

Anexo I Lista de obra do objeto de estudo

Azevedo, Sérgio

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
2	<i>Flight</i>	vl,pn		1996/98				*não consta da lista disponibilizada pelo compositor
4	<i>Coda</i>	cl,pn,vla,cb	9'	1997		Museu da Música Portuguesa		Prémio Lopes- Graça 1997
2	<i>Nursery rhymes</i>	voz, pn	7'	1998				*
2	<i>Três mecanismos</i>	cor,pn		1997/98				*
3	<i>Coro</i>	Cl Bb , crótalos, pn		1998				*
10	<i>Transcrizione</i>	fl/picc, cl, cl bxo, tr, 1perc, arpa, pn/celesta, vl, vla, vcl		1998/99				*
3	<i>3 or 4 Songs of...e.e.cummings...</i>	sop,cor, pn		1998				
3	<i>Cantata de Babel: de te fabula narratur</i>	sop, perc, (ou cl/cl bxo, perc ou pn, perc)		1998/99				*

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
	<i>Caleidoscópio</i>			1986/ 07				*obra didática (contém peças a 4 e 6 mãos)
2	<i>Três canções americanas</i>	sop,pn	ca 6'	1990				*
2	<i>Três canções espanholas</i>	mezzo,pn	ca 7'	1992				*
2	Sonatina	fl,pn		1995				*
2	Sonatina	ob,pn		1995				*
2	Sonatina	cl ,pn		1995				*
2	Sonatina	fg,pn		1995				*
2	Sonatina	fl doce,pn		1995				*
2	Sonatina	vcl,pn		1995				*

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
4	Quarteto	fl,ob,fg,pn		1995				*
2	Sonata	2pn		1996				*
2	Concertino	2pn		1996				*
2	Marcha	cl,pn		1996				*
2	<i>Três peças para violino e piano</i>	vl,pn ou fl,pn	ca 4'	2000				
5	<i>Sequenza Prima</i>	2vl, vla, vcl, pn	ca 6'	2001				
6	<i>Ariane dans son labyrinthe</i>	pn, quinteto de sopros	ca 15'	2004				encomenda: Le Concert Impromptu
3	<i>Piano trio</i>	pn, vl, vcl	ca 19'	2004				
5	<i>Die Forelle, oder ein Traum nach Schubert</i>	pn, vl, vla, vcl, cb	ca 8'	2004		AVA Musical Editions		Homenagem a Christopher Bochmann

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
2	<i>4 Peças Breves</i>	pn, vl	ca 8'	2004				
3	<i>Printanières</i>	fl, vl, cr ou pn	ca 7'	2004				
3	<i>Cinco miniaturas em trio</i>	cl, vla, pn	ca 8'	2004		AVA Musical Editions		
3	<i>Terzetto</i>	Fl, ob(ou vl), cravo (ou pn)	ca 6	2004				
4	<i>Quarteto com piano</i>	pn, vl, vla, vcl	ca 17'	2004				
3	Concertino	cl Bb, acordeão (ou pn, vcl)	ca 13'	2005				encomenda: ESAA de Castelo Branco
2	<i>Sonatina nº1 para violino e ciano</i>	vl, pn	ca 9'	2005				
4	<i>Concertino de câmara</i>	ob, pn, vla, cb	ca 21'	2005				
3	<i>Berliner trio</i>	cl ,pn, vcl	ca 15'	2006				encomenda: Trio Mediterran Cd: <i>Música contemporânea portuguesa</i> , Classic Concert Records, 2006

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
5	<i>Passacalha e tarantela, in memoriam Fernando Lopes-Graça</i>	2 vl, vla, vcl ,pn	ca 10'	2006				
3	<i>Cinco borboletas para Olga</i>	fl,cl, acordeão ou pn	ca 12'	2006		AVA Musical Editions		homenagem a Olga Prats
2	<i>Vozes do mar</i>	voz,pn	ca 3'	2006		Fermata Editora		encomenda: Câmara Municipal de Matosinhos
2	<i>Trinta e uma peças para violoncelo e piano</i>	vcl,pn	40'	2007				encomenda: Academia de Música das Caldas da Rainha
2	<i>Duas borboletas para Olga</i>	2pn/pn4mãos	4'	2007				CD: <i>Piano singular</i> Trem Azul, 2007
2	<i>Five short pieces</i>	ob,pn	7'	2007				
3	<i>Trio- homenagem a Raoul Duffy</i>	ob,fg,pn	14'	2007		AVA Musica Editions		estreia: Trio LPM
3	<i>Três visões</i>	fl/picc,ob/cor,pn	ca 18'	2008				encomenda: Trio Persona estreia: Concert Hall of the Conservatory EA Forfest Music Festival, República Checa, Julho 2001
3	<i>Onze peças reves</i>	cl , trp, pn	ca 18'	2009				

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
2	<i>Doze peças breves</i>	cl , pn	ca 20'	2009				
4	<i>Vmlhách...1912</i>	vl, vla, vcl, pn	ca 20'	2009		AVA Musical Editions		encomenda: Ensemble Darcos
3	<i>Cinco pequenas peças</i>	fl, fgt, pn	ca 8'	2009				
	<i>Sonata para clarinete e piano</i>	cl, pn	ca 19'	2009				
	<i>Sonata para trompa e piano</i>	cor	ca 12'	2009				

Carrapatoso, Eurico

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
5	<i>Cinco melodias em forma de espinhaço de cão</i> (opúsculo)	ttbb,pn	ca ‘	1995				estreia parcial:XI/96 antena2 estreia efetiva:V/99 Leiria
3	<i>Cinco melodias em forma de montemel</i> (opus 7)	Sop, cor, pn (ou sop cl, pn)	ca ‘	1996				estreia: V/96 Festival de Música da Covilhã CD/MOV.3-11050 Movieplay,1996
3 ou 2	<i>Duas porcelanas musicais</i> (opúsculo)	Sop, cor, pn (ou sop pn)	ca 6’	1996				estreia: VII/97 Auditório antena2 CD/MOV3-11050Movieplay, 1996
2	<i>Sweet rústica</i> (opus 9)	cor , pn	ca 17’	1996				estreia:I/97 Auditório antena2 CD/MOV3-11050Movieplay,1996
2	<i>Le Tombeau de Germaine Tailleferre</i> (opúsculo)	fl, pn	ca 6’	1997				estreia: VII/97 Lagoa, capela do convento de S. José CD/2042La Mà de Guido CD/NUM1093 CD/musicália M.01.02.005
2	<i>Cinco canciones para piano y voz emocionada</i> (opus 14)	sop, pn	ca 10’	1998				poesia: Federico Garcia Lorca estreia: VI/98 Fundação de Serralves, Porto
3	<i>Sete melodias em forma de bruma</i> (opus16)	sop, cor, pn	ca 18’	1998				estreia: VIII/98 Expo 98

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
2	<i>Três peças atlânticas</i> (opúsculo)	ob, pn	ca 5'	1999				estreia: V/99 Antena2
3	<i>Sete epigramas a Francisco de Lacerda</i> (opus 26)	vla, cb, pn	ca 10'	2000				estreia: IX/00 Palácio Santana, Ponta Delgada, Opus Ensemble CD: PortugalSom SP4350
4	<i>Suite atlântica</i> (opúsculo)	2vl, vla, vcl, pn	ca 10'	2000				estreia: III/01 Moscow Piano Quartet Centro Cultural de Cascais
3	<i>Chamateia</i> (opúsculo)	sop, cor, pn						estreia: XII/00 Ponta Delgada
11	<i>Opus quadratum</i> (opus 36)	fl ,ob, fag, cor, vib pn ,2vl, vla, vc		2001				encomenda: Academia de Música de Viana do Castelo Homenagem a Damião Vallisoleti
2	<i>Sete peças em forma de boomerang(II)</i>	sax , pn	ca 11'	2001				
2	<i>Stigmata</i>	vla, pn		2002				
2	<i>Música toda lampeira</i> (opúsculo)	sop, pn	ca 4'	2003				poesia: Violeta Figueiredo estreia: X/03 Teatro Nacional Dona Maria II, Lisboa

