



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**Os casos de Christopher Bochmann e Pedro Amaral
na Ópera de língua Portuguesa no século XXI**

Pedro Miguel Ramos Francisco

Orientação: Christopher Consitt Bochmann

Mestrado em Música

Área de especialização: *Composição*

Dissertação

Évora, 2014

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais por acreditarem em mim e me darem sempre todo o apoio que sempre precisei para progredir nos meus estudos. Agradeço-lhes por tudo pois sem a ajuda e o seu apoio nunca teria conseguido prosseguir com a minha formação.

Agradeço ao Professor Doutor Pedro Amaral por todo o material que me dispensou e do tempo que me dedicou.

Agradeço ao Professor Doutor Christopher Bochmann por o material que me arranhou bem como todo o tempo em que me orientou e me ajudou na construção desta tese.

Por final gostaria de agradecer à minha Calíope, Antónia Espadinha, que me inspira e está ao meu lado amando-me e deixando-me amá-la, porque me apoiou e me ajudou, me deu força quando precisei e me inspirou a escrever a Ópera. À Antónia Espadinha, que figura como personagem principal da minha Ópera, eu dedico-a.

A língua Portuguesa na Ópera do Século XXI:

os casos de Christopher Bochmann e Pedro Amaral

Resumo

Este estudo pretende focar-se na forma como a língua Portuguesa é posta em música, no caso particular de Óperas do século XXI. A análise é do ponto de vista composicional e têm como objectivo final a composição de uma Ópera. Na análise desta Óperas será usado uma linguagem gramatical na tentativa de verificar se as regras gerais de gramática foram respeitadas e como foram tratados os elementos que, no texto, mais importância têm para a assimilação da mensagem.

Palavras-chave: Música Vocal, Ópera, Língua Portuguesa.

The Portuguese language in the XXI century Opera: the

example of Christopher Bochmann and Pedro Amaral

Abstract

This study intends to focus on how the Portuguese language is placed in music, in the particular case of the XXI century Operas. The analysis is on a compositional viewpoint and aims the final composition of an opera. In this analysis of the Operas will be used a grammar language is an attempt to verify which rules were respected and how were treated the elements in the text that are more important for the assimilation of the message.

Keywords: Vocal Music, Opera, Portuguese.

Índice

1.1 INTRODUÇÃO AO TEMA	9
1.1.1 Apresentação do Tema	9
1.1.2 Definição de Objectivos.....	10
1.2. METODOLOGIA	11
1.2.1. Modelo de Análise.....	11
1.2.2. Definição de Conceitos	13
2.1 CHRISTOPHER BOCHMANN.....	17
Do Compositor	17
2.2. CORPO E ALMA	19
2.1.2.1 Cena I - Erguei-vos, Madre.	20
2.1.2.2. Cena VII	29
2.2 PEDRO AMARAL	33
2.2.1 Do Compositor	33
2.2.2 O SONHO	34
2.2.2.1 Cena I - Incipit	35
2.2.2.2 Monólogo de Salomé	39
3 O MITO	47
3.1 A preparação e escrita	47
3.2 Calíope	48
3.3 Proclamação	49
3.4 Concílio	51

BIBLIOGRAFIA	55
ANEXOS	58

1.1 INTRODUÇÃO AO TEMA

1.1.1 Apresentação do Tema

A escolha deste tema prende-se, em primeiro lugar, por motivos pessoais. A ideia de compor uma Ópera é algo que sempre me interessou e ao dar este passo percebi que tinha que entender e estudar a forma de trabalhar o texto, pois essa era, sem dúvida, a minha maior lacuna enquanto compositor. Assim escolhi duas Óperas que, por um lado tive o privilégio de assistir às estreias (a Ópera *Corpo e Alma*, estreia Mundial no Salão Nobre do Teatro Nacional São Carlos e a Ópera *O Sonho* em estreia Nacional no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian) e por outro por se tratarem de dois compositores com quem tive a honra de trabalhar e por isso conhecer de forma mais íntima o seu trabalho e, por se tratarem de dois Compositores Professores na Universidade de Évora, ter maior facilidade em requerer material e informações acerca das suas Óperas.

Ao verificarmos os compositores que escreveram Óperas em Português durante o Século XXI temos um pequeno leque com pouco mais de quatro dezenas de obras escritas, sendo que a sua maioria não reproduzidas mais que uma ou duas vezes, e apenas quatro foram editadas em Cd¹. Na sua maioria com pouca informação acerca de estreia, e grande parte sem gravações ou com difícil acesso às mesmas. A escolha teve em conta não só o acesso às partituras e gravações mas também por o estudo destas obras se ter tornado um objectivo pessoal pelo reconhecimento da qualidade das mesmas. O Trabalho realizado por qualquer um dos compositores merece esta análise sem qualquer demérito para com os restantes compositores.

¹ as Operas Escritas no século XXI foram editadas em Cd as Óperas "O Achamento do Brasil" de Jorge Salgueiro (2004), "O Fim" de Carlos Marecos (2005), "A Morte de João Espergueiro e a sua Contestação Aturada" de Eduardo Luís Patriarca (2006), "Corpo e Alma" de Christopher Bochmann (2008), e "A Rainha Louca" de Alexandre Delgado (2012). A língua Portuguesa na Ópera do século XXI

O outro motivo que me levou a escolher este tema em particular foi verificar que existem poucos estudos acerca de Compositores Portugueses, em especial os mais recentes. Assim pretendo com este estudo alertar para a necessidade de estudar a nossa cultura musical, de romper com o constrangimento dos Portugueses em relação ao seu repertório e valorizar a qualidade da nossa música.

1.1.2 Definição de Objectivos

Esta dissertação tem como objectivos analisar a forma como os compositores passaram o seu texto para música, como este manipulou a composição individual (da voz) quer da própria textura musical (orquestração). Tento com esta tese analisar a forma como o texto é tratado, analisado e explorado para a música tentando encontrar métodos e soluções que me ajudem na composição da minha própria ópera.

Não tento com este estudo criar ou encontrar metodologias de análise gramatical ou composicional mas antes perceber a forma como o texto se impôs na composição.

É de importância primordial a este estudo a criação individual pelo que a análise será sempre do ponto de vista composicional e por isso subjectivo devido ao seu aspecto de utilização. Não se pretende com este presente estudo uma análise exaustiva e analítica sobre técnicas mas antes um olhar sobre as soluções encontradas e os esquemas utilizados para a melhor percepção da mensagem.

É sobre a mensagem que o estudo se foca pois é ela que engloba toda a obra musical criada, toda a música foi feita para reforçar e ajudar o enredo dramático. É por a correcta percepção da mensagem que são feitas as escolhas orquestrais e sonoras e é para o enredo dramático (mensagem) que é feita toda a música. A correcta percepção começa por isso por perceber qual é a mensagem e como a devemos respeitar.

1.2. METODOLOGIA

1.2.1. Modelo de Análise

Pretende-se com esta análise fazer uma relação entre a forma como o texto é aplicado em música e as regras gramaticais inerentes a qualquer texto. Pretende-se assim entender, mais do que as regras composicionais, as regras gramaticais do texto e o seu respeito aquando da sua passagem para música. Não se entenda com isto que irei fazer uma análise gramatical das Óperas que estudo mas antes verificar se, aquando da composição, esta reforçou ou desvirtuou o texto que musicou. O objectivo final será sempre verificar de que forma foi feita a gestão da mensagem contida em cada excerto textual verificando as acentuações, pausas e momentos de reforço orquestral (que podem funcionar como acentuações mas também como bloqueios à própria mensagem).

Para esta análise irei fazer referências a conceitos básicos de gramática e verificarei como estes foram tratados musicalmente, ou, por outro lado, que importância têm a nível gramatical as palavras/trechos tratados musicalmente.

Entenda-se que acima de tudo pretendo entender de que forma se pode assegurar a transmissão da mensagem em virtude de uma melhor percepção da obra. A boa compreensão da mensagem de uma Ópera está intimamente ligada com a percepção do texto, quer frase a frase, quer o texto como um todo. Irei, portanto, durante a análise, partir sempre da Ópera para o texto que lhe deu origem pois pretendo ver quais as palavras/secções escolhidas pelo compositor.

A escolha dos Andamentos foi feita por questões de Análise de mensagem, bem como do ponto de vista composicional e por isso escolhi aqueles que, por um lado, me pareceram os mais, ou dos mais, importantes a nível de conteúdo textual para a mensagem global da obra, e por outro dos que maior importância têm para a minha pesquisa e composição. Assim o primeiro andamento de ambas as Óperas pareceu-me ser uma escolha incontornável uma vez que, sendo o primeiro contacto que temos com a obra, nos dá a primeira imagem da mensagem que irá ser transmitida, o primeiro ponto de contacto entre emissor e receptor, é o primeiro contacto que temos com o texto propriamente dito e por isso de importância extrema, quer do ponto de vista de transmissão de mensagem quer do ponto de vista de criação composicional visto ser a primeira vez que fazemos o emissor entrar dentro do ambiente sonoro que propomos enquanto compositores. Mais importante se torna visto a diferente forma como o primeiro andamento é tratado por ambos os compositores. No caso de Christopher Bochmann o primeiro andamento é o início da Ópera, o início do enredo dramático e da história, no caso de Pedro Amaral o primeiro andamento trata-se de uma introdução à História, e não está, de todo, ligado ao enredo da mensagem contida na história da Ópera, no entanto cria o Ambiente necessária para a sua melhor percepção.

