solto como o vento numa seara* 2014

João Francisco Nascimento

The musical score is arranged for a string quartet and double bass. The instruments are listed on the left: Violin I 1, Violin I 2, Violin I 3, Violin I 4, Violin II 1, Violin II 2, Violin II 3, Viola 1, Viola 2, Viola 3, Cello 1, Cello 2, Cello 3, and Double Bass. The score is divided into measures, with time signatures changing from 4/4 to 2/4 and back to 4/4. Dynamics include *mp*, *mf*, and *p*. Performance instructions include *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

Fig. 106 – Nascimento, Aaquem Tejo, pág. 1

Valsa de Aaquem Tejo é uma obra de 2014, escrita no âmbito do curso de doutoramento em composição e inserida neste projeto. Tem, por essa razão e como princípio motivador, o imaginário alentejano. Estrutura-se em dois andamentos, *Aaquem Tejo*, e *Valsa Mandada*. Pretende-se com esta análise o levantamento de alguns procedimentos que, de acordo com as análises anteriores, substancializem os pressupostos desta investigação.

A obra é escrita para orquestra de cordas dividida em: 4 grupos de Vln.1, 3 grupos de Vln.2, 3 grupos de Vla., 3 grupos de Vc. e Cb.

O primeiro andamento (*Aaquem Tejo*), organiza-se formalmente em sete secções por onde se expõem e desenvolvem os vários materiais.

A	B	C	D	E	F	G
cp. 1	cp. 31	cp. 79	cp. 108	cp. 160	cp. 202	cp. 301
173 un ¹¹¹ .	198 un.	122 un.	198 un.	176 un.	409 un.	68 un.

Fig. 107 – Nascimento, esquema formal de *Aaquem Tejo*

Secção A

Esta secção inicia-se com um gesto nos Vln I.1 e Vln I.2, (fig. 106) constituído por um grupo de 4 apogiaturas ligadas a uma semínima pontuada (material melódico a). Este, que se repete mas apenas com 3 apogiaturas, e depois ainda com uma só, será pontuado em *pizz.* pelos Vln I. 3 e Vln. I 4, e ainda pelas Vla., Vc, e Cb. Como resposta, os violoncelos tocam um segundo gesto melódico (material melódico sincopado b) recorrente ao longo do andamento (fig.108).

O gesto inicial que se expõe na fig. 108 (Vln I.1, Vln I.2) estrutura-se melódica e harmonicamente numa relação de int. 4 e int. 3, e indica um tipo de material que será regularmente utilizado. A nota sustentada dará origem aos motivos melódicos e as apogiaturas aos motivos marcadamente rítmicos, ou seja, grupos de fusas que são estruturadas de diversas formas (fig.109). Este gesto com que se inicia o andamento tem a sua cadência no cp. 11 e cp. 12, com o movimento das Vla a tocarem o motivo inicial - apogiatura e nota sustentada - seguido da pontuação dos Vln. II e dos Vc., em *pizz.*, conforme se pode se pode ver na fig. 110.

¹¹¹ A unidade é a colcheia. Contudo o valor metronómico varia de secção para secção tornando menos pertinente a análise com base no número das unidades. Embora se possam tirar ilações dessa relação, a estrutura das secções não foi elaborada com base numa proporcionalidade rigorosa. Existem apenas proporcionalidades próximas. A secção F é aproximadamente o dobro das secções B e D; As secções A e E diferem em 3 unidades; as secções B e D têm o mesmo número de unidades; e a secção G difere pouco da metade da secção C.

Aaquem Tejo

A $\text{♩} = 72$ Solto como o vento numa seara 2014

Violin I 1
Violin I 2
Violin I 3
Violin I 4

Fig. 108 – Nascimento, excerto de Aaquem Tejo, pág. 1

Viola 1
Viola 2
Viola 3

Fig. 109 – Nascimento, excerto de Aaquem Tejo, pág. 1, motivos rítmicos.

Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
D.B.

Fig. 110 – Nascimento, excerto de Aaquem Tejo, pág. 3, final do período inicial, cp. 9-11

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

O segundo período conduz a um crescendo de tensão (cp. 16 e cp. 17) que culmina no material rítmico (grupo de fusas) sucedido pelo material inicial, nota apogiatura com pontuação, quer em *pizz.* quer em *arco* (fig. 111).

4 Aaquem Tejo

con esaltazione

15

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Violins I, II, and III; Viola I, II, and III; Violoncellos I, II, and III; and Double Bass. The score is marked with dynamic levels *p* and *f*, and articulation such as *arco* and *pizz.*. The tempo is indicated as *con esaltazione*. A box highlights measure 15, which is the start of the climactic section. The score shows a mix of arco and pizzicato techniques, with dynamic markings from *p* to *f*. The music is in 3/4 time and features a mix of arco and pizzicato techniques.

Fig. 111 – Nascimento, excerto de Aaquem Tejo, pág. 4, ponto de climax

As relações intervalares estabelecem-se, do grave para o agudo, nos int.7, int. 4 e int. 3, nas suas inversões, e nas respetivas transposições, à medida que os vários blocos se vão formando. O final da secção é constituído por um acorde em *tutti*, conforme se reduz na fig. 112.



Fig. 112 – *Nascimento*, Aaquem Tejo, *redução do acorde final*, pág. 6, cp. 31

O int. 12, utilizado entre o Cb. e o Vc., resulta da opção do compositor na gestão da ressonância do acorde, que na sua estrutura mais grave obedece à série natural de sons. O int. 10 (Ré \flat - Si), firma-se pelo princípio isobemático, ou seja, resulta da adição do int. 7, com o int. 3; e a estrutura int.3/int.4, e int.4/int.3, acentua a lógica de inversão, que já anteriormente se utilizou na construção de outros acordes e transposições, como por exemplo, na estrutura harmónica das Vla., no cp. 10 em relação ao gesto inicial dos Vln. I., no cp. 1.

Esta primeira secção introduz o material estrutural que se será usado ao longo do andamento e que é constituído por quatro tipos de objetos:

1. Material melódico apogiaturado: gesto das Vla. (fig. 4)
2. Material melódico sincopado (b): cp. 2, nos Vc.
3. Material rítmico (c): proveniente das apogiaturas (fig. 3)
4. Material de pontuações (d): acordes em *pizz.*

Secção B

Inicia-se com a reapresentação do material b, que se estrutura harmonicamente, do grave para o agudo, pelos int. 7 e int. 11., no cp. 32, e no cp. 33, gesto que se repete por transposição de int. 18., nos cp. 34 e cp. 35. Mantêm-se os movimentos rítmicos das Vla., (material c) e de pontuação (material d) conforme se pode observar na fig. 113.

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

38

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
D.B.

mf
mp *mp* *mf*
mp *mp* *mf*
mp *mp* *mf*
mf

Fig. 113 – Nascimento, *Aaquem Tejo*, pág. 8, cp. 38-41

Contudo, o material melódico acima referido, dará origem a um novo material (fig. 113 Vc.) que recorrerá ao longo da secção e que se vai transformando (Vln. II, cp. 66-70) num material mais longo, preparando o desenvolvimento da secção seguinte.



Fig. 114 – Nascimento, Aaquem Tejo, pág. Vln III3, cp. 66-70

A secção termina com o material a (Vln. I), intercalado com os acordes de pontuação (Vln. II e Vc.). Mantendo os mesmos materiais e um tipo de discurso musical centrado no diálogo entre os vários blocos, nesta secção, desenvolve-se um novo tipo de material que irá estruturar a secção seguinte.

Secção C

Inicia-se com um aglomerado de textura polifónica de vozes nos Vln. I (fig.115), seguido pelos Vln. II (fig. 116), que gradualmente se dilui num acorde longo sustentado, em que o bloco dos Vln. II se estrutura numa harmonia, do grave para o agudo de int. 7, e no bloco agudo, Vln. I, de int. 2, int. 3, int. 2, numa relação de proporcionalidade dado que a soma dos intervalos que constituem o bloco agudo corresponde ao intervalo da harmonia do bloco grave (fig.117).

[C] $\text{♩} = 69$ Misto, unito, fluido

Fig. 115 – Nascimento, Aaquem Tejo, Excerto da pág. 14, cp. 79, secção C

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

81

Vln. I 1

Vln. I 2

Vln. I 3

Vln. I 4

p legato sempre

Vln. III

arco *p* sempre

Vln. II 2

arco *p* legato sempre

Vln. II 3

p legato sempre

Detailed description: This musical score covers measures 81 to 86. It features six staves for Violins I (I 1-4), Violin III, and Violins II (II 2-3). The Violin I parts (I 1-4) play a melodic line with frequent triplets and slurs. The Violin III part and Violin II parts (II 2-3) play a more rhythmic accompaniment, also featuring triplets. Performance markings include *p* (piano), *legato*, *sempre*, and *arco*. A dynamic change to *p* is indicated in measure 84. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Fig. 116 – Nascimento, *Aaquem Tejo*, Excerto da pág. 15, cp. 81-86, secção C

87

Vln. I 1

Vln. I 2

Vln. I 3

Vln. I 4

cresc. poco a poco

cresc.

Vln. III

cresc. poco a poco

Vln. II 2

cresc. poco a poco

Vln. II 3

cresc.

Detailed description: This musical score covers measures 87 to 94. It features six staves for Violins I (I 1-4), Violin III, and Violins II (II 2-3). The Violin I parts (I 1-4) play a melodic line with frequent slurs and a *cresc. poco a poco* marking. The Violin III part and Violin II parts (II 2-3) play a more rhythmic accompaniment, also featuring a *cresc.* marking. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Fig. 117 – Nascimento, *Aaquem Tejo*, Excerto da pág. 16, cp. 87-94, secção C

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

The image shows a musical score for a string ensemble. The staves are labeled as follows: Vln. III, Vln. II 2, Vln. II 3, Vla. 1, Vla. 2, Vla. 3, Vc. 1, Vc. 2, Vc. 3, and D.B. The score includes various performance instructions such as 'cresc. poco a poco', 'gliss.', 'arco', and 'p'. There are also dynamic markings like 'p' and '5'.