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
8	<i>Poemário de Lamolinarie de Campos</i> (opúsculo)	sop, fl, cl, hp, pn, vl, vla, vc	ca 13'	2003				encomenda: Grupo de Música Contemporânea de Lisboa estreia: I/04, GMCL, dir. João Paulo Santos Salão Nobre do Conservatório Nacional Lisboa
7	<i>Homenagem a Nino Rota</i> (opúsculo)	tr, sax a, sax t, guit elct, pn, cb	ca 8'	2004				encomenda : 2ª Festa do Jazz estreia: IV/2004 Teatro Municipal de São Luíz, 2ª Festa do jazz
2	<i>Poemário Erótico, Ericsatírico e Burlesco</i> (opúsculo)	Bar, pn	ca16'	2004				poesia: Afonso X, Joan Váasquiz de Talaveira, Frederico Garcia Lorca, Lamolinarie de Campos encomenda: Casa da Música estreia: XIII/05 Casa da Música, Porto
4	<i>Cantigas de Alba</i> (opúsculo)	ob, vla, cb, pn	ca12'	2005				encomenda: XXXI Festival Internacional de Música do Estoril estreia: VIII/05, Opus Ensemble Palácio dos Congressos do Estoril
5	<i>Cinco aforismas</i> (opúsculo)	fl ,ob, fag, cor, pn	ca 9'	2005	Aveiro	Edições da Universidade de Aveiro	2005	encomenda: Fundação João Jacinto de Magalhães estreia: X/05 Festivais de Outono Teatro Aveirense Quinteto Cromeleque
2	<i>Dois beijos</i> (opúsculo)	tn, pn		2005				estreia: Concurso Luísa Todi

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
2	<i>Eu...</i> (opúsculo)	mezzo, pn (ou bar, pn)						poesia : Florbela Espanca encomenda: Câmara Municipal de Matosinhos
2	<i>Três poemas eróticos</i> (opúsculo)	sop, pn		2007				estreia: 2007 Fórum Eugénio de Almeida, Évora
3	<i>Três peças para oboé, clarinete e piano</i> (opúsculo)	ob, cl, pn	ca 10'	2005				estreia: VII/2008 Wesley Uniting Church Kent Town, Austrália
4	<i>Espelho da Alma</i> (opúsculo)	vl, vla, vc, pn	ca 18'	2009				encomenda: Ensemble Darcos estreia: IX/2009 Teatro-Cine de Torres Vedras

Côrte-Real, Nuno

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
3	<i>Dois momentos a Pessoa com Pessoa</i> (opus 1)	sop,cl,pn	ca 7'41"	1995				textos: Fernando Pessoa estreia: VI/1995 Salão Nobre da Escola Superior de Música de Lisboa
4	<i>Noite antiquíssima</i> (opus7)	sop, recitante masc. vl e pn	ca 17'43"	1999				Textos: Fernando Pessoa estreia:VI/1999 Willem Pijperzaal Roterdão
8	<i>Suspirando</i> (opus 11)	fl sol, cl,cl bx , pn,perc,vl, vla, vcl	ca 5'38"	2000				estreia:X/2001 Conservatório de Roterdão
2	<i>Coimbra</i> (opus 18)	vcl, pn	ca 10'	2003/08				encomenda: X Festival de Coimbra estreia: II/ 2008
2	<i>Cântico negro</i> (opus 19)	ob, pn	ca 12'	2003				estreia : VII/2003 Salão Nobre da ESML
5	<i>Luar galego</i> (opus 24b)	2vl, vla, vcl, pn		2005				estreia: XII/2005 Ensemble Darcos Teatro-Cine Torres Vedras
2	<i>Os frutos dos anjos</i> (opus 27)	sop, pn	ca 22'	2005				textos: Eugénio de Andrade encomenda: Casa da Música estreia: XI/2005 Sala 2 da Casa da Música Porto

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
3	<i>Largo intimíssimo</i> (opus 29)	cl , vcl, pn	ca 14'	2006				encomenda: Trio Mediterran CD: <i>Música contemporânea portuguesa</i> , Classic Concert Records 2006
3	<i>Sonata holandesa</i> (opus 31)	vl, vcl,pn	ca 18'	2007				estreia: II/2007 Ensemble Darcos Torres Vedras
4	<i>Quarteto para o infinito</i> (opus 35)	vl, cl,vcl,pn	ca 10'	2008				estreia:VI/2008 Ensemble Darcos Torres Vedras
3	<i>Volúpia</i> (opus 36)	2 vcl, pn	ca 9'	2008				estreia: XI/2008 Ensemble Darcos Torres Vedras

Madureira, João

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
8	<i>Luminar</i>	2sop,fl,cl,guit,pn, 2perc		1994				*não consta da lista dada pelo compositor
2	<i>O Sono que desce sobre mim</i>	sop,pn		1997		musicoteca		poema: Álvaro de Campos Encomenda: Fundação Calouste Gulbenkian
2	<i>Poemúsica</i>	recitante,pn		1998				Texto: Herberto Helder Prémio ACARTE Encomenda: Expo 98/ Festival dos Cem Dias
2	<i>Encontro</i>	fl, pn		2000				estreia: Catalunha CD: <i>Encontro: música portuguesa para flauta e piano</i> , La Ma de Guido, 2000
4	<i>Mobile</i>	sop, 2recitantes, pn		2002				Ciclo de canções/texto de Sophia de Mello Breyner Andresen Estreia: Lisboa
2	<i>Díptico</i>	recitante, pn		2002				texto atribuído a Sórora Mariana Alcoforado encomenda: Presidência da República Portuguesa estreia :Comemorações do dia 10 de Junho, Beja
7	<i>Mobile pour ensemble</i>	sop. recitante, fl, cl, vl, vcl, pn		2003				Conservatoire National da Région de Strasbourg, dir Armand Angster

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
3	<i>Duplo</i>	tn,bar, pn		2004				encomenda: Festival Temps d'Images/Teatro Nacional Dona Maria Segunda, Lisboa
6	<i>Ce funeste langage</i>	mezzo+ 5 instr		2005				encomenda: GMCL Lisboa, dir. Christopher Bochmann
9	<i>Canto</i>	9 instr		2005				encomenda: Senza Misura

Marecos, Carlos

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
2	<i>Ma Pecavi</i>	vl,pn	ca 3'40''					
5	<i>O milagre precisou de auxílio</i>	2sop,1recitante,pn, perc, sampler,fita,instr de brinquedo	ca 8'30''	1994				estreia:X/1994 Workshop de Composição CGD Culturgest
6	<i>Alma 1</i>	2sop,fl, guit,pn,cb	ca 20'20''	1995				estreia:VII/1995 4 th International Women's Cultural Festival, Music House, Dinamarca
5	<i>Alma B</i>	fl,cl,pn,vl,vcl	ca 18'	1995				
4	<i>Visões</i>	sop, vcl, pn,perc,instr de plástico		1997				
2	<i>Três prelúdios e três canções sobre o mar</i>	sop,pn	ca 10'55''	1997		APEM (Um Prelúdio Sobre o Mar)		estreia: IV/1997 Jovens Compositores, Jovens Intérpretes, Acarte
4	<i>A Preguiça</i>	sop, pn,vcl ,perc	ca 18'	1998				
2	<i>Oito miniaturas para violoncelo e piano</i>	vcl,pn	ca 13'35''	1999				estreia:XI/1999 Música em São Roque, Museu de São Roque