Além da primeira cena decidi escolher uma outra que fosse, não só de importância textual no desenrolar do Drama, mas também que fosse em conta à minha pesquisa enquanto compositor. No caso da Ópera Corpo e Alma a cena a escolher pareceu-me ser a última, em um único acto: **“Oh!... Oh!... O Vento! O Vento!... ei-lo conosco.”**. A razão para esta escolha prende-se com o facto de se tratar de um monólogo, e tendo eu planeado como momento de destaque da minha própria ópera o monólogo, o estudo da sua realização é um ponto chave desta análise.

No caso da ópera O Sonho optei por estudar o **“Monologue de Salomé”** por este estar ligado à introdução **“Incipit”** e, novamente, por se tratar de um monólogo e esse ser ponto chave da análise. Também porque, apesar de se tratar de um mono-

logo, a forma como os dois compositores trataram os monólogos é bastante diferente e interessar-me verificar estas diferenças.

1.2.2. Definição de Conceitos

Para a Análise que irei efectuar, e que têm como objectivo a composição de uma Ópera, irei ter sempre em conta o conceito gramatical de mensagem. A comunicação verbal têm alguns factores fundamentais que interessam reter: “Emissor, receptor, canal de comunicação, mensagem, código e referente são factores indispensáveis para se realizar a comunicação.” (2004, ANTÓNIO AFONSO BARREGANA). Não pretendo nesta tese fazer um estudo de nível gramatical mas antes perceber como poderemos adaptar estas normas a um conceito musical que possamos usar e utilizar quer na análise quer na própria composição de obras musicais que tenham como base composicional um texto colocado em música. Assim proponho que alguns conceitos básicos usados na gramática possam ser aqui retidos para posteriormente reflectirmos sobre eles na própria música, afinal é o texto que dá corpo à Ópera pelo que é necessário perceber como este se estruturar para poder posteriormente o utilizar na composição e assim melhor respeitar a mensagem latente no texto.

A necessidade de um emissor e um receptor é intrínseco à comunicação, mesmo em situações de monólogos existe sempre um emissor e receptor, no caso, o emissor é também o receptor. Interessa-nos contudo a comunicação que na gramática se define como **Difusão** “o emissor comporta-se sempre como emissor e o receptor como receptor” (2004, ANTÓNIO AFONSO BARREGANA) situação normalizada na maioria das obras musicais (mesmo numa situação de música aberta não existe um diálogo entre a plateia e o compositor). Ao aceitarmos que a comunicação musical acontece entre compositor e público teremos então que definir o **Canal de Comunicação**. Na gramática canal de comunicação é o meio físico através do qual a mensagem se transmite e denomina-se **Ruído** a qualquer obstáculo que obstrua o canal de comunicação, que impeça a compreensão. O

canal de comunicação passa assim a ser um conjunto de factores, desde a partitura, os músicos ao próprio local onde será apresentada a obra musical, gostaria contudo de propor que designássemos como canal de comunicação a apresentação da obra musical (incluindo aqui todos os canais que se intrometem entre compositor e público) para que assim possamos juntar neste todos os factores que interferem entre a mensagem do compositor e a recepção do ouvinte. Percebemos então que vários factores poderemos colocar como ruído, ao aceitarmos que ruído seja tudo o que impede “a boa compreensão entre emissor e receptor” (2004, ANTÓNIO AFONSO BARREGANA) poderemos incluir no ruído: escolhas orquestrais, colocação de texto, e todos os restantes factores que na composição tornam, ou não, o texto perceptível (não tenciono fazer qualquer relação entre a definição que sugiro de Ruído e Ruído musical, apenas utilizo a mesma designação que é feita gramaticalmente para definir os obstáculos à transmissão de mensagem). A perceptibilidade do texto não confere contudo uma perceptibilidade da mensagem. Mensagem “é o aspecto significativo do texto emitido, contendo a realidade extralinguística a que o texto se refere” (2004, ANTÓNIO AFONSO BARREGANA) assim a correcta compreensão das palavras não atribui por si uma correcta compreensão da mensagem. Na linguística existem dois factores que influenciam numa frase a incorrecta percepção da mesma, são eles: a ordenação das palavras na frase; os sinais de pontuação (pausas). Dedico especial atenção a esta última pois a sua relação musical é clara, a colocação do texto em música têm de respeitar as pausas próprias do texto sob pena de, se não o fizer, não respeitar a correcta mensagem do mesmo. Os sinais de pontuação (pausas) de um texto dão-lhe um ritmo próprio que é importante entender e perceber que essa rítmica é por vezes necessária à compreensão da mensagem textual. (ex.: Se olharmos para a frase: “Um lavrador têm um cão e a mãe do lavrador é também o pai do cão” a frase fica sem sentido mas ao colocar sinais de pontuação este ganha um significado lógico, “Um lavrador têm um cão e a mãe. Do lavrador é também o pai do cão.”). Factor indispensável à comunicação continua a ser o código. A percepção de uma mensagem impõe que emissor e receptor usem o mesmo código. “O Código é, ao mesmo tempo, o conjunto de signos (palavras) de uma língua e o modo de emprego ou regras combinatórias desses signos.” (2004, ANTÓNIO AFONSO BARREGANA).

Assim o desconhecimento deste código por parte de uma das partes torna impossível a comunicação e “se os dois conhecerem o código, mas não com igual domínio, pode suceder que a mensagem seja apreendida apenas parcialmente...” (2004, ANTÓNIO AFONSO BARREGANA). esta situação é especialmente importante para a escrita musical. A utilização do código musical faz muitas vezes parte da própria descrição da mensagem, mas se esta for feita para publico que não entenda o código, esta mensagem poderá não ser assimilada. Quando falamos de Música a percepção do código ou conhecimento do código é obviamente subjectiva, o código musical não só é subjectivo como pode ser antagónico no sentido em que o objecto musical pode ter diferentes percepções, e um objecto musical nunca poderá ter um significado universal. Ao debruçar-me sobre o código musical não irei debater sobre a existência de significado musical e/ou relação entre som e significado mas antes estudar a forma como o compositor utiliza determinados ambientes musicais para determinados momentos dramáticos, verificando a coerência de linguagem musical e textual. O último dos factores fundamentais para a comunicação verbal é o referente, e este é outro ponto especialmente importante para a música que utiliza texto. O **Referente** “é o objecto extralinguístico a que se refere o signo, isto é, aquilo que é designado por este.” (2004, ANTÓNIO AFONSO BARREGANA) Ao fazermos referência a algo que tenha acontecido anteriormente teremos que ter conhecimento da conversa anterior para perceber ao que nos estamos a referir (ex.: “se encontrar na rua um cartão com a expressão “aluga-se”, fico sem saber o que é que se aluga, se o mesmo cartão estiver à porta de uma loja, concluo que é a loja que se aluga.” (2004, ANTÓNIO AFONSO BARREGANA)). Existem três tipos de referentes na gramática: a) reais; b) situacionais; c) verbais. Para a análise que faço proponho a utilização de um quarto referente (relembro que esta análise têm como fim a utilização dos aspectos musicais e não linguísticos) **referentes musicais**. Em música pode acontecer que um determinado acontecimento/personagem/local fique marcado por uma determinada atmosfera musical, assim quando essa atmosfera aparece as referências textuais podem ser associadas aos acontecimentos/personagens/locais ocorridos durante as restantes utilizações da

mesma atmosfera musical, ritmo característico, desenho melódico característico, etc. (um exemplo histórico desta utilização é os leitmotiv²). A utilização de referentes musicais torna-se uma excelente ferramenta na escrita Operática visto permitir situar qualquer momento/personagem/situação dramática através da atmosfera musical. Contudo é necessário atenção e cuidado com a escrita deste referente musical visto que este apenas funcionará se for suficientemente específico e único sem que, ao mesmo tempo, não seja dentro de uma linguagem demasiado específica, a utilização de um código demasiado específico pode impedir o ouvinte de entender a atmosfera criada (como foi dito anteriormente a perceptibilidade da mensagem implica que ambos os intervenientes, emissor e receptor, tenham igual domínio do código).

Em termos fonéticos por outro lado interessa reter a particularidade e diversidade de cada um deles. Cada fonema têm um ponto de ataque, passagem de ar e prolongação específica, interferindo assim com o timbre, ressonância e projecção sonora. O estudo e percepção destas características irão, por isso, facilitar a escrita e a utilização vocal em cada momento. A boa utilização fonética permite ao compositor criar ambientes característicos marcados pelo timbre fonético de certas palavras.