Fig. 118 – Nascimento, Aaquem Tejo, Excerto da pág. 16, cp. 87-94, secção C

De igual modo, a partir do cp. 85, o grupo das Vla., Vc., e Cb., iniciam também um bloco polifónico (fig. 118), com movimentos em *gliss.*, que se junta, depois, ao acorde sustentado dos Vln., e que se estrutura na relação intervalar que na fig. 119 se apresenta.

The diagram shows an intervallic reduction of the chords. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff has four lines of notes with fingerings 2, 3, 2, 7, 5, 7, 7. The bass clef staff has three lines of notes with fingerings 3, 12, 12. The labels are: Vln. (for the first two lines), Vla. + Vc. (for the third line), Vla. + Vln. (for the fourth line), V.c (for the first line of the bass staff), and C.b (for the second line of the bass staff).

Fig. 119 – Nascimento, Aaquem Tejo, redução intervalar da pág. 16, cp.94, secção C

O princípio do sistema *isobemático* que aqui se utiliza permite relações intervalares, geradas na estrutura do agregado. Como já foi afirmado, a uso do int.12, a 8ª perfeita, é da decisão do compositor. Contudo, insere-se ainda na lógica isobemática, dado que a soma dos intervalos subsequentes (int.3, int.7, int.2) é igual ao int.12¹¹², e, juntando os outros dois intervalos que se seguem (int.5 e int.7) perfaz-se uma relação intervalar de 24 meios-tons, que corresponde à soma dos dois intervalos mais graves (int.12 + int.12). Por outro lado, a soma do int.2 (Vla., e Vc.) com o int.5 (Vln.) perfaz o int.7, que o antecede e simultaneamente o sucede. A soma dos três intervalos agudos (int.2, int.3, e int.2) origina o int.7 que, do agudo para o grave, vem a seguir.

Deste modo, a estrutura harmónica do acorde reveste-se de estabilidade e de coerência intervalar criando um bloco de suporte ao aparecimento nos Vln. II, de movimentos rítmicos (fig.120) desfasados (material do tipo c), que gradativamente se extinguem em dinâmica, permitindo a conclusão da secção com material melódico do tipo b, já anteriormente apresentado, quer no início da obra (cp. 2) quer no começo da secção B.

The image shows a musical score for three violin parts: Vln. III, Vln. II 2, and Vln. II 3. The Vln. III part features a series of rhythmic patterns marked with 'sul pont.' and accents. The Vln. II 2 and Vln. II 3 parts feature similar rhythmic patterns, with 'legato' and 'sul pont.' markings. The Vln. II 3 part also includes a dynamic marking of 'mp' and 'legato'.

Fig. 120 – Nascimento, *Aquem Tejo*, excerto da pág. 17, cp.96, secção C

Secção D

É uma secção de progressivo movimento de agitação que conduz a zonas de diálogo dinâmico e tensão entre os blocos. Mantem o mesmo tipo de materiais, nomeadamente o material rítmico (c), material de pontuação (d), o material melódico (a) apogiaturas com nota prolongada e material melódico (b). Gera-se ainda um tipo de célula que, usadas em sucessão (fig. 121), cria blocos que se intercalam nas sucessivas intervenções do resto da orquestra.

¹¹² É Também uma característica de abrangência do sistema isóbemático.

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

Esta célula, fusa com semicolcheia pontuada, ou semicolcheia pontuada e fusa (cp. 130 Vln, Vc e Cb.) aparece ainda em divisão ternária acrescentando diversidade ao discurso de diálogo entre blocos.

109

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Vln. I 1, Vln. I 2, Vln. I 3, Vln. I 4, Vln. II 1, Vln. II 2, Vln. II 3, Vla. 1, Vla. 2, Vla. 3, Vc. 1, Vc. 2, Vc. 3, and D.B. The score begins at measure 109, marked with a box. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern of dotted eighth notes followed by sixteenth notes, often grouped in threes. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Performance instructions include *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the system.

Fig. 121 – Nascimento, Aaquem Tejo, excerto da pág. 21, cp.109-113, secção D

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

O primeiro período da secção vai até ao cp. 112, composto pelo bloco rítmico acima referido, material melódico a, e material melódico b, cp. 110-112. O segundo período (cp.113, cp.117) intercala o bloco dos Vln. I, com os movimentos rítmicos dos Vln. II e a pontuação das cordas graves. O movimento rítmico dos Vln. II cadencia para o terceiro período da secção cp.118, que, em *tutti*, prepara o momento de maior tensão e exaltação desta secção. O quarto período, cp. 126, estabelece os diálogos entre blocos (fig. 122).

con esaltazione

The musical score for measures 129-132 is presented in a multi-staff format. The top section (measures 129-132) features four Violin I staves (Ln. I.1-4) and three Violin II staves (Ln. II.1-3). The Violin I parts play a rhythmic triplet pattern starting in measure 129, marked with a forte (*f*) dynamic. The Violin II parts play a similar triplet pattern, marked with a fortissimo (*sfz*) dynamic. The bottom section (measures 129-132) features three Violin staves (Vla. 1-3), three Violin staves (Vc. 1-3), and a Double Bass (D.B.) part. The Violin staves play a rhythmic pattern marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Violin staves play a rhythmic pattern marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Violin staves play a rhythmic pattern marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Double Bass part plays a rhythmic pattern marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, *sfz*, and *Div.* (divisi). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

Fig. 122 – Nascimento, *Aquem Tejo*, pág. 25, secção D

Este período é separado nos cp. 142 e cp. 143, por um bloco homorrítmico dos Vln. I, seguindo-se um novo período de alternância de blocos, cp. 147, terminando a secção por blocos de movimentos rítmicos descendentes dos Vln. II, Vla., Vc. e Cb.

De realçar que o facto de existir uma insistência da nota Sol nos Cb., nota essa que é recorrente, uma vez que já aparece, quer no final da secção C, quer no início da secção D, e ainda, a partir do cp. 120 e do cp. 131, ou seja, em todo o primeiro bloco de diálogo que vai do cp. 131 ao cp. 142. Esta longa *pedal* que sustenta no grave os vários acontecimentos discursivos, e que regularmente recorre, confere a característica já anteriormente referida noutras análises e que foram consideradas como objetos musicais estilísticos.

Secção E

De espírito mais calmo, inicia-se com a justaposição de material melódico a e b (cp. 160, cp. 167).

A partir do cp. 169, cria-se, à imagem do que acontece na secção C nos Vln. II, um bloco de textura polifónica em que tendencialmente se expande o registo agudo, acontecendo depois o mesmo no grupo dos Vln. I (fig. 123).

Fig. 123 – Nascimento, *Aaquem Tejo*, excerto da pág. 32, secção E, cp. 170

Nesta textura vão sendo incluídos movimentos rítmicos descendentes, material c, nos Vc., e Cb., depois em *tutti* no cp. 181, e ainda nos Vln. II, *glissandos* ascendentes, cp. 178, e no cp. 182, agora nos Vln. I, em *accel.*, estabilizando o tempo em 144 pulsações de colcheia.

Observe-se a fig. 124.

The image shows a musical score for Violins I and II. It consists of seven staves. The top four staves are for Violins I (I 1, I 2, I 3, I 4) and the bottom three are for Violins II (II 1, II 2, II 3). The score starts at measure 181, marked with a box containing the number '181'. Above the first measure, there is a tempo marking '♩ = 144' and a dashed line labeled 'accel.'. The music features melodic lines with glissandos (indicated by 'gliss.' and slanted lines) and accents (indicated by 'f' and 'v'). Fingering numbers like '5' are present. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Fig. 124 – Nascimento, *Aaquem Tejo*, excerto da pág. 32a secção E, cp. 181

Tem-se então um bloco inicial formado por material melódico, que se transforma progressivamente em material rítmico (c) que se reunirá em *tutti*, no cp. 185, a partir do qual se estabelece a alternância de blocos entre material de pontuação (d), cp. 187, material melódico (a e b) e material rítmico (c), seja com pequenas células seja com conjuntos mais alargados, (fig. 125).

A secção termina com o material melódico tipo a e tipo b, cp. 194 a cp. 198, e um gesto rítmico descendente, cadencial, nas cordas graves, que determina um acorde estruturado, do grave para o agudo, pelos int. 7, int. 2, e int. 5 e que se pode observar na fig. 126. É também e ainda o acorde que se prolonga para a secção seguinte.

Fig. 125 – Nascimento, Aaquem Tejo, excerto da pág. 35, secção E, Vln I, cp. 187 e cp. 188

Fig. 126 – Nascimento, Aaquem Tejo, excerto da pág. 37, final da secção E, Vc. e Cb., cp. 201 e cp. 188

Secção F

Retoma o ambiente inicial ao ser requerido o *tempo primo*, e faz uma alusão expressiva ao efeito da canícula. Talvez por isso esta penúltima secção se inicie pela justaposição de acordes, num gesto repetido, lento, executado pelos Vc., e Cb., no bloco grave, e pelas Vla., e Vln. II., no bloco mais agudo. O acorde grave que vem do fim da secção anterior estrutura-se numa relação de int. 7, int. 2, int. 5 e no acorde seguinte em int. 7, int. 2, e int. 6. A subtil mudança no registo agudo deste acorde junta-se ao acorde das Vla. e Vln. II que, mantendo a sua estrutura intervalar (int. 1 e int. 7) é transposto 3 meios-tons acima retomando a posição inicial.

The image displays a musical score for the piece 'Nascimento, Aaquem Tejo', specifically an excerpt from page 38, section F. The score is arranged in a system with ten staves. The top three staves are for Violins: Vln. II 1, Vln. II 2, and Vln. II 3. The next three staves are for Violas: Vla. 1, Vla. 2, and Vla. 3. The bottom four staves are for the string section: Vc. 1, Vc. 2, Vc. 3, and D.B. (Double Bass). The music is written in a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The dynamic marking *pp* (pianissimo) is indicated at the beginning of each staff. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs.

Fig. 127 – Nascimento, Aaquem Tejo, excerto da pág. 38, secção F

Este plano de som estável, suportado pelo registo grave do bloco (Cb. e Vc.), mantendo-se sobre a nota Fá e nota Dó, vai acumular a partir do cp. 209, nos Vln. I, um movimento melódico em uníssono e *glissandi*. Depois do cp. 217, estabelece-se um novo período, em que ao movimento melódico dos Vln I, se justapõem e sobrepõem outros naipes no uso do material a, e material b (fig. 128).