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
2	<i>Canções populares portuguesas</i>	sop,pn	ca 11'30"	1999				estreia: XII/1999 Entrega do Prémio Lopes –Graça, Casa Verdades de Faria
3	<i>Paródia às modinhas luso brasileiras</i>	sop,cl,pn	ca 14'35"	2001				
8	<i>O Fim - ópera íntima</i>	sop,ator, cl,trp,pn,vl,vcl,cb	ca 64'	2004				estreia: IV/2004 Centro Cultural de Cascais CD: Edição de Autor 2005
2	<i>Nervos d'Óiro</i>	sop,pn	ca 3'	2006		Fermata/ Câmara Municipal De Mato sinhos		Poesia: Flobela Espanca estreia:V/2007 "Um Breve Olhar sobre a Poesia de Florbela Espanca", Salão Nobre da Câmara Municipal de Matosinhos CD: <i>Um breve olhar sobre a poesia de Florbela Espanca</i>
4	<i>Um sino contra o tempo</i>	fl/picc/flB,cl/clbx, perc,pn	ca 8'	2008				estreia:VI/2009 Performa Ensemble Ciclo de Concertos Momentum, Academia de Música de Espinho

Rosa, António Chagas

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
2	<i>Songs of the Beginning</i>	sop,pn	ca 9'	1992		Donemus	1996	poema: Lao-Tze dedicada: Janice Jackson estreia:1992, De Ijsbrecker, Amesterdão Gravação: rádio KRO
2	<i>Afonso Domingues, por exemplo</i>	tn,pn	ca 12'	1994-97				poema: Paulo Lages estreia: Concertgebouw, Amesterdão
2	<i>Ankor</i>	vla,pn	ca 12'	1994-95				estreia: Estocolmo, membros do KammerensembleN CD: <i>Nova Música de Câmara Portuguesa</i> , NUM112, 2005
4	<i>O céu sob as entranhas</i>	bar,pn,vl,vcl	ca 25'	1996				poema: Luís Miguel Nava encomenda: RDP2 estreia: Teatro Nacional de São Carlos
2	<i>Sept épigrames de Platon</i>	sop,pn	ca 6'	1997		Musicoteca	1999	poemas: Platão encomenda: ACARTE
2	<i>Non Altro</i>	tn, pn e fita	ca 15'	1999				encomenda: Fundação Casa de Mateus dedicada a Marcel Beekman e Hans Adolfsen estreia: II/2000 Concertgebouw, Amesterdão
2	<i>Áltro</i>	picc., pn	ca 12'	2000				estreia: Santa Maria da Feira Cd: <i>Nova música para flauta, compositores portugueses</i> NUM2001

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
	<i>Zwei kleinbauernlieder</i>	tn, pn	ca 8´	2002				textos: Raphael Urweider encomenda: Iberia Festival 2002 (Musikhochschule Zürich/Winterthur) estreia: Setembro 2002
3	<i>Naishapur</i>	bar, perc, pn	ca 17´	2003				poemas: Fernando Pessoa encomenda: Jeunesse Festival estreia: 2003, Viena
2	<i>Cicuta</i>	voz, pn		2005				estreia: XI/2005 Casa da Música, Porto

Tinoco, Luís

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
5	Quinteto	sax sop,fg,pn,vla,vcl		1994				*não consta da lista dada pelo compositor
2	<i>Verde secreto</i>	sax alto,pn	ca 6'30"	1997		Musicoteca UYMP	1997 2010	Estreia: IV/1997 Ciclo Jovens Intérpretes/Jovens compositores –ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
2	<i>Verde secreto</i>	transcr, cl,pn	ca 6'30"	1997				estreia: 2009 Banco de Portugal, Lisboa 2009
2	<i>Tríptico</i>	vl ou vla,pn	ca 7'	1997		Instituto das Artes		estreia: XI/1997Royal Academy of Music, Duke's Hall, Londres
4	<i>Lugares esquecidos</i>	pn,vl,vla,vcl	ca 17'	1998		UYMP		estreia: VI/1998 Ciclo Jovens Compositores – ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian , Lisboa CD: <i>Exploratory music from Portugal</i> , Calouste Gulbenkian Foundation, 2001, CGFCD101 CD: <i>Luís Tinoco, chamber works</i> , Lorelt Records, London 2005

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
	<i>Sundance Sequence</i>	1(+afl).0.1(=bcl).1/ pf.perc/1.0.1.1	ca 11'	1999		UYMP		estreia: V/1999 Ciclo Jovens Compositores Portugueses, centro Cultural de Belém, Lisboa CD: <i>Luís Tinoco: chamber works</i> , Lorelt Records, London 2005
5	<i>Três poemas do Oriente</i>	fl(+afl).0.1,A cl (+bcl), perc, hp, pn	ca 10'	2001		UYMP		estreia: Centro Cultural de Belém, GMCL, dir Carlos Franco, Lisboa CD: <i>Luís Tinoco chamber works</i> , Lorelt Records, London 2005
8	<i>Short cuts b</i>	quarteto sax, 2 vib, marimba, pn	ca 8'	2004		UYMP		
8	<i>Short cuts c</i>	2 cl Bb, sax ten, cl bx, 2 vib, marimba, pn	ca 8	2005				estreia: Ensemble Lontano CD "Luís Tinoco Chamber Works", Lorelt Records, 2005
5	<i>O silêncio e as pedras</i>	fl, cl, pn, vl, vc e electrónica	ca 10'	2008		UYMP		estreia: XII/2008 Centro Cultural de Cascais Sond'Ar-te Electric Ensemble, dir Pedro Amaral
5	<i>Miso-en-scène</i>	fl, cl, pn, vl, vc	ca 1'30'	2010		UYMP		estreia: IV/2010 Sond'Ar-te Electric Ensemble, dir Pedro Neves

Vargas, António Pinho

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
4	<i>Música plana/ música contraplana</i>	ob/ cl, pn,vla,cb	ca 12'	1970				dedicada: Opus Ensemble encomenda: RTP estreia: Amesterdão
10	<i>Círculos</i>	fl, ob, cl, vl, vla, vcl, perc	ca 10'	1986				estreia: Oficina Musical, dir Álvaro Salazar 1987
8	<i>Estudo/Figura</i>	fl, cl, ci, clbx, vib/mar, cel/pn, vl, vla, vcl, cb	ca 12'	1990				estreia: Ensemble RC, dir. Arie Van Beck Amesterdão
10	<i>Três quadros para Almada</i>	fl, cl, cl/clbx, fg/cfg, cor, cr, tbn, pn, vl, vcl	ca 17'	1994				encomenda: Escola Profissional de Almada estreia: Lisboa CD: <i>Monodia</i> , EMI Classics 1995
2	<i>Nove canções de António Ramos Rosa</i>	tn,pn	ca 25'	1995		Fermata	2001	encomenda: Encontros Primavera de Guimarães estreia: 1995 Guimarães Cd: <i>Versos</i> Strauss ST 2299, 2001
4	<i>Terceiro verso de Caeiro</i>	4 instrumentos	ca 10'	1997				encomenda: Sven for Parlor estreia: 1997 Sven for Parlor, Atenas CD: <i>Exploratory music from Portugal</i> , Calouste Gulbenkian Foundation, 2001 CGFCD101

Nº Interv.	Obra	Intervenientes	Duração	Data Comp.	Local	Editor	Data Publ.	Observações
2	<i>Três estudos for two pianos</i>	2pn	ca 15'	2000		AVA Musical Editions		estreia: 2001Lisboa Cd: <i>Festival Internacional de Música da Póvoa do Varzim, obras encomendadas</i> Numérica NUM1108, 2003
2	<i>Sete canções de Albano Martins</i>	bar, pn	ca 15'	2000		Fermata	2001	Cd: <i>Versos</i> Strauss ST 2299, 2001
3	<i>Quatro ou cinco movimentos fugidios da água</i>	Cl Bb, vcl, pn	ca 15'	2001		Quantitas	2003	estreia: 2001 Póvoa do Varzim

Anexo II Partitura – *Espelho da Alma*

EURICO CARRAPATOSO

ESPELHO DA ALMA

[subsídios para o estudo de uma orografia musical portuguesa]

P A R T I T U R A

- para violino, viola, violoncelo e piano
- encomenda da **Ensemble Darcos**
- composto no verão de 2009 e dedicado a Nuno Côrte-Real
- dur.: ca. 18 min.