O peso de cada sílaba será também alvo de análise. Na gramática a acentuação silábica é dividida entre dois tipos, as sílabas tónicas e as sílabas átonas. As sílabas tónicas são aquelas que se pronunciam com maior intensidade e as sílabas átonas são todas as sílabas que não são tónicas. De uma forma geral poderemos dizer que se o peso da melodia cair sobre a sílaba tónica garantimos uma maior perceptibilidade visto a acentuação musical estar a reforçar a acentuação natural da palavra.

² Leitmotiv ou Leitmotif: “Um motivo ou tema é associado a uma ideia extramusical, aparecendo depois de forma constante como veículo da mesma.” (2003, ULRICH MICHELS)

Estas características da comunicação serão alvo de uma análise musical aplicada às Óperas que proponho estudar. Afinal a matéria prima da ópera é o texto, a comunicação desse texto o desejo último e para isso, a compreensão da língua é tão essencial ao compositor como é ao autor do texto.

2.1 CHRISTOPHER BOCHMANN

Do Compositor

Nasceu em Chipping Norton, Inglaterra a 8 de Novembro de 1950. Filho de pais violoncelista começou cedo a estudar o instrumento com seu pai, Martin Bochmann. Aos 9 anos ingressou no coro de St. George's Chapel em Windsor, Inglaterra, onde permaneceu até 1964, entre 1966-1967 trabalhou como violoncelista na National Youth Orchestra. Viveu na Turquia entre 1952 e 1960. Em Inglaterra trabalhou como professor entre 1971 e 1977 onde foi Director de Música na Cranborne Chase School (1973-1976) e leccionou na escola Yehudi Menuhin (1977). Desde 1980 vive em Portugal, entre 1980-1991 foi professor no instituto Gregoriano de Lisboa, entre 1981-1985 professor no Conservatório Nacional de Lisboa, professor da Universidade Nova de Lisboa entre 1985-1986, professor na Escola Superior de Música de Lisboa entre 1984-2006, desde 2006 é professor na Universidade de Évora. Foi também Director da Escola Superior de Música de Lisboa (1995-2006) e é Director da Escola de Artes da Universidade de Évora desde 2009. Fez cursos de

Verão no Brasil (1978-1985), em Brasília (2004-2005) e trabalhou como professor convidado na Hochschule für Musik und Theater em Leipzig. Desde 1984 é Maestro Titular da Orquestra Sinfónica Juvenil Portuguesa.

2.2. Corpo e Alma

Ao olharmos para o texto da Ópera *Corpo e Alma* (ver anexo II) poderemos ver como ao longo deste se denota uma continuidade, uma linha que se desenvolve ao longo do mesmo, a mensagem que liga toda a obra literária aqui adaptada. Assim há que arranjar uma forma que nos tente ajudar a demonstrar isso. A escolha dessa forma não é necessariamente feita com escolha de andamentos ou secções mas antes feita de forma a prever dentro desses andamento algumas inflexões que possam denotar o que pretendemos. Christopher Bochmann planeou algumas destas características de maneira a que a forma da Ópera esteja de acordo com uma lógica que se percebe no texto, um exemplo disto é a utilização orquestral em que se denota um caminho que é percorrido pela orquestra, começando no grave indo até ao agudo como se pode ver no seguinte esquema:

Cena I	Cena II	Cena III	Cena IV	Cena V	Cena VI	Cena VII
Graves	Misto	Trio c/ solo	Tutti	Tutti	Cordas	Agudos

Fig.1: Esquema do Compositor.

No esquema podemos ver de forma simplificada o esquema desenhado para a orquestração. Contudo a aplicação não é tão simplificada e a aplicação é bastante mais complexa, contudo este esquema permite planejar a sua execução garantindo uma lógica formar que ajuda a que a ópera respeite o texto. No anexo III poderemos ver em pormenor os esquemas de grande proporção de construção da ópera.

Nestes esquemas de planeamento da ópera, o compositor planeou a utilização instrumental detalhada bem como algumas das proporções da ópera e assim,

fazendo planos a longo curso para a composição, o compositor garantiu uma coerência composicional em relação ao texto que usou.

2.1.2.1 Cena I - Erguei-vos, Madre.

A primeira Cena da Ópera, o primeiro contacto com a história, é um cena que aparece timidamente com os passos de Pedro. A Cena vai-se desenrolando num registo grave (tal como vemos no anexo IV) pouco activo instrumentalmente, sem grandes intervenções instrumentais interrompido por pequenas secções contrastantes em momentos importantes, de necessidade de reforço dramático com registo agudo e movimentado tal como acontece, por exemplo, nos compassos 40 a 48.

The image shows a musical score for the Sopros (Soprano, Alto, Tenor, Bass) section. It consists of five staves. The score is divided into two parts. The first part, starting at measure 36, is marked 'a tempo' with a quarter note equal to 60 (♩=60). The second part, starting at measure 40, is marked 'Tempo I' with a quarter note equal to 80 (♩=80). The dynamics in the first part are mostly 'mp' (mezzo-piano) and 'mf' (mezzo-forte). In the second part, the dynamics are 'mp', 'mf', and 'p' (piano). The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Fig. 2: Contraste Instrumental Sopros.

Na mesma secção as cordas irão manter-se entre os dois ambientes mas com dinâmicas, ataques e técnicas diferentes, reforçando o papel dos sopros durante a secção.

The image shows a musical score for the Cordas (Strings) section. It consists of seven staves: Violin 1, Violin 2, Viola 1, Viola 2, Violoncello 1, Violoncello 2, and Contrabaixo. The score is divided into two parts. The first part, starting at measure 36, is marked 'a tempo' with a quarter note equal to 60 (♩=60). The second part, starting at measure 40, is marked 'Tempo I' with a quarter note equal to 80 (♩=80). The dynamics in the first part are 'ppp' (pianissimo) and 'p'. In the second part, the dynamics are 'mf' (mezzo-forte) and 'p'. The notation includes various rhythmic values, articulation marks, and dynamic markings.

Fig. 3: *Contraste Instrumental Cordas.*

Esta escrita ajuda a reforçar estes momentos, dando-lhes ênfase e criando pilares de mensagem, isto é, momentos em que a atenção para o enredo dramático é reforçado. Este momento é um momento que reforça o final de um excerto de texto, funcionando como uma pontuação, um ponto final de uma frase.

Se nos debruçarmos numa análise da utilização de melismas sobre sílabas vemos que, excepto algumas, poucas, excepções a sílaba sobre o melisma é sempre a sílaba tónica. Gramaticalmente as sílabas são divididas em 2 tipos, no que diz respeito à acentuação: a) tónicas: sílaba sobre a qual recai o acento da palavra (sílabas que se pronuncia com maior intensidade); b) átonas: as sílabas que não são tónicas. Esta utilização constante da sílaba tónica como apoio para o melisma garante uma maior coerência comunicacional pois, por ser o apoio da palavra, permite estender a palavra sem que o sentido desta se perca com o melisma, esta acentuação melismática não é mais que a transposição da acentuação natural da própria fala uma vez que o melisma não está a colocar uma acentuação mas antes a descrever a acentuação já existente na própria palavra.

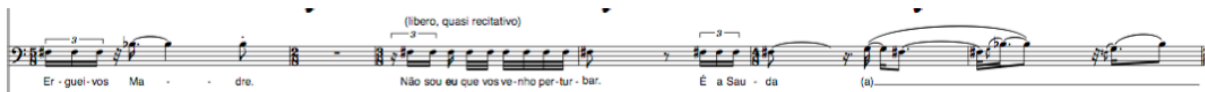


Fig. 4: *Melisma sobre sílaba tónica.*

Esta utilização usa a acentuação natural da própria palavra para fazer a acentuação musical, trata-se de uma escolha técnica que visa respeitar o funcionamento da língua acentuando musicalmente as sílabas acentuadas. E não só reforça sílabas tónicas como também acentua palavras de importância tónica, porque se o melisma reforça a sílaba também reforça a palavra acentuando-a em torno das restantes, conferindo-lhe importância musical mas também gramatical e de enredo de mensagem. Será por isso importante analisar as palavras escolhidas para a colocação de melisma e entender a sua função/importância na frase/texto.

Numa frase, como foi mencionado anteriormente, existem palavras chave para a mensagem. Essas palavras funcionam como pilares na linguagem, são as palavras

que retemos como palavras chave, são elas que, na frase, criam um certo repouso/ pausa, palavras determinantes que irei designar como **palavras tónicas** na comunicação. São estas palavras que reforçam o enredo dramático e garantem a fluência da mensagem. A linguagem necessita destes pontos, destes pilares e por isso, ao passar para música é necessário reflectir sobre estes momentos, definir os pontos chave, escolher as palavras tónicas e utilizar esquemas musicais que permitam aplicar na composição a correcta acentuação destes momentos em prol de uma perceptibilidade da mensagem.

Em baixo encontra-se um pequeno excerto do texto inicial usado no primeiro acto da Ópera que irei em seguida analisar, quer do ponto de vista da colocação de texto quer da utilização da orquestra neste primeiro excerto:

“PEDRO, à Abadessa

Erguei-vos, Madre.