215

Vln. I 1

Vln. I 2

Vln. I 3

Vln. I 4

Vln. II 1

Vln. II 2

Vln. II 3

Fig. 128 – Nascimento, Aaquem Tejo, excerto da pág. 39, secção F

Gradualmente, o material a, (melódico apogiaturado) e o material b, vão-se reduzindo e vão sendo intercetados pelo material c, até que, a partir do cp. 245, se estabelece um período de blocos exclusivamente rítmicos (material c) que vão alternando com os blocos melódicos. Isto acontece nos cp. 250, cp. 266, cp. 273 e cp. 275, aqui com a inclusão de material a e material derivado em *glissando*, como acontece, por exemplo no cp. 277.

De novo, no cp. 282, retoma-se o bloco rítmico, terminando a secção com uma alternância dos dois blocos, cp. 288 e seguintes, em que as cordas agudas executam o material rítmico e as graves o material melódico (sustentado).

Esta secção é, portanto, uma dicotomia entre os dois tipos material: material a, seja com ornamentação de nota sustentada, seja com contorno melódico ou movimento em *glissando*, e material c, rítmico com células mais extensas ou mais curtas.

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

290

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. I 3
Vln. I 4
Vln. II 1
Vln. II 2
Vln. II 3
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3

mp
mp
mp
mp
mp
mp
mp
p
p
p
p
p
p

Fig. 129 – Nascimento, *Aquem Tejo*, excerto da pág. 52, final da secção F

Estes dois tipos de material tentam caracterizar, numa metáfora musical, a dinâmica da geografia campestre, em que as pequenas células rítmicas se poderiam assemelhar ao diálogo entre o silêncio do espaço da planície, e o som que os pássaros e as aves produzem.

A secção termina (fig. 129) por duas transposições do bloco que inicia a secção, formado pelos int. 7, int. 2 e int. 6, nos Vc., e Cb, e ainda int. 1 e int. 7 nas Vla.

Secção G

A última secção desta obra tem a função de *coda*, em que sobre os acordes dos vários naipes se conclui, enquanto gesto final, o motivo temático principal, revisto no material *a* e material *b*. Estes acordes longos que os naipes fazem estruturam-se harmonicamente como abaixo se mostra:

The figure shows two musical staves. The left staff is for the Cello (Vc.) and Contrabass (Cb), and the right staff is for the Violins (Vln. I and Vln. II) and Viola (Vla.). The notes are in G major. The Vc. part has notes G4, B4, D5. The Vla. part has notes G4, B4, D5. The Vln. II part has notes G4, B4, D5. The Vln. I part has notes G4, B4, D5. The Cb part has notes G2, B2, D3. The interval numbers are: 7 (between G4 and B4), 4 (between B4 and D5), 3 (between G4 and B4), 3 (between B4 and D5), 1 (between G4 and G4), 2 (between G4 and B4), 2 (between B4 and D5), 7 (between G2 and G4), and 12 (between G2 and B2).

Fig. 130 – Nascimento, *Aaquem Tejo*, redução da estrutura intervalar da pág. 53

Excluindo o int. 12, dos Cb., a relação intervalar do bloco é de 7, 2, 2, 1, 3, 1, 3, 4, 7. Esta relação confere uma simetria de organização interna, considerando que a soma dos quatro intervalos mais graves ($2+2+1+3=8$) confere com os três mais agudos ($1+3+4=8$). Este bloco sonoro estruturalmente estável reveste-se acusticamente por dois int. 7, nos extremos grave e agudo (excluindo naturalmente a ressonância grave que se pretende com o int. 12 do Cb.), e no seu interior, pela disposição que, não sendo simétrica na ordem sequencial nuclear, é-o, todavia, na relação intervalar; ou seja, entre o Ré# e o Si, do Vc., tem-se um int. 8, e entre o Si e o Sol do Vln. II tem-se também um int. 8. Assim sendo, será um agregado com um núcleo central de int. 16, seguido exteriormente por int. 7, quer no registo agudo quer no registo grave. Esta disposição também acontece no acorde final do andamento, acorde em *tutti*, que se estrutura numa relação intervalar em simetria, do grave para o agudo, intervalos 7, 3, 4, 3, 7.

Este bloco *contemplativo* será interrompido no cp. 307, pelo aparecimento, no Vln.II.3 e no Vc.1, de uma pequena melodia alentejana assemelhada ao *Canto de Verónica*, ao que se segue nos Vln. I e Vln. II, material tipo a, na sua expressão mais simplificada, primeiro com nota antecédida de 3 apogiaturas e depois com apenas uma.

O andamento termina numa dinâmica muito suave e em diluição sonora.

Este primeiro andamento de *Valsa de Aaquem Tejo* tenta expressar, pelo domínio da criação musical, a vivência de um natural alentejano. O nome dado a este andamento, *Aaquem Tejo*, provém de tempos remotos, medievais, e traduz, na sua etimologia, a terra que fica para cá do rio Tejo. É portanto uma visão que parte do interior, do local, que se gere na sua própria origem, ao contrário do termo Alentejo que refere a visão do lado exterior, neste caso e naturalmente, consignado ao do poder central da capital.

O andamento tem sete secções conforme se ilustrou. As duas primeiras expõem os materiais de tipo melódico que recorrentemente são utilizados, definidos por materiais tipo a e tipo b. As secções C e E integram aglomerados de texturas polifónicas e intercalam a secção D que reflete um diálogo ativo e dinâmico entre os vários blocos. A secção F inclui, no primeiro período, o espaço longo e prolongado e num segundo, gestos curtos, centrados no material tipo c. Termina num diálogo entrecruzando dois tipos de texturas. A última secção é uma coda, em que se insinua o tema alentejano terminando de forma lenta e contemplativa.

Valsa Mandada

Valsa Mandada, o segundo andamento desta obra, inspira-se numa dança tradicional alentejana¹¹³ da zona litoral e que é a principal dança dos “bailes do campo” ou “bailes do monte” muitas vezes chamados por *funções* ou *funçanadas*. De índole ternária é atualmente tocada pelo acordeão ou pela concertina; em tempo mais remotos, uma vez que a sua prática é conhecida desde meados do século XIX, os instrumentos usados seriam a guitarra e a gaita-de-beiços. É caracterizada por ser uma dança coletiva, aos pares e dirigida, ou seja, são organizados padrões coreográficos cuja direção, o *mando*, vai passando de homem para homem. O primeiro *mandador*, o homem do primeiro casal que foi ao centro em “passo de dois tempos” inicia o seu *mando* pelo passo básico chamado *singelo*. Concluído a sua sequência o *mando* passa para o homem seguinte da roda, no sentido anti-horário que é o sentido de deslocação da roda, passando o mando por todos eles e caracterizado por intervenções *fica no singelo e manda adiante* ou “vai o mando”. As vozes de mando são indicações do tipo:

E volta ao Singelo;

Tudo certo e desmanchamos a mulher à esquerda:

Voltinha à esquerda; volta à direita

Passa o par à frente

Troca o par;

Assim fica;

Meia cadeia à direita;

Três corridos à esquerda.

Valsa mandada motiva-se neste tipo de dança tradicional. A palavra motivação traduz, neste contexto, mais o quadro psicológico composicional que se estabelece do que qualquer tentativa direta de aproximar uma representação musical à prática desta manifestação de cultura popular. Contudo, por influência dessa dimensão subconsciente, podem-se tecer algumas proximidades, e.g. o ritmo ternário, por vezes binário, a recorrência melódica (o singelo) ou alguns movimentos rítmicos ou padrões de blocos e texturas que podem suggestionar o ambiente dança.

Na figura seguinte mostra-se a primeira página do andamento.

¹¹³ Também conhecida por *valsa sagorra*.

II - Valsa mandada

e volta ao singelo

♩=144 Como dançando

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a tempo marking of ♩=144 and the instruction 'Como dançando'. The score is divided into systems for Violin I (1-4), Violin II (1-3), Viola (1-3), Cello (1-3), and Double Bass. The Violin I parts feature a melodic line with accents and a dynamic marking of *mp*. The Violin II parts play a pizzicato accompaniment with a dynamic marking of *mp*. The Viola parts are mostly silent. The Cello parts play a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *mp*. The Double Bass part plays a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *mp*. The score is in 3/8 time and consists of 16 measures.

Fig. 131 - Nascimento, Valsa Mandada, pág. inicial

Não só o título do andamento é representativo da ideia subjacente como o próprio desenho dos C.b., configura uma expressividade rítmica aparentada. O andamento, de uma só

parte, compõe-se de gestos que se sucedem e o definem. Observando a figura anterior (fig. 131) vê-se que a alternância rítmica (3/8, 5/16) contem em si a semelhança do ternário da valsa e também o binário, nos *corridos*, “os passos de dois tempos”.

Blocos rítmicos ascendentes e descendentes podem induzir à dança, e.g. com volta para esquerda e volta à direita conforme se ilustra no exemplo abaixo:

The image shows a musical score for six string instruments: Violin III, Violin II, Violin I, Viola I, Viola II, and Viola III. The Violin parts (Vln. III, II, and I) are in treble clef and play a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, marked 'arco'. The Viola parts (Vla. 1, 2, and 3) are in bass clef and play a similar rhythmic pattern, marked 'pizz.' (pizzicato) and 'mp' (mezzo-piano). The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 15.

Fig. 132 - Nascimento, Valsa Mandada, cp.15, a cp.21

O bloco descendente (cp. 16), 3 grupos de 3 fusas, estrutura-se melodicamente por int.3 e int.1 e harmonicamente por int.2 e int.1., enquanto o bloco ascendente (cp. 21) inverte a ordem melódica, int.1 e int.3 mas mantém a mesma estrutura harmónica. Este bloco ascendente reincide no cp.24, agora transposto por int. 2, acima.

Outro tipo de material¹¹⁴ recorrente é o que aparece nos cp.18 e cp.19, no grupo dos Vln I, e que tem um contorno melódico mais evidente, composto por duas pequenas sentenças separadas por uma pausa de semicolcheias: a primeira sendo apenas um int. 7, conduz à segunda que, mantendo o mesmo intervalo, se desenvolve numa pequena célula conclusiva.