ÍNDICE

1. ETERNO	(<i>Oh, Bento airoso</i> - região mirandesa, Trás-os-Montes)	pág. 1
2. PÍRRICO	(<i>Mirandum se fui a la guerra</i> - região mirandesa, Trás-os-Montes)	pág. 5
3. SEDOSO	(<i>Olhos pretos</i> - São Miguel, Açores)	pág. 9
4. CARETO	(<i>Sericotão</i> - Graciosa, Açores)	pág. 15
5. SAUDOSO	(<i>Terra do Bravo</i> - Terceira)	pág. 19
6. PÍCARO	(<i>Mira-me Miguel</i> - região mirandesa, Trás-os-Montes)	pág. 23
7. MATERNO	(<i>Ó, ó, Menino, ó</i> - Vinhais, Trás-os-Montes)	pág. 29

A propósito de sua obra **O espelho da alma** [*subsídios para o estudo de uma orografia musical portuguesa*]

Eurico Carrapatoso

1 – Considerações gerais

1.1 – Identidade

É possível reconhecer na minha obra uma componente de portugalidade e uma raiz que mergulha profundamente na minha identidade portuguesa.

A identidade portuguesa é, arrisco o lugar-comum, a língua, o sopro que nos fez gente, que nos fez poetas, que nos fez trovadores.

Sim: a língua plangente de Dom Dinis, a língua épica de Camões, a língua lírica de Luís Vaz, a língua esotérica de Pessoa, a língua flébil e outonal de Mário de Sá Carneiro, a língua telúrica do meu Torga; a língua onde, desde o século XII, se forjou poesia da mais fina estirpe, da mais incomparável musicalidade, que fez de Portugal uma nação de poetas ilustres, conhecidos em todo o mundo por aqueles que têm a cultura da subtilidade.

Identidade portuguesa também consiste na demanda do desconhecido, do imenso mar ignoto ocidental, não temendo os mitos e as lendas do *mostrengo imundo e grosso*; foi essa identidade que deu novos mundos ao mundo no século XV, contribuindo em larga escala para a consolidação e maioridade definitivas do milagre europeu quatrocentista do *Renascimento*, no que este milagre cultural tem de achamento, de compreensão do mundo, de espírito científico, mas também de demanda do infinito.

1.2 – Tempo longo

Na qualidade de transmontano devo confessar que o maior património que recebi da minha ruralidade, como compositor, foi o conceito de **tempo longo**, do tempo telúrico da minha Serra de Bornes, do tempo dantesco e escarpado que emana da paisagem sobre o Douro no Penedo Durão, do tempo quimérico do meu castelo de Algosó.

Mais que do **tempo curto** - meio bastardo e meio manhoso - das grandes cidades, é da linfa decantada daquele tempo longo que me tenho alimentado como compositor. E é essa linfa que me dá a robustez estética e o cabedal filosófico necessários para prosseguir firme no meu caminho, com desassombro, sem temer as aparências. Resisto, com a ajuda daquela linfa, às urbanas vaidades, aos urbanos academismos musicais (que no séc. XX tanto se encarniçaram), não alinhando no paradigma que se pavoneia nessa *passerelle* de vaidades em que se transformaram tantos dos encontros de música contemporânea internacionais. O elitismo campeia por aí (todos sabemos ou pelo menos desconfiamos). E esse elitismo agoniza-me.

Embora possa perceber no contexto histórico de libertação da sombra gigante e fantasmática de Wagner, a afirmação de Schönberg, feita em carne-viva, "*Se é arte, não é para todos; se é para todos, não é arte!*", não a subscrevo minimamente. E quer-me parecer que Schönberg não terá tido a consciência que estava a ditar a sua própria sentença, e a do seu cânone estético, ao infectar a música com o pior dos estigmas: o estigma do elitismo *snober*. A ideia de fazer música para meia dúzia de *happy few* é, na minha opinião, uma perversão do que há de mais sagrado na música, que é, precisamente, sua mensagem universal. A simples ideia de escrever para um público destes, um público de entendidos, um público de indivíduos versados ou supostamente versados na matéria, repugna-me.

"*Se é arte, é para todos; se não é para todos, não é arte!*", pois. O público que encheu as salas de concerto das estreias de Mozart, de Beethoven, de Liszt e de Verdi, esse público delirante que vitorizou logo ali Mozart, Beethoven, Liszt e Verdi, numa experiência de empolgante comunhão e cumplicidade artísticas, esse público em geral, como seria de esperar, devolveu a sentença inteirinha a Schönberg e endossou-o a todos aqueles que, ainda hoje, volvidos quase 130 anos sobre a morte de Wagner, insistem naquela visão elitista da arte. De quanto tempo vão precisar? Por muito canónica que seja esta perspetivação da arte, por muitos tratados teóricos que Adorno tenha escrito sobre o assunto e por muitos tratados que ainda possam ser escritos pelos *unhappy few* Adornos que não-de vir, eu faço como o personagem poético do *Cântico Negro* de José Régio: "*olho-os com olhos lassos, há no meu olhar ironias e cansaços e digo-lhes: não vou por aí!*"

1.2 - Fernando Lopes-Graça

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

Considero-o como um dos maiores compositores portugueses, sem distinção de épocas. Homem de cultura, intelectual da mais fina estirpe, foi também um cidadão com uma postura impecável e a sua integridade estética é, na música e na memória que nos legou, uma marca de água indelével. Nascesse num país central da Europa e FLG seria um vulto célebre da música novecentista. Sentimos isso claramente ao ouvirmos o *Concerto da camera col violoncello obbligato*, por exemplo. Esta obra faria parte, em condições normais, do repertório habitual dos grandes concertistas, nas principais salas de concerto internacionais. Não haja dúvidas que a qualidade, fundamentalmente, mas também a quantidade da escrita de FLG, abarcando todos os géneros musicais, ombreia com a escrita dos maiores. E obras suas, tão sumarentas que são (um *Canto de amor e morte* nas suas várias versões, um *Concertino para piano, cordas, metais e percussão*, uma *Sinfonia per*

orquestra, um *Requiem às vítimas do fascismo em Portugal*, o impressionante *corpus* das sonatas para piano, o impressionante *corpus* de harmonização da música tradicional portuguesa) fazem empalidecer tantas outras obras dos mais canónicos de além-Pirinéus. E já não há paciência para a tendência inquinada de carimbar complacentemente a arte de FLG com um putativo ascendente estético-estilístico de dois ou três autores (lá vem o Bartok, lá vem o Falla, lá vem o Stravinsky: sempre os mesmos, ainda por cima), o que revela uma atitude degradante de tão obsequiosa e saloia.

A arte (quando falamos de arte a este nível de excelência), onde triunfa a subtilidade, não é **aparência**. A arte, a este nível, é **essência**. A não ser que, nessa lógica estéril de descoberta de epígonos, fôssemos de igual forma na saga, quais *coca-bichinhos*, do Beethoven que há nos *lenti* de Mahler, do Haydn que há nos *allegri* de Mozart, ou andássemos a espreitar o Palestrina que há nas missas de Manuel Cardoso e o Ockeghem que há nos motetes de Josquin...*ad nauseam*. Já não há paciência para este *voyeurismo* obsceno, sinal eloquente, aliás, da lendária obsessão pela originalidade em que a cultura novecentista se (e nos) banhou. Esta cultura mimada e burguesa, nojenta, tem os dias contados. E uma coisa é certa: FLG deplorava o elitismo. E deplorava a aparência, a afectação e o embuste. Por isso, e para nosso grande alívio, esteve bem mais preocupado em escrever música do que em escrever história.