Não sou eu que vos venho perturbar.

É a Saudade, é ela só.

Estáveis em sossego...

Mas ela veio: bateu-vos à porta.

Madre! A minha saudade vem desenterrar o meu amor...

Onde está ele?

Onde me espera a que será vossa Rainha!?

A Abadessa, interdita, não responde.

PEDRO, Onde dorme o meu amor?...

A Abadessa conduz Pedro para junto de um túmulo.

CONTRALTO (A ABADESSA), *mostrando o túmulo de Inês*

Aqui, sob a paz de Deus.

PEDRO, *olhando a pedra em êxtase*

A porta do meu Paço...”

Ao analisar-mos gramaticalmente o texto percebemos que existem palavras que são palavras tónicas na comunicação. São elas a “saúde”, e a razão da saúde “o meu amor”, “vossa Rainha”. Estas são precisamente as palavras sobre as quais existem melismas, sendo este feitos sobre a sílaba tónica nas duas primeiras e numa sílaba átona em Rainha, contudo, a sílaba prolonga-se em glissando para repousar sobre o i, sílaba tónica da palavra, na nota mais aguda, acentuando-a. Ao reforçar as palavras tónicas sobre a sua sílaba mais forte estamos a reforçar a mensagem que o texto transmite, estamos por isso a reforçar o texto com a música respeitando a sua própria estrutura. Se olharmos para o excerto percebemos que existe uma necessidade de reforço dramático sobre o seu final, quando a Abadessa mostra o túmulo de Inês a Pedro. Este momento é de especial importância por ser neste momento que se percebe a mensagem, é o primeiro ponto onde pode haver repouso pois a mensagem finalizou fica neste momento explicado o texto até aqui. A nível de um texto esta seria como completar a fala podendo falar de outro assunto pois finalizei a mensagem que queria transmitir, é pois neste momento que o compositor cria um momento de contraste orquestrar, tímbrico e de gesto (ver compassos 40 a 48 anteriormente referidos), reforçando por um lado o termino da frase e acentuando a acção dramática e por outro criando um momento de separação com o momento seguinte em que Pedro se dirige ao Coveiro. Neste momento a Orquestra toma conta da acção criando um momento de contraste que realça o final da primeira exposição, o registo altera-se ocupando aqui a zona mais aguda com movimentos ascendentes, decididos e ágeis que contrastam com o acompanhamento tímido e grave que acompanha a voz durante a primeira secção.

Após este momento em que a orquestra toma conta da acção, a orquestração volta a assemelhar-se à orquestração do dialogo entre Pedro e a Abadessa, contudo neste dialogo entre Pedro e o Coveiro o piano ocupa o lugar antes tomado por a Harpa em harpejos, fazendo um desenho semelhante, re-orquestrado para o instrumento. Nesta segunda secção podemos verificar um retorno ao ambiente inicial da peça, mas com uma tensão maior, tensão esta que irá ser reforçada por a

forma como a orquestração é feita, utilizando mais instrumentos e mais jogos tímbricos onde os metais ajudam as cordas com as notas mais longas, intercalando-se.

Piano score for harpsichord and piano accompaniment, measures 13 to 19. The harpsichord part includes chords and melodic lines with notes G₃, G₄, and C₄. The piano part features triplets and lyrics: "de E e - la só. Ma - dre! 'stá-veis em sos - se go Mas e - la vei o: ba-teu-vois à por-ta".

Fig. 5: Acompanhamento em harpejos compassos 13 a 19.

Piano score for harpsichord and piano accompaniment, measures 49 to 54. The harpsichord part includes a dynamic marking of *mp* and a forte marking of *f*. The piano part features lyrics: "Em que em-pre-gaste o teu di - a Por-que cor-co-vas tan - to?".

Fig. 6: Acompanhamento em harpejos compassos 49 a 54.

Brass instrument score (Horn, Trumpet, Trombone) for measures 49 to 54. The instruments play sustained notes with dynamic markings of *pp* and *p*.

Fig. 7: Acompanhamento de Metais compassos 49 a 54.

String instrument score (Violin 1, Violin 2, Cello) for measures 49 to 54. The instruments play sustained notes with dynamic markings of *pp* and *p*.

Fig. 8: Acompanhamento de Cordas compassos 49 a 54.

Os gestos das madeiras, que marcam a acção na secção que separa os dois diálogos, vão aparecer nesta secção reforçando a acção dramática do texto:

Fig. 9: Madeiras compassos 67 a 69.

Fig. 10: Voz (Pedro) compassos 67 a 69.

Esta secção é quando a mensagem se aproxima do seu final, um momento em que caminhamos para o clímax da secção e o tratamento orquestral espelha isso reforçando os movimento que caracterizaram a anterior secção. Observando o texto podemos ver como no momento em que as madeiras entram é um ponto de grande importância dramática e como é esse o ponto de desenrolar da mensagem:

“PEDRO, ao coveiro

Em que empregaste o teu dia?

BAIXO (COVEIRO)

A vindimar a leira, meu senhor.

PEDRO

Porque corcovas tanto? Andas enfermo?

BAIXO (COVEIRO)

Nunca tive enfermidade, Deus louvado.

(Mostrando o alvião)

É do ofício, meu senhor.

PEDRO

Da lavoira da Morte... Este claustro aqui, é a leira d'Ela... Hoje sou eu que faço o teu ofício. Serei eu o coveiro.

BAIXO (COVEIRO)

Deixai, meu senhor. Agora é só cavar de roda.

PEDRO

Tu hoje és mestre.

O coveiro sou eu. Sou o teu discípulo. Deixa, deixa que eu cave...”

Esta passagem é bastante mais silábica (apenas um melisma) e orquestralmente mais activa, havendo no entanto acentuações no texto da personagem Pedro que são feitas não por melisma mas por nota longa, fazendo assim acentuar algumas sílabas de algumas palavras, de novo sempre sílabas tónicas e de palavras tónicas.

Na personagem do único melisma nesta texto “meu senhor” a



Coveiro existe o melisma sobre a sílaba “nhor”.

Fig. 11a: Melodia do baixo versão 1.

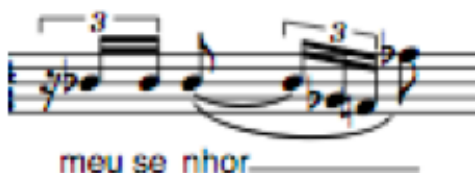


Fig. 11b: Melodia do baixo versão 2.

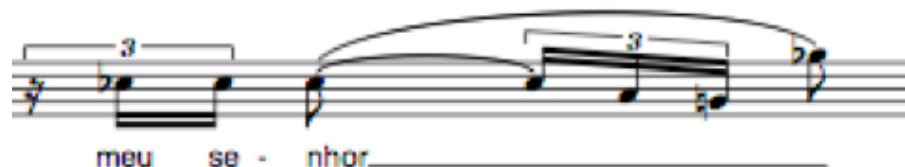


Fig. 11c: Melodia do baixo versão 3.

Este texto, “meu senhor” aparece três vezes na fala da personagem e o compositor, para acentuar a importância escreve sempre com o gesto exactamente igual subindo, no entanto, meio tom a cada repetição, como podemos verificar na figura 11.

A falta de melismas vocais nesta secção é compensada por uma acentuação orquestral sobre as palavras tónicas. Nesta secção o compositor opta por acentuar não através de melismas mas através de notas mais longas em sílabas que pretende acentuar,



Fig. 12: Acentuação por nota longa.

ou através do reforço orquestral como o caso das figuras 9 e 10, em que para além da nota longa o movimento das madeiras reforça a acentuação das palavras. Neste exemplo podemos verificar como acentuação é feita de forma a destruir a acentuação tonal fazendo com que a nota mais longa, mais acentuada, seja atacada na parte fraca de um tempo (no exemplo a quarta fusa do início do compasso). Este aparente desfasamento é feito de forma sistemática destruindo assim qualquer ligação com a acentuação tonal de texto não deixando contudo que se perca a acentuação necessária para reforçar as sílabas tónicas.

Nesta segunda passagem, e ao contrário do primeiro dialogo, a mensagem percebesse ainda antes do final do texto, quando a personagem diz:

“Hoje sou eu que faço o teu ofício.
Serei eu o coveiro.”

Este momento é um momento importante, é um momento chave da acção ainda antes do final do dialogo e por isso este momento é marcado orquestralmente. Neste momento aparecem os gestos que anteriormente caracterizaram a separação dos dois dialogo para acentuar a importância deste momento. Aparecem de novo após a fala:

“O coveiro sou eu”

É importante reparar que nestes momentos a acção Orquestral ocupa a acção dramática e sobrepõem-se à personagem do Coveiro mas nunca à personagem Pedro. No final da secção aparece novamente uma secção em que a orquestra ocupa o espaço da acção. Caracteriza-se inicialmente por o movimento de repetição de nota no piano, septinas em forte na percussão e septinas da mesma nota, também em forte, nos metais (à distancia de 11 meios tons entre trombone e trompete/trompa). As cordas apresentam um desenho oscilatório tendencialmente descendente.