Observe-se o exemplo seguinte:

¹¹⁴ Na ideia do compositor este material corresponderia ao *singelo*.

Alentejo: Na Demanda de um Ethos Musical

Four staves of music for Violin I. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p* (piano) and *arco* (arco). There are accents and slurs over the notes.

Fig. 133 - Nascimento, *Valsa Mandada*, cp. 18 e cp. 19, Vln I

As codas graves, principalmente os Cb., realizam um padrão rítmico que acentua o tempo ternário impondo caráter de dança.

Double Bass part in bass clef. The music is in 3/8 time. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *pizz.* (pizzicato). There are accents and slurs over the notes.

Fig. 134 - Nascimento, *Valsa Mandada*, pág. 1, Cb

Contrapondo o material rítmico com outro tipo de material, desenvolve-se um processo de compensação discursiva. São pequenos blocos de texturas sustentadas que se sucedem como relaxe aos movimentos ritmicamente destacados.

Violin II and III parts in treble clef. Violin II 2 and Violin II 3 parts in treble clef. Viola I, II, and III parts in bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). There are accents and slurs over the notes.

Fig. 135 - Nascimento, *Valsa Mandada*, cp.46, a cp.54

Em resumo, este curto andamento ligado a uma atividade de cultura popular, envolve-se, ao contrário do 1º andamento, mais lato e abrangente, numa temática específica, expondo musicalmente a influência que determinada atividade cultural incutiu no ideal do compositor.

Conclusão

Ao longo da análise desta obra tentou-se ilustrar alguns dos procedimentos formais e técnicos que se consideraram mais relevantes, seja no domínio da estrutura harmónica, seja em pequenas *nuances* como o uso de ligeiros *glissandos*, que se reportam à própria característica do cantar alentejano. Houve, portanto, a deliberada intensão de, partindo do imaginário alentejano, aquilo que ao longo desta investigação se considerou por *substância alentejana*, refletir sobre uma obra, assente num núcleo de criação inicial, ou seja, a ideia antes de qualquer nota musical escrita, em que subsiste uma dimensão subliminar anímica, que inevitavelmente influencia a própria criação musical. Os objetos musicais, como a nota grave permanentemente persistida, confere à escuta uma sensação de continuidade. A textura dos movimentos rítmicos desfasados do cp. 96, da seção C do 1º andamento funciona como um momento separador do aglomerado que o antecede; as melodias com ornamentação que intencionalmente sugestionam um cariz da música popular alentejana; alguns ritmos e gestos do 2º andamento que se referem a atividades de cariz popular como a *Valsa Mandada*, ou as *Saias* do Alentejo; o próprio título da obra que identifica a realidade alentejana conduz à questão: Não serão estas obras expressões de uma cultura musical alentejana?

REFLEXÃO/INQUÉRITO

O objetivo desta investigação é o de refletir sobre a plausibilidade de considerar influente a ação de uma cultura regional (alentejana) – por si só detentora de “algo”¹¹⁵ que se definiu por *substância alentejana* - no domínio da composição musical contemporânea. E daí a possibilidade de se ter por real uma identidade musical alentejana.

A ligação entre compositor e região firma-se pela condição de ser habitante e portanto com todas as implicações que acarreta, e por essa influência de condição, o domínio do ser na dimensão da sua interioridade e psicologia, será condicionado, e poderá ter reflexos expressivos no plano da composição musical, considerando as particularidades do mundo global da atualidade. Pretende-se, assim, indagar a possibilidade de estabelecer uma conexão entre a música escrita e os aspetos que se determinam em *substância*.

Tentar ligar domínios como o antropológico, o social ou o etnográfico ao mundo dos sons organizados, matéria refletida nos capítulos anteriores, incute à primeira vista uma dificuldade: o caráter relacional, o tipo de analogia ou semelhança que se estabelece assume uma compreensão subjetiva. Embora se possa entender¹¹⁶ a conexão semântica entre a visão da planície alentejana e o efeito de um acorde sustentado ou de um campo harmónico persistente, ou determinado ritmo assemelhado ao de uma manifestação de cultura popular, nunca deixará de se poder questionar a pertinência dessa comparação. A validade não deverá ser posta em causa pelo simples facto de, conforme anteriormente se demonstrou, as correntes de pensamento e as filosofias sobre música e linguagem, razão, emoção e representatividade serem abrangentes e os pensamentos diversos, antagónicos e contraditórios. *Grosso modo* se há quem diga que “a música, nada representa” haverá quem diga que “não, ela definitivamente representa”¹¹⁷

Deste modo, a legitimidade de se poder estabelecer uma relação entre as componentes substanciais da cultura alentejana e os elementos¹¹⁸ musicais particulares dos três compositores alentejanos já referidos, está sustentada. Estabelecer um paralelo entre, e.g. a planície alentejana, na experiência da sua fruição, e determinado gesto musical, pode não ser questionado, pese o seu pendor subjetivo. Assim sendo, afigura-se necessário a definição de

¹¹⁵ Este “algo” refere-se aos grandes arquétipos que jazem no inconsciente coletivo, neste caso, do povo alentejano e que Carl Jung define na sua teoria. (Jung, 1963, pp. 352-353)

¹¹⁶ No domínio de um *sensus communis*.

¹¹⁷ As aspas são decisão do autor deste trabalho

¹¹⁸ Entenda-se que “elementos” se referem não só a gestos musicais, mas também a definições de expressão musical, ou seja, todo um conjunto de indicações relacionáveis com um determinado significado.

categorias que agrupem e classifiquem os vários elementos (*substância alentejana*) constituintes da cultura alentejana.

Partindo do conceito de “pressupostos básicos”¹¹⁹, que provém do modelo de cultura definido por Edgar Schein (“modelo muito comum na gestão de empresas concretas, tendo como finalidade a otimização das práticas de gestão através do seu alinhamento com a cultura organizacional...”), definem-se três níveis de cultura para uma unidade cultural:

O nível dos pressupostos básicos, o nível dos valores e o nível dos artefactos ou criações conforme se ilustra no esquema seguinte.



Fig. 136

Para se entender a razão dos comportamentos de um determinado grupo cultural, procura-se geralmente saber quais os valores que estão na sua origem. Os valores são estruturas conscientes, difíceis de descortinar diretamente e só poderão ser compreendidos pela análise dos Artefactos que são a materialização desses valores e que correspondem às manifestações visíveis das atitudes desse grupo cultural (Nascimento, 2013). Contudo, a génese original da construção dos valores assenta no domínio dos “pressupostos básicos” que são “estruturas inconscientes assimiladas e cristalizadas pelo tempo” ou seja, sendo “tipicamente inconscientes, determinam como os membros de um grupo percebe, pensa e sente” (Schein 2004). Nesta ótica, toda a música é o artefacto específico de uma determinada cultura ou subcultura.

Para a caracterização da cultura alentejana, na apreciação da sua *substância*, reportamo-nos ao estudo do Professor Marcos Olímpio Gomes dos Santos, já referenciado neste trabalho, que, em *O Alentejo na Poesia*, conclui, a título exploratório, um conjunto de resultados provenientes da análise de conteúdos de poemas que espelham o sentir sobre o Alentejo, corroborados pelos depoimentos do compositor Eurico Carrapatoso e do Professor Doutor Vítor Trindade.

¹¹⁹ O termo “pressupostos básicos” é utilizado por: Schein, E. H. (2004): *Organizational Culture and Leadership* (3rd ed.). San Francisco, US. Jossey-Bass Publishers. São entendidos como “valores primordiais” conforme citado em: Nascimento, J. L., Lopes, A., & Dias, D. (2013)

A análise desse estudo e dos depoimentos permite-nos, então, criar duas dimensões que por sua vez caracterizam quatro pressupostos básicos. A primeira relaciona o exterior do Alentejo com o “interior” do alentejano. É a dimensão traduzida pelo eixo Ambiental-Espiritual. A segunda tem a ver com a atividade e neste caso refere-se ao fazer propriamente dito. É eixo Económico-Social.

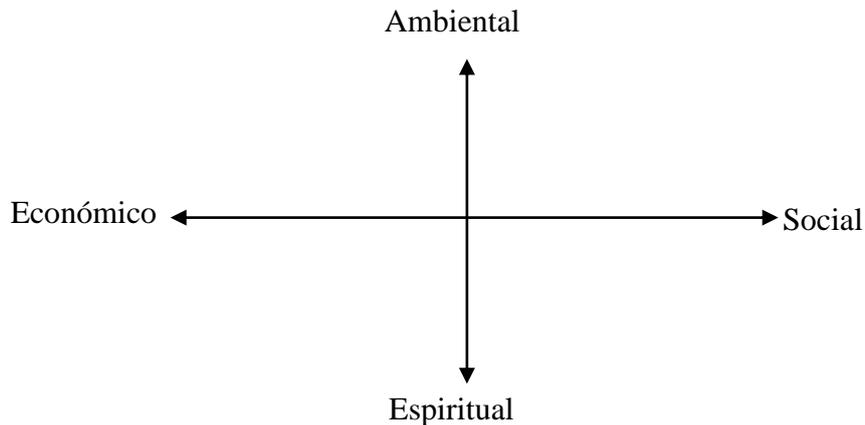


Fig. 137

Da interceção destes dois eixos podem-se enquadrar quatro áreas, “pressupostos básicos”:

- Ambiental/Social
- Social/Espiritual
- Espiritual/Económico
- Económico/Ambiental

O pressuposto Ambiental/Social engloba conteúdos relacionados com a geografia, a arquitetura, e daí as casas caiadas, o clima, os hábitos e os costumes, como a sesta que a canícula obriga ou até o tipo de gastronomia, em que o trigo assume importante significado como já referido neste trabalho¹²⁰.

O pressuposto Social/Espiritual concerne aos conteúdos ligados ao interior psicológico do ser e à sua manifestação relacional, e daí com os estados depressivos, com o isolamento que o monte obriga, com o suicídio, mas também com a simplicidade, a celebração, as práticas culturais ou sacro/religiosas, o saber rir de si próprio, o apoucar referido por Eurico Carrapatoso, ou o entendimento de uma inevitabilidade universal que a todos concerne.

¹²⁰ cf. página 17 deste trabalho.