2 – História de *O espelho da alma* [subsídios para o estudo de uma orografia musical portuguesa]

Esta obra resulta de uma encomenda da TEMPORADA DARCOS que me foi feita pelo compositor Nuno Côrte-Real no verão de 2009. A obra deveria fazer uma evocação (directa ou oblíqua, ao meu critério) da melodia tradicional portuguesa, já que a sua estreia viria a ser integrada no âmbito de um concerto denominado MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA [Música popular vs. Música erudita], realizado em Torres Vedras no dia 27 de Novembro de 2009. O evento foi por mim comentado e teve, na 2ª parte, a interpretação de o *Novíssimo Cancioneiro*, op. 12, de Nuno Côrte-Real, bela obra por si composta em 2001, também ela ancorada em materiais populares, portugueses e galegos. Transcrevo de seguida, dada a sua matéria substantiva, o texto fino que foi distribuído na sala para esse concerto, lavrado por Afonso Miranda:

MÚSICA POPULAR VS. MÚSICA ERUDITA

Desde sempre que os compositores se sentiram atraídos pela música popular, e foram beber à sua fonte, procurando nela saciar uma imensa nostalgia pela terra, pelo povo ou pela imagem idílica de uma idade dourada para sempre perdida. Para muitos a cultura popular traz em si um sentido ancestral, uma verdade primitiva, e escutá-la é como um regressar à voz maternal, ou a uma inocência perdida. Alguns procuraram nela a crua simplicidade, a genuinidade, a depuração de tudo o que não é essencial. Outros viram nela a sua identidade, o reflexo da sua alma, e nela escutaram a voz da fraternidade. Outros ainda projectaram com ela a sua fuga para terras exóticas e virgens, encontrando nos sons remotos a mesma presença humana, e uma riqueza musical de que a Europa não suspeitava. Podemos dizer que o fascínio provocado pela música popular levou à sua assimilação pelas formas eruditas e a influência dessas intersecções acabou por ser um dos factores determinantes para a evolução da música ocidental. Se, num determinado registo, é frequente ouvirmos a fórmula dicotómica que contrapõe a música tradicional ou popular à música erudita ou culta, é porque a primeira se refere a um conjunto de reportórios de tradição oral pertencentes à memória colectiva de um povo, enquanto a música erudita pressupõe a escrita como processo de criação individual e transmissão. Mas isto, não significa incompatibilidade ou oposição. Ambas evoluíram através do contacto recíproco.

É sobretudo no século XIX, com a afirmação crescente das identidades nacionais, que se desenvolve o interesse pelas culturas populares. Acreditava-se que a cultura popular, bem como a língua, reflectiam a identidade e a alma dos povos. Nos países limítrofes da Europa inicia-se o movimento dos nacionalismos musicais, que procuram encontrar nas raízes da música popular uma forma de afirmação contra a supremacia da música alemã. Do cruzamento entre música popular e erudita o carácter da linguagem musical, que até aqui era homogéneo e universal, começa a fragmentar-se em dialectos nacionais. O característico, o pitoresco e o exótico contaminam e refrescam as formas da tradição clássica vienense contribuindo para a sua renovação. Pense-se, por exemplo, em Chopin e na nostalgia polaca das suas Mazurkas, ou na música cigana de Liszt, ou nos Landler de Mahler e na música de feira que irrompe das suas sinfonias como memórias de infância irreprimíveis. Este movimento é levado mais longe no século XX quando o fascínio pela música popular, tornando-se mais pragmático e sistemático, ultrapassa os limites estreitos do nacionalismo. Os compositores procuram nas músicas primitivas e exóticas soluções para os problemas estéticos do seu tempo. Com o modernismo a arte derruba fronteiras políticas e geográficas, e torna-se global. O impacto que as músicas do Extremo Oriente tiveram em Debussy acabaria por transformar o curso da música europeia. Ou Bartók que a partir do estudo sistemático da música rústica de vários países forjou um dos estilos mais originais do modernismo. Ravel, Stravinsky... os exemplos multiplicam-se. Difícil seria encontrar um compositor da primeira metade do século XX cuja música não tenha ecos da música popular, seja rural ou urbana. Porque o modernismo é precisamente essa abertura ao plural e ao global, essa celebração explosiva da diversidade.

É neste contexto de pluralidade e abertura que se inscrevem Eurico Carrapatoso (n.1962) e Nuno Côrte-Real (n.1971) dois compositores da nova geração que melhor traduzem o afastamento das poéticas radicais e académicas das pós-vanguardas, e que assumem a música como um exercício de liberdade criativa e expressiva, que resulta da síntese de vários universos sonoros. Trata-se de reinventar a música dispondo de todo um vasto leque de materiais que a sua história nos legou. E à partida não há materiais mais ou menos legítimos, mais ou menos dignos. É o tipo de intenção, e de organização a que compositor sujeita o material em função da sua intenção expressiva que legitima e dignifica o material. Em ambos os compositores é possível verificar um interesse recorrente pela palavra e pela cultura portuguesa, bem como pela sua música tradicional,

como é o caso das obras aqui apresentadas, inspiradas em melodias populares portuguesas. No entanto, deve-se salientar, que não se tratam de meras colecções de música tradicional. Os materiais tradicionais servem de ponto de partida, são como matéria-prima bruta, sujeita a um tratamento rigoroso através de técnicas e de uma construção formal típica da música erudita.

Carrapatoso representa um dos nomes mais importantes da criação actual em Portugal, um estatuto que se reveste de maior valor se pensarmos que foi conquistado por mérito próprio, fora dos círculos académicos e do partidarismo musical, graças à sageza e clareza da sua escrita, à subtilidade da sua orquestração, e às qualidades poéticas e líricas da sua música que lograram conquistar o público. As suas origens transmontanas constituem um traço marcante na sua identidade pessoal e musical. A música popular frequentemente revisitada pelo compositor funciona como um exercício necessário de purificação da alma, um gesto involuntário de regresso às origens, um grito de nostalgia perante uma identidade em extinção. A sua vasta obra coral, com fortes implicações populares, constitui, neste campo, um património insubstituível para a compreensão da identidade musical portuguesa. *Espelho da alma*, a obra aqui em estreia absoluta, e *Sete Epigramas a Francisco Lacerda*, composta em 2000, são ambas constituídas por sete peças baseadas em melodias populares maioritariamente transmontanas e açorianas, às quais o compositor confere uma construção em arco ou em espelho.

Côrte-Real compôs o *Novíssimo Cancioneiro*, op.12, em 2001, num período de grande profusão criativa que coincide com o final da estadia do compositor na Holanda, após seis longos anos de estudo. Se num nível emocional a obra é ditada pela nostalgia, num nível mais técnico e musical é marcada por um desejo de ruptura com os dogmas académicos e pela vontade de afirmação de uma linguagem musical livre. Constitui uma tomada de posição em favor de uma música organicamente humana, uma música cuja própria essência corporal assenta no canto e no ritmo. Construído a partir de melodias tradicionais portuguesas, o ciclo constituído por doze peças inclui também duas danças galegas, as *Muiñeiras*, e dois exercícios originais de inspiração popular, os *Intermezzi instrumentais*. A organização e construção formal do ciclo obedecem a princípios rigorosos. Cada uma das doze peças está escrita numa tonalidade diferente e dessa sequência o compositor faz derivar uma série melódica que vai gradualmente sendo introduzida ao longo do ciclo. A canção de embalar *Nana nana, meu menino* funciona como uma espécie de motivo condutor, sendo apresentado três vezes mas trabalhado de três maneiras distintas. (fim de citação)

Acresce o facto curioso da peça do Nuno Côrte-Real, de entre várias melodias populares, citar também a maravilhosa toada mirandesa de Natal, *Oh Bento airoso*, com a qual, muito precisamente, a minha obra começa (Nr.1: *Eterno*). As abordagens são estruturalmente diferentes, na sensibilidade e no gesto, o que, só por si, enriqueceu sobremaneira a confrontação airosa das duas personalidades artísticas, manifestando à saciedade a infinitude das possibilidades de leitura de um mesmo *cantus firmus*, e, no fundo, a infinitude da própria arte musical, em geral, uma arte à qual não se consegue perscrutar o fundo, de tão funda que é.