The image shows a musical score for the final section of the first movement. It consists of seven staves: Violin 1, Violin 2, Viola 1, Viola 2, Violoncello 1, Violoncello 2, and Contrabaixo. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The music features a complex texture with repeated notes in the strings, strong rhythmic patterns in the percussion and brass, and a descending oscillatory pattern in the strings. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., '2nd', '3rd', '4th', '5th', '6th', '7th', '8th', '9th', '10th', '11th', '12th', '13th', '14th', '15th', '16th', '17th', '18th', '19th', '20th', '21st', '22nd', '23rd', '24th', '25th', '26th', '27th', '28th', '29th', '30th', '31st', '32nd', '33rd', '34th', '35th', '36th', '37th', '38th', '39th', '40th', '41st', '42nd', '43rd', '44th', '45th', '46th', '47th', '48th', '49th', '50th', '51st', '52nd', '53rd', '54th', '55th', '56th', '57th', '58th', '59th', '60th', '61st', '62nd', '63rd', '64th', '65th', '66th', '67th', '68th', '69th', '70th', '71st', '72nd', '73rd', '74th', '75th', '76th', '77th', '78th', '79th', '80th', '81st', '82nd', '83rd', '84th', '85th', '86th', '87th', '88th', '89th', '90th', '91st', '92nd', '93rd', '94th', '95th', '96th', '97th', '98th', '99th', '100th').

Fig. 13: Movimento do piano, percussão e metais, secção final do 1o Andamento.

The image displays a musical score for the final section of the first movement. It features five staves: Horns (Hr.), Oboe (O. Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The woodwinds and percussion have specific entries marked with 'f' (forte) and 'p' (piano). The piano part includes dynamic markings such as 'mp' (mezzo-piano) and 'p' (piano).

Fig. 14: Movimento das Cordas, secção final do 1o Andamento.

É importante reforçar a ideia que, apesar de nas duas secções deste monólogo a forma como as palavras são reforçadas/acentuadas ser diferente o tipo de palavras acentuadas e o cuidado com as secções a reforçar segue o mesmo princípio e lógica de acentuação. A acentuação é feita de forma diferente por se tratar momentos diferentes da acção e por esse motivo ser necessário mecanismos diferentes.

2.1.2.2. Cena VII

A cena final da Ópera é um monólogo (o segundo monólogo) da personagem Pedro. Inicia-se num ponto de grande intensidade dramática e essa ideia é de grande forma reforçada por um tutti orquestral agudo, agitado e decidido, um ambiente musical que ao longo da ópera sempre se manteve nos momentos de maior necessidade de ênfase dramático. Este momento é o último apogeu dramático e após uma introdução irá começar gradualmente a cair, a desvanecer, caminhando lentamente para um fim. Este percurso é reforçado instrumentalmente com uma diminuição clara entre o tutti inicial e o piano e percussão que acompanham o barítono até ao fim, mas a diminuição não é apenas a nível de instrumentos pois também a nível de movimentos e ataques a orquestração é progressivamente mais reduzida, caminhando também ela para o fim. Mas se a instrumentação vai desaparecendo o

tratamento vocal é sem duvida reforçado, pois à medida que a voz vai ficando sozinha os estratagemas de colocação de texto reforçam-se e renovam-se, fazendo neste momento uma maior exploração das suas possibilidades, quer a nível fonético quer a nível de uso de palavra, em certos momentos o compositor retira sílabas de algumas das palavras fazendo jogos de movimento melódico e uso de fonemas para compensar e assinalar as sílabas em falta, como podemos verificar na secção final desta sétima cena.



Fig. 15: Excerto de secção final, utilização da voz no final da secção.

Tutti	Solo de Madeiras	Apontamentos de Madeiras	-	-
	só Trombone	só Trombone	só Trompa	-
	Hp, Pn e Perc	Hp, Pn e Perc	Hp e Pn	Hp e Pn
	Coro	Apontamento do Coro	Apontamento do Coro	-
	Cordas	Cordas	Cordas	-

Fig. 16: Esquema de utilização instrumental.

A sétima cena está dividida em 5 secções sendo que é na ultima secção que incide a maior parte do texto, é também a secção onde a redução orquestral chega ao seu mínimo estando apenas presente neste momento um piano e uma percussão com um Tam-tam e um bombo que irá assinalar o final da Ópera. Ao olharmos para o

Fig. 19: Corte de sílabas, palavra Saudade.

No compasso seguinte o compositor faz um jogo fonético com o fonema “mm” retirando a sílaba “bei” da palavra “beijo-a” mas de novo, deixando implícito o seu som e por isso a percepção da palavra, bem como a repetição da palavra beijei nas duas frases que se seguem que ajudam a elucidar qualquer ambiguidade presente no momento. Uma utilização semelhante ao que acontecia no exemplo da figura 19 mas agora com a sílaba inicial.



Fig. 20: Corte de sílabas, palavra beijo.

Até ao final da Ópera este tipo de utilização acompanha o texto, sendo sempre feita em palavras que, devido ao seu peso no texto, se tornam mais fáceis de entender não prejudicando em nenhum momento a percepção do texto.

Nesta cena o compositor mostra um claro domínio da palavra e da forma de a utilizar, desenvolvendo uma notação original e criativa que, através do uso vocal marca e caracteriza toda a Cena. O compositor utiliza as possibilidades fonéticas, ataques e técnicas vocais para caracterizar a escrita em toda a sua ópera e nesta ultima secção é notório como essa utilização em nenhum momento dificultam a perceptibilidade da mensagem mostrando um claro cuidado e domínio da escrita vocal.

2.2 PEDRO AMARAL

2.2.1 Do Compositor

Nasceu em Lisboa em 1972 iniciou os seus estudos de composição no Instituto Gregoriano de Lisboa e como aluno privado de Fernando Lopes-Graça. Ingressou no Curso de Composição da Universidade Superior de Música de Lisboa onde conclui o Curso na classe do Professor Christopher Bochmann no ano de 1994. No mesmo ano Ingressa no Conservatório Nacional Superior de Música onde estuda com Emanuel Nunes, terminando o curso 4 anos mais tarde obtendo o Primeiro Prémio em Composição por unanimidade. Fez o curso anual do IRCAM, onde desde então trabalha com regularidade.

Pedro Amaral estudou ainda direcção com Emilio Pomárico e Peter Eötvös, e como maestro e compositor trabalha regularmente com várias Orquestras³.

Pedro Amaral obteve Mestrado em musicologia contemporânea na “École des Hautes Études en Scienses Sociales” em Paris com tese sobre “Gruppen” de K. Stockhausen (1998) e em 2003 Doutoramento sobre “Momente” do mesmo Compositor. Após o Doutoramento foi convidado por Stockhausen para ser seu assistente pessoal. Desde 2007 é Professor Convidado da Universidade de Évora.

³ Orquestra da Gulbenkian, Orquestra Sinfónica Juvenil, Orquestra Metropolitana de Lisboa, Orquestra Utopica, Orquestra Sinfónica Portuguesa, Orquestra de Câmara Portuguesa, Orquestra Sinfónica de São Paulo, Ensemble InterContemporain, London Sinfonietta, Prometheus Ensemble (Bruxelas), Ensemble Futures Musiques (Paris), Percussions de Strasbourg, Ensemble Ebrouitez-vous! (Rennes), Ensemble Alternance (Paris), Quatuor Parisii (Paris), Ensemble Recherche (Freiburg), Ensemble Aventure (Freiburg), musikFabrik (Colónia), Piano Possibile (Munique), Ensemble Art Respirant (Tóquio), Remix Ensemble (Porto), Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, Ensemble Contemporâneos, Coro Gulbenkian, Coro Voces Coelestes...

2.2.2 O SONHO

A Ópera de Pedro Amaral baseia-se na versão de Fernando Pessoa do Mito de Salomé e têm como base um texto inacabado do Poeta. O texto, apesar de inacabado, dá uma visão particular do mito da personagem bíblica: Salomé.

A escolha de um texto inacabado permitiu ao compositor fazer uma leitura pessoal do texto, e porque a obra é deixada em aberto e não têm uma ordem definida permitiu ao compositor a interpretação pessoal, sem alterar o texto. Em entrevista à Newsletter da Fundação Calouste Gulbenkian o compositor fala do que o levou à escolha do texto “... Adoptei a ordem estabelecida nas dactilografias e incorporei diversos dos fragmentos manuscritos. Pessoa deixou-nos uma dramaturgia extremamente forte e original, mas com uma realização em aberto, passível de múltiplas ordenações. Esta liberdade perante o texto, sem nunca acrescentar uma única palavra palavra às do poeta, pareceu-me ideal para a composição de um libreto.” (Newsletter FCG).