O pressuposto Espiritual/Económico – lida com os conteúdos próximos do ser individual e das suas condições de vida, de sustentabilidade mas também com as implicações ao nível coletivo, ou seja, a influência da esfera económica em alterações dos costumes e.g. o aceso a centros comerciais, ou hipermercados que encerram as lojas locais, as cooperativas e o pequeno comércio, a influência de estrangeirismos que resultam da atividade turística ou da influência do mundo globalizado e da atração pelo consumo¹²¹. O Alentejo passa então a ser também sujeito às transformações emergentes da esfera económica influenciando a sua essência¹²².

O pressuposto Económico/Ambiental liga-se às influências da esfera económica nas alterações ao nível das configurações das cidades e vilas (e.g. o aparecimentos de áreas comerciais ou industriais, ou intervenções arquitetónicas em edifícios maiores e de estilo desigual como escolas) ou ainda, como no caso mais emblemático, a ação do Alqueva na transformação da terra, tornando-a mais fértil e incrementado regiões de turismo.

Considerando, deste modo, as conclusões do estudo de Marcos Olímpio Gomes dos Santos, em *O Alentejo na Poesia*, podem-se aferir as seguintes categorizações:

1. Imensidão / terra imensa / planura / planícies; **(Ambiental /Social)**
2. Natureza hostil / paisagem agredida / terra sofrida / desolação / seca / secura / calor; **(Ambiental /Social)**
3. Solidão / abandono /saudade; **(Social/ Espiritual)**
4. Grandeza/dignidade do homem alentejano / figuras lendárias / figuras épicas; **(Social/Espiritual)**
5. Situações humanas dramáticas / pobreza / miséria / fome / sede / dor; **(Espiritual/Económico)**
6. Tristeza / revolta / amargura / súplicas / marginalização / esquecimento; **(Social/ Espiritual)**
7. Identidade cultural / exaltação da paisagem / património cultural / montes / celeiro da nação. **(Económico/Ambiental)**
8. Seara / charneca / rebanho / pastores / gado / pão / sequeiro / olival / cortiça / trigo; **(Económico/Ambiental)**

¹²¹ Como afirma Zygmunt Bauman “Alterando subtilmente o sonho da felicidade – da visão de uma vida plena e satisfatória para a busca dos meios considerados necessários para que uma vida assim seja alcançada -, os mercados fazem com que essa busca nunca possa terminar.” (Bauman, 2017-21).

¹²² Surge a pergunta: seria possível imaginar o filho de um pastor, que fora do horário escolar, na ajuda das tarefas laborais, possa acompanhar o gado de seu pai, no pasto da planície, ao mesmo tempo que navega na internet do seu telemóvel?

9. Pureza / integridade / hospitalidade. **(Social/Espiritual)**

Por outro lado, ao longo das análises musicais feitas sobre as obras dos compositores referidos, foi metodologicamente definida a categorização de determinados gestos musicais aos quais se chamou objetos. Numa sistematização de gestos/procedimentos encontrados nas obras analisadas realçam-se os seguintes:

Objetos Musicais

1. Notas longas ou campo harmónico sustentado.
2. Notas longas ornamentadas.
3. Grupos de apogiaturas ou ricochetes.
4. Material melódico.
5. Quartos de tom, glissandos.
6. Clusters
7. Incisos.
8. Fluxos de desfocagem/focagem.
9. Cumulação ressonante.
10. Chocalhofone.
11. Indicações de carácter.
12. Representação musical de atividades culturais populares.

Com base nos gestos/procedimentos (objetos musicais) acima referidos, pode-se, como ao longo das análises foi por vezes referido, estabelecer uma correspondência entre esses objetos musicais e o domínio dos pressupostos básicos agora já categorizados, no âmbito dos elementos da *substância alentejana* como acima se definiu.

A lista que abaixo se expõe estabelece essa correspondência.

Objetos musicais/Pressupostos básicos

Notas longas ou campo harmónico sustentado

Imensidão / terra imensa / planura / planícies. **(Ambiental /Social)**

Notas longas ornamentadas

Imensidão / terra imensa / planura / planícies. (**Ambiental /Social**), mas também se pode conectar com o domínio do **Económico/Ambiental** na correlação com o cante alentejano.

Grupos de apogiaturas ou ricochetes

Económico/Ambiental na ornamentação do cante.

Material melódico

Económico/Ambiental, diretamente ligado ao cante como se reparou em *Unha-Gata* ou em *Valsa de Aaquem Tejo*, mas também **Social/Espiritual** pela gravidade ou sacralidade que acarreta.

Quartos de tom, glissandos

Económico/Ambiental, também relacionado com as entoações do cante e ainda a identidade pela influência da cultura árabe.

Clusters

Espiritual/Económico pode traduzir situações humanas dramáticas / pobreza / miséria / fome / sede / dor e ainda **Social/ Espiritual** referente à tristeza / revolta / amargura / súplicas / marginalização / esquecimento.

Incisos

Ambiental/Social referente à planície cortada por escassos sobreiros.

Fluxos de desfocagem/focagem

Ambiental/Social ligado à imagem do montado e no alinhamento e desalinhamento dos sobreiros e azinheiras.

Cumulação ressonante

Ambiental/Social que se prende com a visão da planície e nas sombras e ilusões de óptica que pode gerar.

Chocalhofone

O uso de um instrumento marcadamente alentejano sendo culturalmente identitário pode-se inserir no pressuposto **Económico/ Ambiental**.

Indicações de caráter

Sendo procedimentos explícitos que se referem a conteúdos culturais – como, *ao modo de cante alentejano*, ou, *vozes longínquas da ceifa*, podem-se inserir no pressuposto **Espiritual/Social**.

Representação musical de atividades culturais populares

Também ligado aos pressupostos **Ambiental/Social** e **Espiritual/Social** são visíveis nos gestos de *Unha-gata* em que as tubas desenham um coral alentejano ou a ilustração de “*Valsa Mandada*”.

Contudo e porque a sustentação destas categorizações assume, como já foi referido, um carácter marcadamente subjetivo e no sentido de reforçar esta investigação enriquecendo os seus resultados, tornou-se necessário indagar se aspetos da *substância alentejana* articulados com o domínio dos fenómenos musicais poderiam ser genericamente aceites e considerados.

Achou-se por isso pertinente elaborar um pequeno inquérito em que fossem selecionados estudantes do ensino básico e secundário, obrigatoriamente naturais do Alentejo¹²³, tendo sido escolhidos alunos do curso secundário de música do Conservatório Regional de Évora, da Academia de Música de Elvas, uma turma do 6º ano em regime articulado da Escola da Boa Fé de Elvas, e ainda alunos do 12º ano da EPRAL, estes, naturalmente sem formação na área da música. Pretendeu-se, assim, para além de alargar o leque da população inquirida, aferir também a possibilidade de saber se o conhecimento musical poderia influenciar o tipo de resposta, coisa que se verificou não ter expressão¹²⁴.

O inquérito¹²⁵ baseou-se em três pequenas questões e foi antecipadamente realizado, com um outro universo de alunos,¹²⁶ uma execução preliminar do inquérito com a finalidade de testar o grau de operacionalidade das questões e posteriormente aferir as correções que se tornassem necessárias. Com base nos resultados deste teste preliminar entendeu-se que a questão terceira¹²⁷ deveria ser reformulada e reduzida à possibilidade de resposta Sim ou Não, como acontecia com as duas anteriores. A razão disto é que, assim colocada, a resposta deixaria de estar sujeita à possibilidade de dispersão, aumentando o seu grau de objetividade. Percebeu-se também que, possibilitando várias alternativas de resposta, a formação musical influenciava a objetividade da resposta pela natural tendência à escuta pormenorizada e à subsequente análise auditiva. Transcreve-se de seguida o formulário do inquérito realizado.

¹²³ Esta obrigatoriedade prende-se com a necessidade de terem “acesso” à *substância alentejana*.

¹²⁴ De facto as respostas dos inquiridos com formação musical é idêntica aos que não a têm.

¹²⁵ O inquérito constará também nos anexos deste trabalho.

¹²⁶ Alunos do 9º ano do curso articulado da Escola Básica de Santa Clara.

¹²⁷ A 3ª questão possibilitava quatro alternativas de resposta.

Observe atentamente as seguintes imagens:



Figura 1

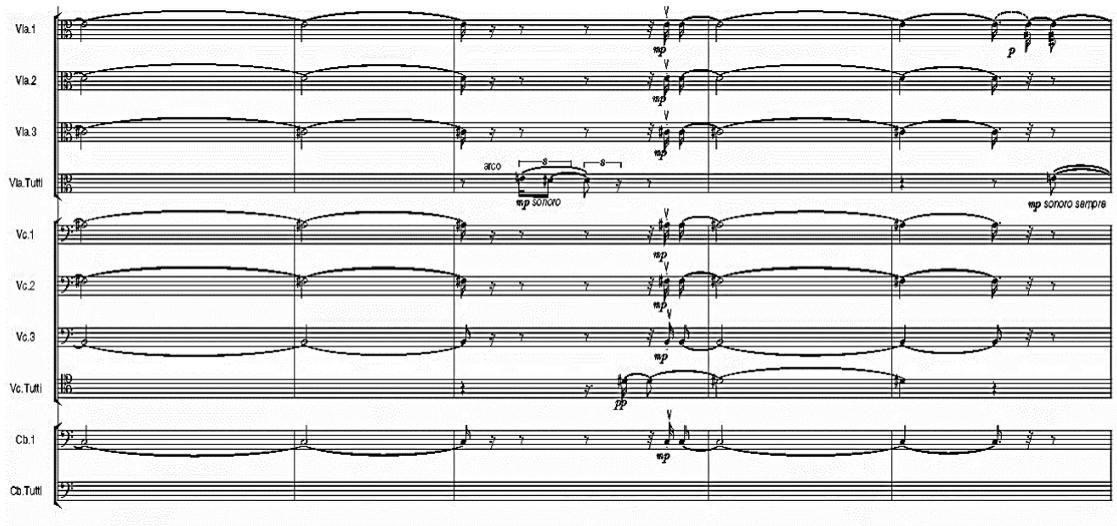


Figura 2

1. Comparando as duas figuras responda assinalando no quadrado respetivo se considera possível a Figura 2 (partitura) poder simbolizar a Figura 1 (planície alentejana).