A obra teve a sua *création française* no Espace Albert Camus, Lyon, em 3 de Janeiro de 2010, pelos mesmos intérpretes da estreia, o Ensemble Darcos, que a ela regressou ainda numa 3ª interpretação, em 10 de Janeiro, no local da estreia, num concerto gravado pela RDP | RTP com vista à sua posterior difusão.

3 – Aspectos gerais de *O espelho da alma* [subsídios para o estudo de uma orografia musical portuguesa]

3.1 – O título e a forma

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

3.2 – A genealogia dos materiais e a linhagem das harmonizações

Por questões matriciais de identidade, prezo particularmente na minha obra este conjunto de peças, no qual *O Espelho da alma* se inclui, que se constitui como uma espécie de projecto de vida: as várias séries de harmonizações das melodias tradicionais portuguesas, trabalhadas em vários formatos, desde a abordagem coral *a-cappella* à música de câmara em várias configurações, passando pela música sinfónica e coral-sinfónica. É um projecto a que regresso sempre que estou desassossegado. Faz-me bem, aguçando-me o estilo, calibrando-me o lápis, resgatando-me ao acessório e apontando-me um caminho sempre essencial, *inteiro e limpo*, como diria Sophia de Mello Breyner.

Estas harmonizações são muitas vezes revisitações de material já trabalhado noutras ocasiões e noutros moldes, como é o caso d' *O Espelho da alma*.

A reconversão dos materiais não é uma desresponsabilização composicional. Longe disso, e bem pelo contrário, trata-se, talvez sobremaneira, de uma responsabilização, pelo menos assim o entendo, ao revolver um material que, por múltiplas razões e visto noutro prisma ou à luz de outro caleidoscópio, tem ainda (e sempre, diz-me a experiência) algo de novo para dar, seja no timbre, seja no registo, seja na orquestração, seja na harmonia, seja na ressonância, seja na pertinência temporal da nova conjuntura do seu reaparecimento, enfim, seja no progresso geral da qualidade artística da abordagem.

3.2.1 – Genealogia dos materiais

1. ETERNO – *Oh, Bento airoso* (região mirandesa, Trás-os-Montes), recolhido n' *A canção popular portuguesa* de Fernando Lopes-Graça
2. PÍRRICO – *Mirandum se fui a la guerra* (região mirandesa, Trás-os-Montes), n' *O Cancioneiro Popular Português* de Michel Giacometti
3. SEDOSO – *Olhos pretos* (São Miguel, Açores), recolhido na memória colectiva, dada a sua popularidade
4. CARETO – *Sericotão* (Graciosa, Açores), recolhido na memória colectiva, dada a sua popularidade
5. SAUDOSO – *Terra do Bravo* (Terceira, Açores), recolhido na memória colectiva, dada a sua popularidade
6. PÍCARO – *Mira-me Miguel* (região mirandesa, Trás-os-Montes), recolhido no CD *Songs and dances of Portugal* de Michel Giacometti
7. MATERNO – *Ó, ó, Menino, ó* (região de Vinhais, Trás-os-Montes), recolhido no *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* de Kurt Schindler (recolhas feitas entre 1928 e 1933)

3.2.2 – Linhagem das harmonizações

Estes *canti firmi* populares já foram por mim trabalhados noutros contextos, a saber:

1. ETERNO – em *Cinco melodias em forma de Montemel* (soprano, trompa e piano - 1996); em *Natal profano* (coro a-cappella - 1997); em *Magnificat em talha dourada* (soprano e coro masculino e ensemble barroco - 1998)
2. PÍRRICO – em *Sweet rústica* (trompa e piano - 1996)
3. SEDOSO – em *Sete melodias em forma de bruma* (soprano, trompa e piano - 1998)
4. CARETO – em *Sete melodias em forma de bruma* (soprano, trompa e piano - 1998)
5. SAUDOSO – em *Sete melodias em forma de bruma* (soprano, trompa e piano - 1998)
6. PÍCARO – em *Cinco melodias em forma de Montemel* (soprano, trompa e piano - 1996)
7. MATERNO – em *Quatro canções populares portuguesas* (coro a-cappella - 1993); em *Cinco melodias em forma de Montemel* (soprano, trompa e piano - 1996); em *Mentes, Peer!* (para ensemble de 13 instrumentistas - 2001)

4 – Análise descritiva de cada andamento

1. ETERNO (*Oh, Bento airoso*) – esta melodia de Natal foi recolhida por Giacometti e Lopes-Graça em Paradela, concelho de Miranda do Douro, distrito de Bragança, em 1960, e revela uma profunda qualidade melódica, de feição contemplativa, bem como um interesse rítmico singular, atestado por uma métrica que alterna entre os compassos 5/8 e 7/8. O estribilho do piano que intercala as 4 estrofes é uma síntese de elementos melódicos e da harmonia residual que emana da própria melodia popular.
2. PÍRRICO (*Mirandum se fui a la guerra*) - esta dança guerreira (ou dança pírrica, que era a dança masculina feita com armas na mão, na qual os homens se exercitavam desde cedo), é originária da Guerra do Mirandum (episódio da Guerra dos Sete Anos, com o cerco de Miranda do Douro feito pelos espanhóis em 1762) e foi ali recolhida em 1870 ~ 1890 por G. das Neves, G. de Campos e Ferreira Deusdado). A energia rítmica é-lhe dada por um tempo vivo de giga e ainda pela alternância entre o 6/8 de base e o 3/4 que emerge de uma forma enérgica, quase rude (no violoncelo no compasso 13, por exemplo, ou no violino no compasso 38). O efeito geral é *martelatissimo*, como é pedido na partitura, e o piano sugere-nos um registo refulgente de bronze, como os sinos a rebate da minha aldeia.
3. SEDOSO (*Olhos pretos*) - esta melodia amorosa, insinuante e lírica simultaneamente, cheia de anseio interior, evoca um dos nossos ícones identitários, cristalizado no amor de Dom Pedro por Dona Inês de Castro. Este andamento é *sedoso* como Inês. Esse amor cristalizou-se em mito na nossa memória colectiva. Também ele é linfa da identidade portuguesa. Esta peça é uma das minhas *flores de verde pinho*. À semelhança do cruzeiro de Alcobaça, o panteão do amor eterno, sinto nesta peça para violino, viola e piano, o contraste inquietante entre o despojamento cisterciense e o gótico pungente das esculturas funerárias dos amantes. O violoncelo espreita, e, tal como Pedro, aguarda o seu lamento no andamento elíptico que há-de vir.
4. CARETO (*Sericotão*) – um pouco como em *Três danças portuguesas*, para grande orquestra, compostas em 1941 por Lopes-Graça, onde o mestre, apesar do mimo e respeito impecáveis sempre por si evidenciados pela música popular portuguesa, não deixou de inocular um claro sentido de humor, aqui subtil, ali pícaro, acolá *fauve*, os materiais são elaborados por mim de uma forma crua, preservados na pulsão telúrica da sua etimologia rural. A referida obra de FLG que neste *careto* preservo como paradigma estético, é, aliás, um exemplo lapidar, qual corolário, da sua (de FLG) própria postura cívica e política, sempre em clara oposição à imagem do Portugal “bonitinho e castiço” que o Estado Novo promovia à saciedade. Também neste número se canta e se decanta um Portugal “profundo e real”. E se há ironia, é porque o povo é irónico. E se há humor pícaro, é porque o povo é pícaro. E se a música parece, por vezes, fazer caretas, é porque o povo português tem uma arcaica tradição de caretos. A música, aliás, tal como as carcaças do já citado Francis Bacon, ou as galinhas *meias-depenadas-meias-esquartejadas* de Chaim Soutine, dá-se muito bem com a crueza dos instintos primários. Aqui trata-se dos instintos primários que se projectam ora na matança do porco,