A história de Salomé de Fernando Pessoa é um labirinto de sonhos, de personagens sonhadas que sonham personagens, de sonhos dentro de sonhos que se misturam e confundem deformando a própria realidade. É um confuso labirinto onde a realidade se transforma pelo sonho. Este labirinto é explorado pelo compositor que, através da sua interpretação e da sua visão do texto também transforma a realidade deste e lhe dá uma visão pessoal. Um exemplo da forma como o compositor sugere a sua visão do texto na Ópera é um excerto da Cena III, Desdobramento, quando é feita a referência ao Pai de Salomé: “os livros grandes que o meu pai lê”. Neste momento o compositor usa um mecanismo de refente musical para sugerir algo que

deixa em aberto a interpretação visto usar uma atmosfera musical que marcou e definiu ao início a personagem de Fernando Pessoa. Em entrevista o compositor diz: “acompanhando essa frase com o próprio Pessoa em palco, temos uma música muito característica, perfeitamente reconhecível; essa música é muito diferente, em carácter, daquela que, em carácter, daquela que acompanhará, no final da peça, o pai de Salomé, Herodes. Em determinado momento, há uma frase em que uma das Aias, veiculando a voz de Salomé, se refere “aos livros grandes que o meu pai lê”. E a pergunta que faço é: quem é o pai de dela? Salomé refere-se sempre a Herodes como seu pai, mas eu deixo uma ambiguidade dramática, porque nesse momento ir-rompe a música ligada à personagem do próprio Pessoa no prólogo: implicitamente, é a pessoa e aos seus livros grandes que Salomé e as Aias se referem nesse momento”. Esta manipulação mostra um conhecimento do poder de sugestão musical, da forma como um compositor pode criar ambiente e atmosferas de tal forma características que estas sejam usadas para sugerir momentos que de outra forma não aconteceriam.

2.2.2.1 Cena I - Incipit

“Salomé, de Fernando Pessoa, é um sonho. É a história de um sonho, antes de mais. A protagonista tece o seu sonho, em alta voz, fazendo nascer realidades físicas e temporais. A realidade dos seres e dos factos transforma-se pela alquimia deste sonho...” (Notas do autor, anexo V). Assim se inicia o “texto escrito como projecto, anterior à composição da ópera” de Pedro Amaral. Ao olharmos para a realização do início da ópera vemos que o compositor inicia-a com uma introdução (“Incipit”, do Latim iniciar) com um excerto retirado de uma carta a de Fernando Pessoa a Casais Monteiro, onde o Poeta, referindo-se aos seus heterónimos, diz:

“Fernando Pessoa:

Eu vejo, diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos,
de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.”

Este texto, que serve esta introdução, funciona como que uma preparação para o texto surreal, uma introdução à mensagem, ao texto da ópera em si. Ele têm como propósito enquadrar o público para a realidade que se segue e realçar a inexistência da própria personagem uma vez que esta é criada/sonhada por Fernando Pessoa, o prólogo inicial prepara o ouvinte para o labirinto sonho que o texto dramático de Salomé nos cria. Ao compositor interessa sublinhar o labirinto de sonhos entre Salomé que sonha tecendo a realidade mas sendo ela própria um sonho: “Salomé sonha um profeta que sonha um deus. Por outras palavras: Pessoa sonha uma personagem (Salomé) que sonha uma segunda (João Baptista) que sonha um deus. ... é portanto a história de um labirinto de sonhos; e a protagonista é ela própria uma figura sonhada” (pág. 2 anexo V).

Este andamento caracteriza-se por um monólogo curto, com poucas intervenções instrumentais e toda a acção é tomada por a personagem (Fernando Pessoa). As poucas intervenções acontecem em momentos de maior importância, após palavras tónicas, entre pausas naturais da própria frase. Os instrumentos estão divididos em funções tendo as flautas, percussões, violoncelos um dois e três a função de marcar estes momentos de pausa na frase, e o Contrabaixo, violoncelos quatro e cinco, e trompas a fazer o acompanhamento da voz com a nota Mib. A Harpa divide-se nas duas funções, como poderemos verificar nos excertos abaixo.

Incipit

ent de la lettre de Pessoa à Casais Monteiro
janvier 1935

The musical score shows three flute parts (Flûte 1, Flûte 2, Flûte 3) and one horn part (Cor 2). Flutes 1, 2, and 3 are in treble clef with a key signature of one flat. Horn 2 is in bass clef with a key signature of one flat. The score shows dynamics like *pp* and *ppp*, and markings like *al niente*. The flute parts have a *pp* dynamic and a *al niente* marking. The horn part has a *p* dynamic and a *ppp sempre* marking.

Fig. 21: Utilização das flautas e Trompas no 1o Andamento.

Fig. 22: Utilização das percussões no 1o Andamento.

Fig. 23: Utilização da Harpa no 1o Andamento.

Este contraste entre o uníssonos grave e constante e o registo agudo e inconstante cria como que uma realidade diferente, que associada ao texto nos ajuda a criar a ideia de dois planos diferentes, por um lado um plano mais terrestre com a nota grave e constante e por outro uma realidade que nos lembra a ideia do imaginário, do sonho. Este ambiente harmónico é altamente característico e define a personagem de Fernando Pessoa, um referente musical que o compositor irá mais à frente utilizar. Até ao final do texto as secções de maior movimento aparecem entre as citações do texto (o acompanhamento em uníssonos mantém-se constante em todo o andamento) ocupando cada vez mais espaço na acção, como se o sonho fosse ganhando espaço sobre a realidade. Esta atmosfera que aqui aparece preenchendo os momentos entre a acção da personagem, que vai ajudando a descrever a sua mensagem ocupa no andamento seguinte um lugar completamente diferente. A atmosfera de contraste com harpejos assertivos e energéticos cria um ambiente quase imaginário e de sonho, este ambiente e atmosfera musical vai ao longo deste prólogo acentuando-se, em especial no final da fala de Fernando Pessoa, de certa forma poderemos interpretar que o sonho está a nascer, interrompendo o que havia de real naquele momento, ou seja o sonho de Pessoa está a ocupar a acção.

O Prólogo têm uma sonoridade própria, e o cuidado com perceptibilidade do texto é óbvia, em nenhum momento os movimentos orquestrais interrompem a personagem de Fernando Pessoa, e a escrita vocal da personagem é praticamente silábica (que garante uma maior perceptibilidade) e respeita sempre as pausas naturais do texto. As notas que se acentuam em cada melodia (mais longas e/ou mais agudas) são sempre entre sílabas tónicas (ver o exemplo das figuras 26). Esta escolha de escrita vocal permite que uma das mais conhecidas frases do Poeta seja o centro da acção e a escrita, tímida, simples mas altamente caracterizante que permite que, quando a volta a usar, remeta para este momento, e por isso remeta para a personagem de Fernando Pessoa.

É interessante verificar as palavras que mereceram maior atenção. A frase é quase toda ela recitada sobre a nota Mi bemol, no entanto, o nome dos heterónimos merece um desenho bastante diferente que faz sobressair sem duvidas essas palavras, também a palavra “sonho” foi trabalhada sendo a primeira palavra que não é sobre a nota Mi bemol.

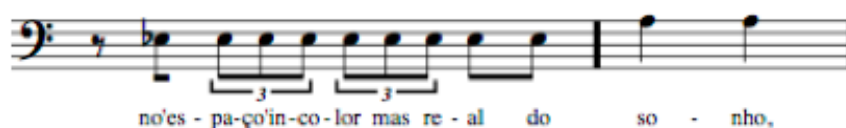


Fig. 24: Importância da palavra sonho.

Interessante também verificar que sobre as palavras “os gestos, as caras” o compositor usa o mesmo desenho com a diferença de meio tom ascendente entre eles (figuras 25).

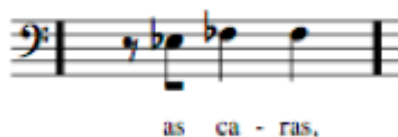


Fig. 25a: Gesto “as caras”.

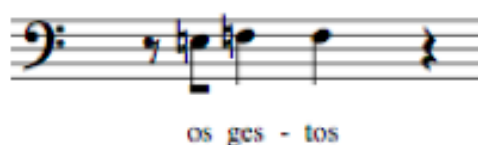


Fig. 25b: Gesto “os gestos”.

Esta utilização cria uma certa tensão, que irá reforçar ainda mais o desenho melódico sobre o nome dos três heterónimos. O desenho melódico de cada um dos heterónimos é diferente em cada heterónimo, de certa forma, desenhando melodicamente a diferença que existe entre eles (figuras 26).

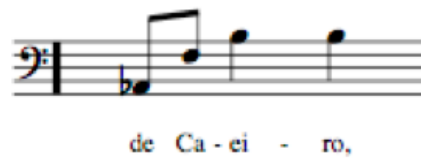


Fig. 26a: Gesto “Caeiro”.



Fig. 26b: Gesto “Ricardo Reis”.

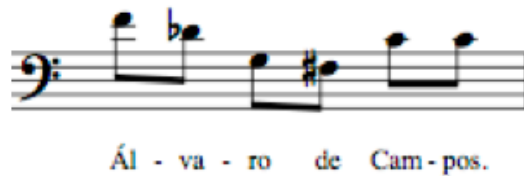


Fig. 26c: Gesto “Álvaro de Campos”.