SIM

NÃO

2. Ouça com atenção os dois excertos musicais que se seguem.

Considera existir algum tipo de semelhança entre eles?

SIM

NÃO

3. Ouça este pequeno excerto musical:

Acha que o excerto musical que ouviu pode simbolizar uma planície alentejana?

SIM

NÃO

Algumas considerações sobre o inquérito nas três questões que o compõem:

1. A apresentação da imagem da planície alentejana e da imagem da partitura¹²⁸ implicou, no caso dos alunos sem formação musical, a explicação muito genérica da partitura, especialmente o significado das linhas. Contudo, ficou claro que a pergunta se referia ao domínio da simbologia gráfica.
2. Foram apresentados dois excertos musicais¹²⁹: o canto de Verónica e o início de *Essay* de Bochmann. Neste caso não foram dadas quaisquer tipo de especificações.
3. Foi apresentado um excerto musical, o início da *Sinfonia* de Bochmann. Aqui foi referido a relação entre música e imagem nomeadamente como acontece no cinema.
4. A escolha de uma população jovem teve como razão o facto de existir menos probabilidade de algum tipo de preconceito, como aconteceria se o inquérito incluísse, e.g. compositores que julgariam em função das suas opções ideológicas.

Este inquérito foi realizado na semana de 8 de Maio de 2017.

¹²⁸ Já apresentada no capítulo de análise da *Sinfonia* de Christopher Bochmann.

¹²⁹ Também referidas nesta investigação.

Os resultados foram os seguintes:

- **Escola Profissional da Região do Alentejo (EPRAL)**

Total de 21 alunos do 12º ano do curso secundário:

Sim - 18

Sim - 17

Sim - 11

Questão 1

Questão 2

Questão 3

Não - 3

Não - 4

Não - 10

- **Conservatório Regional de Évora (CREV)**

Total de 19 alunos curso secundários:

Sim - 16

Sim - 19

Sim - 9

Questão 1

Questão 2

Questão 3

Não - 3

Não - 0

Não - 10

- **Academia de Música de Elvas (AME)**

Total de 20 alunos do básico/secundário (18+2)

Turma do 7º ano articulado:

Sim - 17

Sim - 8

Sim - 10

Questão 1

Questão 2

Questão 3

Não - 1

Não - 10

Não - 8

Turma do 7º grau Curso supletivo, 2 alunas:

Sim - 2

Sim - 2

Sim - 2

Questão 1

Questão 2

Questão 3

Não - 0

Não - 0

Não - 0

Foram inquiridos 60 alunos com idades compreendidas entre os 11 e os 21 anos.

No âmbito geral os resultados foram os seguintes:

Sim – 53

Sim – 46

Sim - 32

Questão1

Questão 2

Questão 3

Não – 7

Não – 14

Não - 28

A primeira análise a fazer é a de que prevalece uma resposta positiva a todas as questões apresentadas. No caso das duas primeiras com uma diferença significativa, no caso da terceira questão com uma diferença de apenas quatro opiniões.

Ou seja:

- a. Afere-se que a maioria dos inquiridos reconhece como possível estabelecer uma correlação simbólica entre uma partitura musical e a gravura de uma planície alentejana. Sendo a partitura a descrição gráfica de um determinado discurso musical e a gravura a representação de uma configuração paisagística é admissível considerar essa relação.
- b. Conclui-se que duas músicas, uma popular, outra erudita, podem induzir semelhanças percetivas pese o seu carácter e índole diferenciada.
- c. Também a maioria dos inquiridos afirma que é possível uma música, com as características apresentadas, simbolizar determinado aspeto de uma geografia, neste caso o da planície alentejana.
- d. Dos resultados apresentados verifica-se uma disparidade relativamente à segunda questão. A turma dos inquiridos mais novos (11-12 anos) revela uma diferença de dois votos negativos relativamente aos outros grupos que, unanimemente, disseram haver relação de semelhança entre os dois excertos musicais. Isto pode ter a ver com o facto de um excerto ser cantado e o outro ser tocado, induzindo os mais jovens a estabelecer uma não semelhança.
- e. Das questões apresentadas a 3ª foi a que dividiu por quase metade as opiniões dos inquiridos. Contudo mantêm-se o resultado positivo com uma diferença de apenas 4 respostas.

Este inquérito, que é apenas uma simples abordagem preliminar a um assunto que poderá ser alvo de revisitação mais consequente, poderá indicar que é sustentável - porque foi identificado pelos inquiridos - estabelecer uma conexão entre aspetos musicais e os domínios da cultura de uma região nos seus vetores antropológicos, geográficos, artísticos ou sociais.

CONCLUSÃO

Na brancura da cal o traço azul

Alentejo é a última utopia¹³⁰

Num mundo plural, diversificado em povos, raças, geografias, religiões, hábitos e ideais, o Homem, na sua multifacetada dimensão de ser físico, emocional, racional e intuitivo, busca o entendimento das coisas pela procura de uma unidade de sentido tornado irrefutável.

Esse é o fundamento do qual ele se não pode afastar: a reflexão na procura do saber.

A filosofia empenha-se desde o começo por explicar o mundo como um todo, mediante princípios encontráveis na razão, bem como a unidade na diversidade dos fenómenos. (Habermas, 2012-19¹³¹)

Da perceção dessa multiplicidade de fenómenos de uma realidade exterior, cai a civilização ocidental no princípio lógico binário, o de entender as coisas como exclusivamente “serem ou não serem” num mundo percebido pela razão e pelos sentidos.

No desenvolvimento atual da ciência, com o aparecimento da Física Quântica e da “Lógica Difusa” a noção de estruturação binária da realidade passa a ser questionada. Uma determinada partícula pode comportar-se como uma partícula e ao mesmo tempo como uma onda; pode parecer ocupar um determinado lugar e simultaneamente não o ocupar. A realidade é determinada pelo observador não podendo haver dissociação entre o observador e aquilo que é observado. “As fontes exprimem uma mera realidade subjetiva” (Alves 1999).

O saber, que se forma pela perceção sensorial (o intelecto que apreende) e pela razão que procura “compreender o sentido” (Arendt 1978-68), na sua subjetividade, implica que os saberes dos outros - assentes numa mesma perceção da realidade e numa articulação dos cinco sentidos de que faz resultar o conceito de *sensus communis* - se torne comum e possa ser partilhado.

Aquilo que desde Tomás de Aquino chamamos senso comum, o *sensus communis*, é uma espécie de sexto sentido necessário para manter articulados os meus cinco sentidos e garantir que é o mesmo objeto que eu vejo, toco, provo, cheiro

¹³⁰ Manuel Alegre (1996) *Alentejo e Ninguém*.

¹³¹ Habermas, J (2012), *Teoria do Agir Comunicativo: Racionalidade da ação e racionalidade social*. São Paulo. WMF Martins Fontes, Vol. I.

e ouço, e é a “única faculdade que se estende a todos os objetos dos cinco sentidos”.¹³² Este mesmo sentido, um misterioso sexto sentido, porque não pode ser localizado como um órgão corporal, adapta as sensações dos meus cinco sentidos estritamente privados – tão privados que as sensações na sua simples qualidade e intensidade sensível são incomunicáveis – a um mundo partilhado com os outros.

A realidade é então, segundo Arendt, assegurada pelos cinco sentidos, que sendo diferentes se focalizam num mesmo objeto, por um contexto comum que atribui “a cada objeto singular o seu significado particular” e por “todos os outros seres que embora percecionem o objeto segundo perspectivas completamente diferentes concordam com a sua identidade”. Disto resulta a sensação de que a realidade só é possível pela ação do sexto sentido, o “sentido interior”, o do “ser real”.

O sentido do ser-real (realness) não é uma sensação, estritamente falando; a realidade “está ali mesmo ainda que nunca possamos estar certos de a conhecer (Pierce)”¹³³ porque a “sensação” de realidade, de pura existência (*thereness*) refere-se ao contexto no qual os objetos singulares aparecem bem como ao contexto em que nós próprios, enquanto aparências, existimos no meio de outras criaturas que aparecem.

A procura de uma identidade na expressão musical de compositores ligados à região alentejana, o desígnio desta investigação, formalizou-se no desafio que em si concerne. Se o mundo é global e a criação musical contemporânea é individualizada em estilo, ideologia, sintaxe ou técnica, como conceber tal possibilidade? Como constatar e justificar fatores comuns em criações musicais que aparecem e se rececionam como visivelmente diferentes? Como descortinar semelhança em algo que aparece definitivamente desigual?

A audição do *Canto de Verónica* e do início de *Essay* de Bochmann, o ponto de partida desta demanda, suscitou a pergunta sobre a razão de semelhança. O que é que levará um compositor contemporâneo a iniciar uma obra que revela tanta proximidade sonora com um canto popular alentejano, sendo este compositor ideologicamente mais próximo do conceito de *música absoluta* ao invés do de *música representativa* (Deliège, 2007-240). A razão que de imediato pareceu evidente e recusando qualquer intenção propositada do compositor, foi a de

¹³² Tomás de Aquino, *Summa Theologica*, parte 1, qu. 1, 3 ad 2.

¹³³ Citado a partir de Thomas Landon Thorson, *Biopolitics*, Nova Iorque, 1970, p. 91.

que, vivendo no Alentejo, provavelmente algum tipo de influência se terá exercido no seu espírito e engenho para que tal facto tivesse acontecido. O *ethos* e a sua ação sobre o processo criativo.

Tornou-se necessária uma reflexão sobre o Alentejo, a sua história e geografia, os hábitos próprios das suas gentes, no sentido de conseguir conceber o “local”, a “casa” o *êthos*, e simultaneamente os seus usos e costumes enquanto coletivo social, isto é, o seu *ethos*.

A terra de nome dado por um poder que a possui e que dela está afastado é a terra de um povo de tempo e de espaço. Perduram as palavras do historiador José Mattoso já citadas neste trabalho:

“Esquecidos pela civilização, os alentejanos sem terra cultivaram a resistência para poderem sobreviver no meio de uma natureza hostil, aprenderam à sua custa a desconfiar de todas as salvaçãoes que de fora lhe quiseram trazer, descobriram a dignidade de quem sabe viver sem o auxílio dos poderosos, treinaram-se a observar sempre com o mesmo olhar todas as vicissitudes da vida e a saber que nada há de novo debaixo do sol” (Mattoso et. al., 2010, p. 636).