- ora na desgarrada grotesca da taberna, ora na pega de touros com espontâneos cambaleantes, ora no despique de bandas, ora na folia destravada. Voltando ao Lopes-Graça, a coisa é de tal forma crua, que no 3º andamento de *Três danças portuguesas (Malhão)*, nem os perus parecem ter faltado à festa.
5. SAUDOSO (*Terra do Bravo*) – agora é chegada a vez de Inês testemunhar o canto de Pedro, e toda a saudade que só o violoncelo canta e decanta. A saudade, essa bruma do amor português, chegou aos Açores. E todos os dias ali se forma, nas Terras do Bravo.
 6. PÍCARO (*Mira-me Miguel*) – esta peça foi gravada nos anos 60 no nordeste transmontano, mais concretamente na região de Miranda do Douro. A sonoridade é metálica. O ritmo *ben' articolato* ancora-se firmemente nos *ostinati* do piano, que lhe dão um carácter de máquina locomotiva. Todos os instrumentos ululam num registo aqui irónico, ali pícaro, além virtuoso. A citação de Mozart no fim da peça, num registo agudo de caixinha de música, tem um sentido *mahleriano* de visão irónica e *anti-picarda* da vida que a própria história da canção original narra: pobreza, abandono, vidas duras e ásperas, que, empedernidas, espargem vinagre e transpiram humor negro.
 7. MATERNO (*Ó, ó, menino, ó*) – recolhida pelo musicólogo alemão Kurt Schindler por volta de 1930, numa época pré-radiofónica e seguramente não infectada pelo *nacional-cançontismo* que Lopes-Graça tanto deplorava, este embalo lento e eterno possui uma intrigante perfeição melódica. Tem algo de regaço e de materno. Verdadeiro arcobotante da estrutura musical deste *Espelho da alma*, esta melodia nativa do meu querido nordeste transmontano, mais propriamente do concelho de Vinhais, terra onde minha mãe nasceu, cria, só por si, um cordão umbilical eterno entre mim e a obra que se transforma, assim, no espelho da minha própria alma.

5 – Consideração final

Uma das matrizes que me formata como compositor é, sem qualquer dúvida, o recurso à melodia popular portuguesa. Foi aí que comecei a exprimir-me musicalmente. Foi através dela que aprendi a teoria musical após uma longa fermentação do gosto musical durante as minhas universidades no Porto. A entrada no Coral de Letras da Universidade do Porto foi determinante. Aí contactei com a arte de FLG, um dos autores que mais cantávamos. E, ainda hoje e cada vez mais, é aí que regresso sempre em momentos fundamentais da minha vida como autor, tais como momentos de dúvida, de desassossego, de mudança, de marasmo de ideias, de mal-estar, de purificação. Devido à sua essencialidade identitária, a harmonização faz-me bem à alma, oxigenando-a.

Seja num tratamento coral, seja, como no caso, no quadro da música de câmara, não há desvios possíveis, não há manobras de diversão. É o que é. Estamos por nossa conta e risco. A estilização do meio é tamanha que nos expõe completamente. É um desafio austero que nos prepara para outros voos.

E é um projecto a que regresso por questões identitárias, uma demanda da minha razão de ser, como português, na procura do significado histórico do nosso legado nos quatro cantos do mundo.

Mas é também uma reacção de quem se quer salvaguardar da medonha globalização cultural segundo o modelo anglo-saxónico / americano, que pouco ou nada tem a ver com aquilo que sinto, que penso e que sou. A identidade e a cultura portuguesa são preciosas. Preservemo-las.

E o facto de a minha música ter um impacto pouco relevante por falta de expressão comercial, não me resigna. A subtilidade, aliás, também não tem qualquer expressão comercial e, contudo, é o que é: subtilidade. O essencial, o absoluto, está hoje muito pouco cotado na bolsa de valores, digamos assim. Se fosse um produto derivado do petróleo, a história seria outra. Mas não é. Por isso, o imediato, a obsessão pelo lucro, alienou o homem, escravizando-o, sequestrando-o numa máquina redutora. Hoje, a alma não conta porque não vende. Triunfou o fácil. E a estupidificação das sociedades entrou em vórtice.

Para mim a alma conta. E muito. A começar pela alma portuguesa, de tamanha constituição nostálgica e melancólica. Por isso, esta série de harmonizações não é apenas um gesto identitário. É também uma posição política e de cidadania. Preocupa-me a crescente *obesidade* física e espiritual dos meus concidadãos, principalmente dos mais expostos, os jovens, que, no seu adormecimento global, cada vez menos percebem a sua própria identidade.

Neste meu processo de harmonização de música popular de várias origens e de vários mundos portugueses, da Estrela ao Ramelau, do Douro ao Zambeze, de Coimbra a Bahia de São Salvador, cada som é essencial e também testemunha dessa portugalidade filtrada pela minha linfa transmontana. Ora aqui estão, na minha existência, os valores matriciais que não discuto.

Lisboa, 1 de Abril de 2011

Eterno

libero $\text{♩} = 92$ **rit.** $\text{♩} = 144$ **pizz.**

Violino *p*

Viola *pizz.* *p*

Violoncello *mp* *dolce*

Piano *pp* *dolce* *p* *leg.* *Ped.*

10 *arco* *p*

arco *p* *dolce* *dim.* *pp*

pp

17 $\text{♩} = 92$ **rit.** $\text{♩} = 144$

dolce *dim.*

dim. *mf*

dim.

p *dolce* *pp* *Ped.*

rit. a tempo

25

vi *p* dolce *fp* sul ponticello

vla dolce dim. *pp*

vc *p* dolce *p* dolce dim. *sf* arco pizz.

pn *mp* Ped. * (etc)

34

vi ord. *p* dolce dim. $\text{♩} = 92$

vla dim.

vc arco *pp* dim.

pn *p* dolce *pp*

41

rit. $\text{♩} = 144$ rit. a tempo

vi *p*

vla *p*

vc *p*

pn *p*

76 *accel. molto*

vi *ff* *cresc.* *fp* *dim.*

via *ff* *cresc.* *fp* *dim.*

vc *f* *ff* *cresc.* *fp* *dim.*

pn *ff*

Pírrico

♩ = 126 in modo popolare

Violino

Viola

Violoncello

Piano

mp

pizz.

mp

pizz.

mp

f cresc. *ff* cresc. *fff* cresc. *p* sub. dolce leg.

martelato secco, senza Ped. Ped.

7

vi

vla

vc

pn

ff

arco

ff

arco

ff

ff come campane

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

14

vi

vla

vc

pn

Ped. Ped. Ped.

19

vi *p* leg. cresc.

vla *p* leg. cresc.

vc *p* leg. cresc.

pn *p* Ped.

25

vi *f* dim. *fp* dim. *fp* dim. *fp* dim. *p* sul ponticello

vla *f* dim. pizz. arco *fp*

vc *f* dim. pizz. *mp*

pn *f* *ff* dim. *mf* dim. *pp* *mp* ben cant. dolce Ped.

31

vi

vla sul ponticello dim. *fp* dim. *fp* dim. *fp* dim. *fp* dim. *fp* dim. *fp* ord.

vc

pn Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

37

vi

ord.

mp

vla

dim.

fp

sul ponticello

mp

vc

arco

mp

dolce

pn

mp

dolce

Ped.

Ped.

43

vi

ff

vla

ord.

ff

vc

ff

pn

ff

martelatiss.

50

vi

vla

vc

pn

dim.

mf

dim.

p

dim.

57

vi *p*

vla *pizz.* *p*

vc *pizz.* *p*

pn *ppp* *p*

* Ped. * Ped. * Ped.

64

vi *ff*

vla *arco* *ff*

vc *arco* *ff*

pn *ff* *come campane*

* Ped. * Ped. * Ped.