2.2.2.2 Monólogo de Salomé

No “Monólogo de Salomé” a atmosfera musical que no início ocupou os momentos entre citações ganha aqui um espaço próprio tornando-se um pano de fundo onde toda a acção se vai decorrer, os harpejos são diferentes, mais assertivos e ritmicamente mais agressivos e violentos, ocupam um espaço com mais acção e descrevem toda a abertura do “Monólogo” durante os seus primeiros compassos. Esta secção do andamento é extraordinariamente importante para descrever um ambiente diferente, uma atmosfera musical que contraste com a secção inicial separando-a e caracterizando-a. Este pano que nos sugere um ambiente irreal e imaginário ocupa toda a acção da introdução do monólogo, os instrumentos mais graves sobre a nota Mi bemol desaparecem dando lugar a um ambiente mais agudo onde as flautas percussões e harpa são fundamentais para o balanço rítmico que caracteriza este andamento.

Fig. 27a: Balanço rítmico, Flautas.

Fig. 27b: Balanço rítmico, Percussões.



Fig. 27c: *Balanço rítmico, Harpa.*

Como podemos ver por a observação destes primeiros compassos as dinâmicas e ritmos mais complexos e rápidos facilmente fazem um corte com o andamento anterior, para além das harmonias usadas serem também mais extensas no seu registo (apesar de a região mais grave da orquestra subir o registo em relação à secção anterior, devido ao desaparecimento da nota pedal Mi bemol), com uma sonoridade diferente das harmonias da introdução apesar de terem uma clara ligação.

No compasso 51 entra Salomé e existe uma redução do ambiente orquestral, quer por uma dinâmica mais baixa quer por a diminuição dos gestos na entrada da protagonista. Nesta primeira entrada de Salomé a acção é totalmente dominada por ela sendo que o ambiente orquestral apenas a serve com um leve pano de fundo com a Harpa, Vibrafone e flautas a comentar os seus trechos em piano e pianíssimo e por vezes parafraseando sobre a melodia da voz:



Fig. 29a: *Parafrasear, Voz.*



Fig. 29b: Parafrasear, Vibrafone.



Fig. 29c: Parafrasear, Flauta 1.

Após esta entrada de Salomé a atmosfera do início do andamento regressa, voltamos a um espaço mais longínquo, onde a acção é dominada por os movimentos irregulares da orquestra, em especial da harpa, vibrafone e flautas.. Esta atmosfera mantém-se mesmo depois de reaparecer a voz, continuando a ocupar o espaço da acção e Salomé fica entre este mundo de movimento, por um lado a perceptibilidade do texto diminui mas, para além de criar uma zona contrastante realça a zona de texto mais perceptível. Nesta secção a orquestra deixa de funcionar como um simples acompanhamento e torna-se uma extensão da própria voz, como podemos facilmente ver com o excerto da figura 30 na relação entre as notas das flautas e da VOZ.

Musical score for Flautas. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with slurs and dynamic markings like *p*, *mf*, *pp*, *f*, *pp*, *mf*, *p*, *p*, *ppp*, *ppp*. The middle staff has a similar melodic line with dynamic markings like *p*, *mf*, *pp*, *p*, *f*, *pp*, *mf*, *p*, *p*, *ppp*, *ppp*. The bottom staff has a simpler melodic line with dynamic markings like *mf*, *pp*, *p*, *f*, *pp*, *mf*, *p*, *p*, *ppp*, *ppp*. There are also markings like "Flzg." and "ord.".

Fig. 30a: Extensão da voz para a orquestra, Flautas.

Musical score for Voz. It shows a single staff with a melodic line and lyrics. The lyrics are: "su - as pre-fe-ri - das _____ o - dei - am - me sem sa - ber se'e - xis - to, por -". There is a slur over the first six notes and a dynamic marking of *p* below the staff.

Fig. 30b: Extensão da voz para a orquestra, Voz.

As flautas neste trecho fazem uma pequenas melodias à volta dos desenhos da voz principal, criando desenhos melismáticos sobre o desenho principal, estendendo-o e se por um lado a perceptibilidade do texto possa ser afectada por outro lado a sua importância não diminui mas aumenta por a sua extensão, como se a voz tivesse a ganhar espaço dentro da própria orquestra.

Olhando para o texto deste “Monologue” poderemos tirar algumas conclusões sobre o porque desta utilização:

“Salomé:

A minha beleza faz os homens sonâmbulos, e o encanto da minha voz distrai-os de sonhar. As suas preferidas odeiam-me sem saber se existo, porque entre as palavras vagas dos seus discursos amorosos, a minha imagem embarca frases e elas sentem-me passar, como um canto de sereia, nos esquecimentos da voz, e nos abrandamentos dos braços...” (anexo VI)

Enquanto no texto Salomé enumera as suas características, definindo-se, na orquestra o compositor faz o mesmo definindo a personagem a nível de harmonias e explorando-as, mostrando quais são as possibilidades de harmonias disponíveis. Neste momento é claro que o compositor optou por um momento de menor percepção textual em prol de uma maior presença orquestral, que também acaba por ser uma maior presença da própria personagem. Esta secção mantém-se e é a oportunidade de o compositor passar grande parte do texto do “monologue” onde a certo momento Salomé diz:

“... porque eu tenho o privilégio dos caminhos.”

Neste momento o compositor aproveita para fazer o primeiro ponto final orquestral, marcando aqui um ponto em que, por um lado aproveita para expor todas as

possibilidades harmónicas das personagem Salomé (os caminhos) criando uma longa secção instrumental, e por outro para preparar o final do “monologue” que após esta frase irá entrar numa secção completamente diferente, uma secção em que o texto, após toda a fase de auto-descrição diz:

“Mas eu sou a adormecida.”

O texto entra numa secção que prepara o desenlace da acção dramática. Aqui, como acontecera anteriormente uma nota começa a ser associada a esta personagem, o Dó sustenido, com o movimento do vibrafone na repetição da nota antes e/ou depois das entradas da personagem.

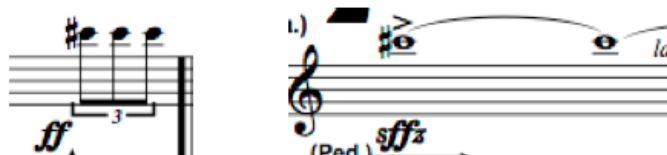


Fig. 31a: Definição de nota para personagens, ritmo.

A nota por não se torna marcante apenas como nota mas por ser usada no registo exacto onde está a ser usada, por o ritmo da tercina que antecede a nota longa e os restantes instrumentos que tornam um timbre único, com flauta piccolo, crótales, harpa e violoncelo.

The musical score for Figure 32 is a page from a score for an opera. It features several staves: Flûte 2 Picc. (Piccolo Flute 2), Flûte 3 Picc. (Piccolo Flute 3), Perc. 1 (Vibra.) (Vibraphone), Perc. 2 (Crotales) (Crotales), Harpe (Harp), Salomé (Vocal), and Celli 2+3 (Celli 2 and 3). The tempo is marked 'Lent' with a quarter note equal to approximately 56 beats. The time signature is 4/2. The score includes various dynamics (ppp, sfz, p, f, mm) and performance instructions like 'laissez vibrer' and 'étouffez tout le reste'. The vocal part for Salomé includes the lyrics 'Mas eu sou'.

Fig. 32: Definição de Nota para personagens, criação tímbrica.

Contudo o compositor não faz a entrada (anacruse para a nota longa) sempre da mesma maneira, fazendo alterações no ritmo do vibrafone. Na segunda entrada a anacruse é com tercina de semicolcheias, na terceira com uma mínima ligada a colcheia, colcheia e tercina de semicolcheias, e da quarta vez apenas com nota longa, sem anacruse. Contudo apesar da alteração na anacruse, a nota longa é sempre respeitada feita com o mesmo timbre, caracterizando-a. Todas as restantes entradas passam a ser sempre com anacruse de tercina de semicolcheias para a nota longa.

No final desta passagem o compositor usa o referente musical que definiu no primeiro andamento, sugerindo de imediato a imagem da personagem Fernando Pessoa. O aparecimento da nota Mi bemol trabalhada timbricamente da mesma

forma (registo e instrumentos) bem como as harmonias no vibrafone transportam-nos imediatamente para o ambiente do primeiro andamento.