Na reflexão sobre o Alentejo e os costumes do seu povo chegou-se ao conceito de *substância alentejana*, aquele conjunto de elementos essenciais que a caracterizam, e lhe fundamentam a estrutura e a unidade de ser. E daí a questão de saber de que forma estes elementos substanciais se poderiam relacionar com o ato criativo, com a expressão musical. O pressuposto parecia difícil. A música é apenas música ou será mais do que isso?

Constatou-se a diversidade de conceções. Se para uns a música representa apenas sons (música absoluta) para outros ela encerra mais do isso: pode significar, pode representar, pode traduzir, perceber metaforicamente e desenvolver naquele que a cria ou experimenta mais do que a simples fruição sonora (música representativa). Assim sendo, legitimou-se a possibilidade de se procurar a relação entre música e substância alentejana, entre sons e elementos extramusicais.

Definido o conceito de “pressuposto básico” fundamentado em Edgar Schein, criou-se um modelo assente em quatro pressupostos básicos que permitiram a caracterização dos vários elementos estruturantes da *substância alentejana*.

Procurou-se também pela análise musical de algumas das obras dos três compositores residentes no Alentejo, o levantamento de determinados procedimentos, gestos, ou elementos

subliminares que pudessem fundamentar essa conexão; estabeleceu-se uma inter-relação entre determinado gesto musical e determinado elemento da *substância alentejana*.

Com base nesta formulação teórica achou-se ainda conveniente uma aplicação prática, através da realização de um pequeno inquérito, no sentido de a complementar.

Os resultados do inquérito indicaram que uma maioria de inquiridos reconheceu a relação entre domínio musical e elementos extramusicais.

Alentejo: na Demanda de um Ethos Musical, título desta investigação, é a procura de um sentido onde aparentemente parece não haver. A procura de um sentido dado por uma identidade. Uma identidade musical alentejana, que está longe de poder encontrar uma unidade estética ou estilística porque o perfil do compositor contemporâneo é o da individualidade e o da originalidade.

Contudo, coabita um mesmo plano interior, inconsciente por vezes, oculto mas determinante na alma do compositor alentejano. Em cada criação, no espírito da manifestação artística jaz um conjunto de arquétipos, de formas psíquicas coletivas e inconscientes que influenciam ou determinam a ação. Chamou-se-lhes pressupostos básicos e são o resultado da fruição do conjunto de elementos da *substância alentejana*, que impregna o inconsciente do compositor.

Provenientes da experiência empírica são unitariamente percecionados e condensados pela ação do sexto sentido, pelo “ser real”. A sua latência e consciencialização determina uma psicologia centrada num conjunto de normas (valores) que molda e estrutura a ação (artefacto).

Mas, no ser, e de ser para ser, o conjunto dos pressupostos básicos é múltiplo e variável. A vivência musical de uma geração como a dos anos 50/60, o seu tipo de pensamento e ideologia gere pressupostos de uma ordem e a posterior experiência da pós-modernidade da indeterminação e da simplicidade gere outro tipo de valores e de atitudes.

A música de Christopher Bochmann é, em termos estéticos, sintáticos, ou sistémicos muito diferente das conceções de Amílcar Vasques Dias. No entanto, ambos bebem da substância alentejana. Ambos são por ela afetados. Ambos a possuem. Ambos partilham os mesmos pressupostos básicos alentejanos, pressupostos esses que coabitam com todos os outros pressupostos que edificam a totalidade psíquica do ser.

A planície, o espaço longo e o tempo sustentado de um agregado; as texturas musicais desfocadas e a imagem de um montado alentejano, entre outros, resultam de uma especificidade comum que se traduz musicalmente em estilos diferentes. Em Bochmann, pela sua ligação à conceção de uma música absoluta, a constatação não é explícita. Mas jaz no seu inconsciente,

e é um pano de fundo da sua criação. E isso foi sugerido no inquérito realizado. O reconhecimento da uma realidade alentejana traduzida em música. Na música de Vasques Dias ou na de João Nascimento, fruto do histórico e do percurso musical, as referências são explícitas e articulam-se na lógica de uma conceção de música representativa. Os títulos, as indicações, as reproduções de atividades de recreio ou trabalho, a estrutura do cante não deixam dúvidas quanto à intencionalidade de representar musicalmente uma cultura.

Não se deverá concluir, de modo absoluto, que existe um estilo musical alentejano contemporâneo. O tempo da individualidade musical e da fruição da variedade não o permite. O estilo musical que predomina é o estilo do próprio compositor. Prevalece o individual não o coletivo. Para que tal acontecesse seria obrigatório um reconhecimento institucional, teria que se firmar uma *doxa* que desse legitimidade a essa hipótese mas que só o tempo longo e os devidos organismos da sociedade poderiam determinar.

Não haverá um estilo alentejano se entendido como possuidor de um mesmo sistema ou de uma mesma estética musical. Mas há, definitivamente, um *ethos* musical comum. E por haver uma mesma realidade de *substância alentejana* que determina um dado significado musical, faz sentido considerar uma música de produção regional alentejana, mesmo sendo ela entendida, no seu significante, como uma forma estilizada ou como o desabrochar de uma conceção primitiva especulativa.

A Professora Dra. Ana Telles refere¹³⁴ que, no caso do compositor Olivier Messiaen e na alusão ao canto dos pássaros, nomeadamente na evocação simbólica da cotovia em *Vint Regards sur l'Enfant Jésus*, se está perante o caso de uma forma estilizada. Em obras como *Catalogue d'Oiseaux*, pelo facto do compositor desenvolver um trabalho de recolha de escrita musical do canto dos pássaros, e posterior verificação com as respetivas gravações do próprio canto, estabelecendo assim um desenrolar metodológico, considera que se está perante uma proto-ciência.

Não parece que, nesta investigação, uma tal conclusão possa ser assumida. Ultrapassa o seu âmbito e excede o seu propósito. Há uma dimensão psicológica, existe uma predisposição anímica dos compositores, influenciadora do ato criativo, na vontade de representar os mesmos aspetos extramusicais e aspetos ligados a uma cultura regional.

“Cientificar” o silêncio de uma planície parece coisa difícil de conseguir. Ao contrário do canto dos pássaros, em que altura e ritmo podem ser quantificáveis, no plano dos sentidos, das

¹³⁴ Arte, Natureza e Paisagem: Sons do Montado em Música: Conferência realizada na Universidade de Évora a 4 de Maio de 2017.

emoções, dos sentimentos e subsequentes transposições para a realidade musical, tudo se torna mais volátil. É um assunto que se firma primeiro no íntimo do compositor, depois no domínio da representação metafórica, na construção musical, na expressividade dos sons e subseqüente descodificação, revestindo-se todo o contexto de uma pura subjetividade.

Mas se o *sexto sentido* assim permitir, uma identificação concordante no âmbito alargado do coletivo pode verificar-se. Se a produção musical persistir e se as instituições do poder assim o considerassem, a concetualização de uma música regional alentejana poder-se-ia, porventura, afirmar.

Vislumbra-se através dos inquéritos realizados nesta investigação a sugestão do reconhecimento de uma identidade, de uma identificação com algo que está para além da música e que se serve dela para se representar. E por isso poderá haver uma identidade, uma identificação. Não tanto por uma estilística musical comum, mais por uma identificação anímica entre os compositores. Permanece um mesmo *ethos*.

É interessante verificar que os elementos musicais alentejanos – que anteriormente se definiu por objetos musicais – nas obras de Christopher Bochmann, tornam-se gradualmente característica estilística pela recorrência do seu uso, como acontece em *Uma Grande Razão*, obra escrita em 3 de Março de 2017 e dedicada a Mário Cesariny. Mas também em *Divertimento*, obra terminada em 15 de Maio de 2011, entre outras.

Deste modo, pode eventualmente entender-se que, progressivamente, a linguagem musical deste compositor, eventualmente de outros se vai impregnando de uma “substância musical alentejana” tornando-se agora, estilisticamente identitária.

Pensar a busca de uma identidade remeteu à noção de fruição da variedade, da contradição imanente, e da consciência da ilusória aparência das coisas. Ilusória porque a aparência tem a função de esconder um certo interior e simultaneamente revelar uma certa superfície. Este trabalho procurou investigar, para além da aparência, procurou, a visão pessoal do observador, na revelação interior de uma determinada realidade.

Num tempo em que a Humanidade vive a dissolução de valores e a transformação de paradigmas estruturais a *demanda de um ethos musical* torna-se a procura referencial de uma unidade e por isso também o de um sentido de ser alentejano.

Bibliografia

- Abbagnano, N. (s.d.) *História da Filosofia*. Lisboa: Editorial Presença.
- Afreixo, J. M. Graça (1993). *Memória Histórico-Económica do Concelho de Serpa*, Câmara Municipal de Serpa, Biblioteca Abade Corrêa – Arquivo Histórico Municipal – Serpa.
- Alves, Adalberto (1999). *Ecos de Passado Árabe*. Instituto Camões, Coleção Lazúli.
- Amora, Kleber. *Alguns elementos para a compreensão do conceito de substância em Kant*. Consultado em 18 ago 2016. Disponível em: [//ftp.cle.unicamp.br/pub/kant-e-prints/5%20-%20Artigo%20substancia.pdf](http://ftp.cle.unicamp.br/pub/kant-e-prints/5%20-%20Artigo%20substancia.pdf).
- Azevedo, S. (1998). *A Invenção do Són*, Lisboa, Caminho da Música.
- Bauman, Z. (2017). *A Arte da Vida*. Lisboa. Relógio D'Água.
- Bochmann, Christopher, (2002). *Non-serial criteria in the pitch-organization of Webern's Twelve-note works*, Revista Modus, pp 131-138.
- Bochmann, Christopher, (2002). *O ritmo como factor determinante na definição de linguagens musicais*. Revista Modus, pp. 191.
- Bochmann, Christopher, (2004) *A música isobemática*, Lisboa. Revista Modus.
- Boulez, Pierre, (1996) *Apostamentos de Aprendiz*. São Paulo, Editora Perspectiva.
- Bull, Michael. (2000). *Sounding out the city: Personal stereos and the management of every day life*. Oxford: Berg.
- Caspurro, H. *Tese de doutoramento para download*. Consultado em 27. Fev. 2017, disponível em: http://www.mulheravestruz.pt/luissantos/wpcontent/uploads/2015/03/Tese_de_Doutoramento.pdf.
- Castro, F. C. L. (5 dez 2006). *Substância, liberdade e existência. Sens public*. Consultado em 11 out. 2015. Disponível em <http://www.sens-public.org/spip.php?article329&lang=fr>.
- Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa. Consultado em 8 de Set. 2016. Disponível em: http://mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=10138&lang=PT

Chauí M. (24 nov 2011). As Ideias de Substância e de Causalidade. *Filosofia Moderna* 3.2. Consultado em 30 nov 2015. Disponível em: <http://projetophronesis.com/2011/11/24/filosofia-moderna-3-2-as-ideias-de-substancia-e-de-causalidade/>.