3 O MITO

3.1 A preparação e escrita

O Planeamento da Ópera foi mim uma preocupação e um ponto de enorme reflexão. Durante a análise das Óperas que escolhi e antes de perceber que caminhos iria seguir, antes de ter qualquer ideia concreta acerca de libreto, andamentos, estrutura, técnicas a usar, uma coisa tornou-se clara, a planificação teria que ser cuidada e feita de forma séria de forma a conseguir organizar da melhor formas as estruturas musicais e de forma a garantir um enredo e uma dramaturgia coerente. Ao ouvir e analisar as Óperas dos dois compositores foi fácil verificar como esta planificação permitiu criar momentos musicais que, por terem sido claramente planeados, permitiram uma melhor organização do enredo dramático. Assim decidi, à imagem do que fez Pedro Amaral, também fazer um texto que antecederesse esta planificação. A razão pelo qual decidi criar este texto foi para ter uma linha de pensamento anterior às problemáticas da organização textual e composicionais, queria que num texto generalista deixasse escrito onde queria chegar, e quais as intenções gerais que pretendia com a composição operática que iria inicial. Este texto nunca foi uma base à composição, nunca me impediu de fazer escolhas ou alterar mas antes serviu para que pudesse manter viva a ideia que iria em seguida tentar transformar em algo real (ver anexo VIII). O texto foi a primeira ideia, que me permitiu, ainda antes de organizar estruturas, organizar o pensamento. Contudo este texto apenas descreveu linhas de pensamento generalistas, algumas ideias dramáticas mas nada que pudesse dar início a planificação específica. A minha primeira procura começou com o tema que iria dar “voz” à personagem Calíope. Este teria que ser suficientemente específico para que a sua utilização, ainda que parcial, permitisse sempre remeter a esta personagem. Esta procura fez-me ver a necessidade de ter um andamento no início da Ópera dedicado a ela de forma a criar com maior facilidade um referente musical inconfundível e de fácil utilização, uma realização, por isso, semelhante ao que Pedro Amaral faz na sua Ópera. (A forma como, Pedro Amaral, consegue caracterizar, em especial, a Personagem de

Fernando Pessoa é tão clara que em nenhum momento da Obra se confunde com outra qualquer passagem).

Como pretendia ter orquestrações diferentes nos dois momentos centrais da ópera o planeamento do momento inicial teve de ser pensado de tal forma que conseguisse garantir que com orquestrações diferentes conseguisse reproduzir o ambiente que foi definido no 1o andamento. Em todos os esquemas da minha ópera ficou sempre decidido que Calíope teria que ser o papel principal sem nunca aparecer na acção, a personagem teria que ser simbolizada e seria o elo de ligação entre as duas secções centrais, a sua definição harmónica, melodias, instrumentos que a acompanham foi escolhido antes do começo da própria composição. Apesar disto, o andamento inicial foi escrito apenas os compassos iniciais, para definir, o restante andamento foi escrito após os andamentos centrais, pois qualquer alteração ao esquema iria obrigar-me a alterar este andamento, e assim, decidi que só após os andamento centrais iria voltar ao andamento em que defino a personagem Calíope.

3.2 Calíope

O primeiro andamento, Calíope, é o andamento em que defino a personagem que irá ser o elo de ligação em toda a obra. Por um lado tentei criar neste andamento uma noção de toda a obra, como que explorar a linguagem que irei usar em toda a ópera mas ao mesmo tempo ter algo de tão único que fosse facilmente reconhecível e único. Como sempre imaginei que Calíope fosse uma presença mais que uma personagem decidi que a sua voz não teria qualquer letra e seria definida por uma melodia que iria sobressaindo com uma definição harmónica clara⁴. Assim defini um conjunto de notas, harmonias e respostas que caracterizassem a entrada da melodia da Calíope.

⁴ o primeiro andamento da Ópera de Pedro Amaral foi claramente uma influencia para mim, e tentei desenvolver uma forma de criar um ambiente igualmente característico .

escolha instrumental foi de forma a criar um ambiente mais grave, distante do ambiente anterior mas com alguns apontamento da inspiração que anteriormente, de certa forma Calópe nunca sai de cena. A entrada, tal como no andamento anterior é feita apenas com voz, e tal como anteriormente o Glockenspiel, mas não com um par de notas mas apenas a nota base, e já sem o suporte da Flauta e Violino.

Fig. 34: Início do segundo Andamento.

A trompa irá manter uma das notas da nova harmonia, e a nota mais aguda da voz. Neste andamento o coro vai ter um papel de destaque contudo não irá ter qualquer texto, antes irá ser usado como uma base de apoio harmónico.

Fig. 35: Coro como apoio à harmonia.

Em todo este andamento os melismas recaem sobre sílabas tónicas e palavras de maior importância (palavras tónicas), os instrumentos fazem um acompanhamento suave e em todo o andamento a perceptibilidade do texto está sempre em primeiro

lugar. O andamento pode ser dividido em três secções, os três primeiros versos dos Lusíadas. A cada secção é aumentada a possibilidade harmónica e a instrumentação vai sendo reforçada, e vai ficando mais activa, sem no entanto sobrepor-se à voz do monólogo.

Entre secções aparecem sempre citações à personagem Calíope, utilizando as harmonias e melodias definidas no primeiro andamento e funcionando como elo entre secções. Estas citações não respeitam a instrumentação exacta mas fazem sempre uma definição concreta da personagem Calíope, ou a meio de secções com definições mais ambíguas do ambiente musical.

The image shows a musical score for a section titled 'Citação a Calíope'. It consists of four staves. The first staff is a bass clef with a 4/8 time signature, starting with a quarter rest followed by a half note G2. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/8 time signature, starting with a piano (pp) dynamic and a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. The third staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a 4/8 time signature, featuring a triplet of eighth notes G4, A4, B4 in the treble clef. The fourth staff is a treble clef with a 4/8 time signature, featuring a triplet of eighth notes G4, A4, B4. The score includes various musical notations such as rests, notes, and triplets.

Fig.36: Citação a Calíope.

3.4 Concílio

A secção final da minha Ópera termina com uma secção onde, apesar de ser praticamente um monólogo a forma como é trabalhada é completamente diferente. No início do andamento não existe uma quebra com o andamento anterior e apesar de afirmar de imediato um ambiente diferente reaparecem planos harmónicos do

andamento anterior bem como a personagem do narrador que irá apresentar Júpiter, o protagonista deste andamento.



Fig. 37: Movimento do piano definindo ambiente harmónico.

Neste andamento os instrumentos têm um papel bastante mais activo havendo situações em que se sobrepõem à própria voz tomando o primeiro plano, tentando contudo reforçar o percurso dramático e não contraria-lo. Os movimentos dos instrumentos são bastante característicos e repetitivos de forma a criar um ambiente diferente e personalizado, como poderemos ver por o exemplo do Piano (figura 37) ou da Flauta e Clarinete (figura 38).



Fig. 38: Movimento da flauta e clarinete.

Em todo este andamento os movimentos dos instrumentos vão aparecendo num género de mosaico em que se vão encontrando e diferentes combinações e com diferentes alterações, quer rítmicas quer de ataque. O Violoncelo, Violino e Coro têm um papel mais melódico e/ou segunda voz com a personagem Júpiter, sendo que no final o Violino acaba mesmo por fazer com a Personagem Júpiter o papel de protagonista.

The image shows a musical score for two parts: Jupiter and Violin (Vln.). The Jupiter part is written in a soprano clef with a key signature of one flat and a time signature of 8/8. It contains the lyrics "Pois Con - tra" and "Sem - pre". The Violin part is written in a violin clef with a key signature of one flat and a time signature of 8/8. It features a melodic line with a slur, a triplet of eighth notes, and a triplet of sixteenth notes. The Jupiter part has a fermata over the first measure of the second phrase and a dynamic marking of *J* (forte) over the first measure of the third phrase.

Fig. 39: Violino dividindo o papel com Júpiter.

BIBLIOGRAFIA

Barros, Maria de Fátima Estelita (2005). Waldemar Henrique. Folclore Texto e Música num único projecto - a Canção.

Borregana, António Afonso (2004). A Gramática. Mediasat Group, Madrid. Promoway Portugal. Avda. João Crisostomo, 41 4o andar, Lisboa, Portugal.

Costa, R.M. (2008). Inter-relação entre texto, música e cena: uma pequena introdução, XI Congresso Internacional de ABRALIC.

Galvão, A. (2006). Cognição, Emoção e Expertise Musical, Psicologia: Teoria e Pesquisa, vol.22 n.2, pp 169-174.

Michles, Ulrich (2003). Atlas de Música I. Gravida – Publicações, Lda., Lisboa, Portugal.

Nogueira, M. (2008). Semântica do entendimento musical: o viés comunicacional, XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós- Graduação em Música (ANPPOM).

Oliveira, H. (2008). Composição Musical e Metáforas Conceituais: esquemas cognitivos, modelos conceituais e mesclagem conceitual, XVIII Congresso da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), pp 218-222.

Oliveira, H.M. (2007). Construção de relações entre texto e música: dois exemplos curiosos, XVII Congresso da ANPPOM.

Pombo, Fátima (2001). Traços de Música. Aveiro: Universidade de Aveiro

Quinet, António (2004). *Psicanálise e Música: reflexões sobre o inconsciente equívoco*.

Scruton, R. (2009). *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*. Continuum Uk, The Tower Building, 11 York Road, London SE1 7NX.

Silva, L.E.P. (2004). *Composição Musical a Partir de Dados Extra-Musicais*.

Vargas, A.P. (2007). A ausência da música portuguesa no contexto europeu: Uma investigação em curso, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Vol. 78, pp 47-69.

ANEXOS