Chauí, (2001), *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática.

Cherñavsky, Analía. (2008). *O nacionalismo musical e a necessidade de formação do público*. In XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM) Salvador. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/posteres/POS503%20-%20Chernavsky.pdf.

Delgado, Alexandre. Telles, Ana. Bettencourt Mendes, Nuno. (2007) *Luís de Freitas Branco*. Lisboa, Caminho da Música

Entrevista a Amílcar Vasques Dias. Consultado a 6 mar. 17, disponível em: http://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=5&what=2&show=0&site=ic&peessoa_id=212&lang=PT

Ferreira, Manuel Pedro (coord). *Dez Compositores Portugueses*. (269). 2007 Lisboa. Dom Quixote.

Fubini, E. (1993). *Estética da Música*. Lisboa, Edições 70.

G. Stefani, (1976). *Introduzione alla semiótica della musica*, Palermo, Sellerio, p. 13.

Habermas, J. (2012). *Teoria do Agir Comunicativo: Racionalidade da ação e racionalidade social*. São Paulo. WMF Martins Fontes, Vol. I.

Henrique Raposo (2016). Porque é que no Alentejo o suicídio é natural? Observador. Consultado a 30 de Dez. 2016. Disponível em: <http://observador.pt/especiais/no-alentejo-suicidio-natural/>

Jung, C.G. (1963). *Memórias Sonhos Reflexões* Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira S.A.

Knepler, G. (1977). *Geschichte als We zum Musikverständnis. Zur Theotie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*, Leipzig: (s.d.).

Krims, Adam. (2002). *Music, Space and Place. The Geography of Music*: in *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, edited by Martin Clayton, Trevor Herbert and Richaead Middleton., NY Routledge.

Ley, David. (2003). Artists, aestheeticisation, and the field of gentrification. *Urban Studie* 40 (12)

- Llosa, Mário Vargas (2003). *Globalização, Ciência, Cultura e Religiões*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lopes Graça, F. (1941) “Sobre o conceito de música portuguesa”, *A Música Portuguesa e os seus problemas*, I (*Obras Literárias*, vol. 6) Lisboa: Caminho 1989: 35-62.
- Lopes Graça, Fernando (1953). *A Canção Popular Portuguesa - Edição Europa – América – Lisboa*.
- Lopes Graça. (s.d.). *Introdução à Música Moderna*, Lisboa, Biblioteca Cosmos, nº 22 Lisboa.
- Lopes Graça, F. (1976) *Caça aos Coelhos e Outros Escritos Polémicos*. Lisboa Edição Cosmos.
- Lopes Graça, F. (1984). *Obras Literárias. Opúsculos (2)*. Lisboa, Editorial Caminho.
- Machado, L (2012). *Ethos Profissional Hegemonia Possível?* Consultado em 16 ago. 2016. Disponível em:
http://www.culturaacademica.com.br/img/arquivos/Ethos_profissional-WEB_v2.pdf
- Maqam World, The Arabic Maqam, consultado a 28, Fev. 2017, disponível em:
<http://www.maqamworld.com/maqamat.html>
- Marcos Olímpio Gomes dos Santos. *O Alentejo na Poesia*. Consultado em 30 do Dez. 2016. Disponível em:
http://home.uevora.pt/~mosantos/download/Alentejo%20na%20Poesia_28Jul11.pdf
- Marecos, Carlos, (2011). *Interacção entre estruturas Intervalares e Estruturas Espectrais na Música Instrumental/Vocal*, tese de doutoramento apresentada à Universidade de Aveiro.
- Marecos, Carlos, (sd) *O equilíbrio das estruturas verticais na Sinfonia de Christopher Bochmann*.
- Marvão, António. (1956). *O Alentejo Canta*, Braga, Editorial Franciscana.
- Mattoso, José. (1988). *Identificação de um País, vol II (215-217)*, Lisboa. Editorial Estampa.
- Mattoso, José. (2000). *Portugal*. Lisboa, Quetzal Editores.
- Mattoso, José. Daveau, Suzanne. Belo, Duarte. (2010). *Portugal, O Sabor da Terra*. Lisboa. Círculo Leitores.

- Miranda, José A. Bragança de. (2002). *Teoria da Cultura*. Lisboa, Edições Século XXI.
- Mitchell, Tony. (2009). *Sonic psychogeography: A poetics of place in popular musica in Aotearoa/New Zealand*. *Perfect Beat* 10(2): 145-175.
- Nascimento, J. L., Lopes, A., & Dias, D. (2013). *Crise de Valores ou Valores da Crise: Uma Abordagem Conceptual aos Valores Societais*. In Descubriendo nuevos horizontes en administracion: XXVII Congreso Anual AEDEM, Universidad de Huelva, 5, 6 y 7 de junio de 2013 (p. 108). Escuela Superior de Gestión Comercial y Marketing, ESIC.
- Nazaré, João Ranita, (1979). *Música Tradicional Portuguesa - Cantares do Baixo Alentejo*, Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa.
- Nazaré, João Ranita, (1984). *Prolegomenes A L'Ethnosociologie de la Musique*.Parsi: Centre Culturel Calouste Gulbenkian.
- Nazaré, João Ranita, (2004)). *The Ethnology of Music*. Lisbon. Mediterranean Institute, department of Sociology, New University of Lisbon.
- Negus, Keith. (1992). *Producing pop: Culture and conflitin the popular music industry*. London: Edward Arnold.
- Nye, Sean. (2009). Love parade, please not again: A Berlin cultural history. *ECHO* 9(1) (accessed January 3, 2011).
- Oliveira, Ernesto Veiga de, (1966). *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* Lisboa: Edição Fundação Calouste Gulbenkian.
- Peterson, Marina. (2010). *Sound, space and the city: Fabricating authenticity*. Berkeley: University of California Press.
- Priberam, Dicionário. Consultado em: <http://www.priberam.pt/dlpo/etos>.
- Ribeiro, Orlando. Lautensach, Hermann. Daveau Suzanne. (1991). *Geografia de Portugal, IV A Vida Económica e Social*, Lisboa, Edições João Sá da Costa.
- Ruwet, N. (1972). *Langage, Musique et Poésie*, Paris, Editions du Seuil,
- Santos, José (2010). Conservação, salvaguarda, criação e culturas orais: uma aproximação conceptual” JRdS / Outubro de 2010. Evora: dspace.uevora. Disponível em: <http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/2175/>

- Schein, E. H. (2004). *Organizational culture and leadership* (3rd ed.). San Francisco, US. Jossey-Bass Publishers.
- Sobral, J.M. (2012). *Portugal, Portugueses: Uma Identidade Nacional*. Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Sousa, Filomena. (2012). *O Cante Alentejano e os Ceifeiros de Cuba, Projecto Memóriamedia*, Porto: Memória Imaterial/ILT, artigo revisto, 2ª edição, pp.1-12. em: http://www.memoriamedia.net/bd_docs/trancricao_cuba/Sobre%20Cante%20e%20Ceifeiros%20de%20Cuba.pdf
- Stefani, G. *Introduzione alla semiótica della musica*, Palermo, Sellerio, 1976, p. 13.
- Stern, Jonathan. (1997). Sounds like the mall of America: Programmed music and architectonics of commercial space. *Ethnomusicology* 41(1): 22-50.
- Stravinsky, Igor, (1996). *Poética Musical em 6 lições*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- Sunardi, Christine. (2010). Making sense and sensesof locale through perception of music and dance in Malanga, East Java. *Asian Music* 41 (1): 89-126.
- Van Glan, Denise.(1996). A sense of place: Charles Ives and Putnam's Camp, Redding, Connecticut. *American Music* 14 (3): 276-312.
- Vargas, A. (2008). *Cinco Conferências. Especulações críticas sobre a História da Música do século XX*. Lisboa: Edição Culturgest.
- Vargas, António Pinho. (2007). *A ausência da Música Portuguesa no Contexto Europeu: Uma investigação em curso*. Revista crítica de Ciências Sociais, 47-69.
- Vasconcellos, J. Leite de. (1980). *Etnografia Portuguesa vol I*- Lisboa. Casa da Moeda.
- Vasconcellos, J. Leite de. (1980). *Etnografia Portuguesa vol III*, (524).
- Vieira de Carvalho, M. (1999). *Razão e Sentimento na Comunicação Musical. Estudos Sobre a Dialéctica do Iluminismo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Vieira de Carvalho, M. (2012). *Buscar a identidade na alteridade: Lopes-Graça e o conceito de 'povo' na música tradicional*. Consultado em Março de 2017. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/235454852>

Weffort, A. B. (2012). Vestígios da prática cerimonial judaica no Cante. O cante coletivo do Baixo Alentejo. *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, n. 16/17, 105-110. Consultado em 23 de fev. 2017. Disponível em:
<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cienciareligioes/article/download/3844/2571>

Zagalo, L. (2006). *Factores Biográficos na Construção de uma Carreira Musical na Área da Composição: Cinco Estudos de Caso*. (Dissertação de Mestrado não editada). Universidade Nova de Lisboa.



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO
E FORMAÇÃO AVANÇADA

Contactos:

Universidade de Évora

Instituto de Investigação e Formação Avançada - IIFA

Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva, Apart. 94

7002-554 Évora | Portugal

Tel: (+351) 266 706 581