71

2 volte più lento

vi *ffz*

vla *cresc.* *ffz*

vc *cresc.* *ffz*

pn *cresc.* *ffz* *8va*

* Ped. * Ped. *

10

vi

dim. *f* cresc. *p* sub. *mp*

vla

dim. cresc. dim.

pn

p dim. *f* cresc. *p* sub. *mp*

13

vi

f cresc.

vla

f cresc.

pn

cresc.

16

vi

p sub. *mp* cresc.

vla

p sub. *mp* cresc.

pn

p sub. *mp* cresc.

19

vi

dim. *p* pizz.

vla

dim. *p* sottov. cresc. dim. cresc.

pn

dim. *p* dolce leg.

22

vi

arco *pp* cresc.

vla

dim. *pp* cresc.

pn

pp

25

vi

dim. cresc. dim. *mp* pizz. cresc.

vla

dim. cresc. dim. *mp* cresc.

pn

cresc.

28

vi *p sub.*

vla *p sub.* *mp* *cresc.*

pn *p sub.*

31

vi *cresc.* *p sub.* *mp* *cresc.* *dim.* *cresc.*

vla *dim.* *cresc.* *p sub.* *mp* *cresc.* *dim.* *cresc.*

pn *dim.* *cresc.* *p sub.*

34

vi *dim.* *fp* *dim.*

vla *dim.* *pizz* *f*

pn *fp* *dim.*

37 rit. a tempo rit.

vi

vla arco *f* dolce cresc. dim. cresc.

pn *mf* cresc. dim. cresc. dim.

40 a tempo

vi *f* cresc. *p* sub. *mp*

vla dim. *f* cresc. *p* sub. *mp*

pn cresc. dim. *mp* *mf* cresc. *p* sub. *mp*

43

vi cresc. dim.

vla cresc. dim.

pn cresc. *f*

(citação de La fille aux cheveux de lin de Cl. Debussy)

46

vi

dim. *p* *pp*

vla

pp

pn

p *pp*

8va

3 3

3 3

Careto

♩ = 120 **grottesco**

Violino

Viola

Violoncello

Piano

7

vi

vla

vc

pn

13

vi

vla

vc

pn

mf

mf

mf

ff

p

fff

ff

ff

ff

mp

f

mp

f

mp

f

p

mf

The musical score is for a piece titled "Careto". It is in 3/4 time with a tempo of 120 beats per minute and a "grottesco" (grotesque) character. The score is arranged for Violino, Viola, Violoncello, Piano, and strings. The first system shows the Violino, Viola, and Violoncello parts, which are mostly rests, and the Piano part, which begins with a forte (ff) dynamic. The second system, starting at measure 7, shows the Violino, Viola, and Violoncello parts entering with a forte (ff) dynamic. The Piano part continues with a forte (ff) dynamic. The third system, starting at measure 13, shows the Violino, Viola, and Violoncello parts entering with a mezzo-forte (mp) dynamic. The Piano part continues with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks.

19

vi

vla

vc

pn

p

25

vi

vla

vc

pn

f *ff* *f* *p*

31

vi

vla

vc

pn

f *p*

37

vi

ff

vla

ff

vc

ff

pn

ff

43

vi

mp

vla

mp

vc

mp

pn

p

49

vi

p cresc. mp cresc. mf cresc.

vla

p cresc. mp cresc. mf cresc.

vc

p cresc. mp cresc. mf cresc.

pn

p cresc. mp cresc. mf cresc.

55

vi

via

vc

pn

f *cresc.* *ffz* *fff* *gliss.*

f *cresc.* *ffz* *fff* *gliss.*

f *cresc.* *ffz* *fff* *gliss.*

f *ffz* *fff*

Saudoso

$\text{♩} = 72$ cantabile

Violoncello

mp dolce dim. *p*

Piano

f (lasc. vibr. tutti gli suoni) *fp* *mp* *p*

Ped. *

6

vc

dim. cresc. dim. cresc. *p* sub. dim. rit.

pn

p cresc. *p* sub.

11 a tempo

vc

pp (come eco) dim. *mp* espressivo

pn

sognando *mp* espressivo

15

vc

dim. *pp* (come eco) rit. dim.

pn

pp dim. *8va* cresc.

19

vc

a tempo *mf* dolce *pp* dim. rit. a tempo *p* (come eco)

pn

mp etéreo *pp*

22

vc

dim. *mf* dolce dim. *pp*

pn

cresc. dim. *p*

25

vc

rit.

dim.

cresc.

molto rit.

pn

cresc.

mp

cresc.

28

vc

a tempo

f dim.

f dolce

pn

f

Ped.

* Ped.

31

vc

dim.

f

dim.

pn

p sub.

34

vc

rit.

pp (come eco) *p* dim.

pn

cresc. *p sub.* *pp* Ped. *

37

vc

pp dim.

pn

ppp dim. appena sentito Ped.

Pícaro

♩ = 104 **meccanico ed ostinato**

Violino

Viola

Violoncello

Piano

5

vi

vla

vc

pn

sub. **p** secco

10

vi

vla

vc

pn

15

vi

vla

vc

pn

f *ff* *f* *ff* *mp* *fff*

20

vi

vla

vc

pn

fff *f* *p* *f* *p* *fff* *f* *p* *fff* *mf* *pp* *mf* *pp* *sub. pp secco*

25

vi

vla

vc

pn

f *p* *f* *p* *ff* *f* *p* *mf* *mf* *pp* *mf* *pp* *ff* *ff*

30

vi

vla

vc

pn

f *ff* *fp* *fff* *f* *ff*

35

vi

vla

vc

pn

fff *p* *pp* *p* *pp*

fff *fff* *p* *pp* *p* *pp*

fff *p* *pp* *p* *pp*

fff *sub. pp secco*

40

vi

vla

vc

pn

p *pp* *p* *pp*

p *pp* *p* *pp*

p *pp* *p* *pp*

5

3

5

5

45

vi *ff* *f*

via *ff* *f*

vc *ff* *f*

pn *ff* *mp* *fff*

molto martelato

50

vi *ff* *fff* *pp* *ppp*

via *ff* *fff* *pp* *ppp*

vc *ff* *fff* *pp* *ppp* *pp*

pn *fff* *sub. ppp secco*

55

vi *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

via *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

vc *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

pn

60 $\bullet = 30$ *lentiss. sub.*

vi *pp*

vla *solo mp dolce*

vc *pp*

pn *p dolce* 3 3 3 8va 7 *mp f*

65 *accel. molto* *tempo primo*

vi *dim. f*

vla *pp dim. f*

vc *solo mf dolce f* 3 *ff*

pn *f* 3 *mp* *fff*

70

vi *ff* 5 *ff* *p quasi grottesco*

vla *ff* 3 *ff* 5 *ff* *p quasi grottesco*

vc *ff* *ff* *p quasi grottesco*

pn *ff* *sub. pp secco*

75

vi

via

vc

pn

80

vi

via

vc

pn

85

vi

via

vc

pn

p solo ad libitum, con ironia mahleriana

lasciare vibrare fino al silenzio assoluto

Materno

♩ = 48

Violino

p dolce dim. *p* dim. *p*

Viola

f pizz. > *ppp* < > sul ponticello arco ord. *p* dolce dim. *p*

Violoncello

Piano

mf dolce *p* Ped. Ped. sim.

10

vi

dim. *p* dim. rit. molto a tempo *p*

vla

dim. *p* cresc. *mf* *p*

vc

pn

cresc. *p* sub.

17

vi

dim. rit. molto a tempo *mf* rit. a tempo *p* sub.

vla

cresc. *mf* cresc. *p* sub.

vc

mf *p* sub.

pn

cresc. *mf* cresc. *p* sub.

24

rit. molto a tempo

vi dim. *mp* dim. *mp*

vla *mp* cresc. *mf* *mp*

vc dim.

pn cresc. *p sub.*

31

rit. a tempo rit. a tempo

vi dim. *mf* *p sub.*

vla cresc. dim. cresc. dim. cresc. *mf* *p sub.*

vc *f* *p sub.*

pn cresc. *mf* *p sub.*

38

rit. a tempo

vi cresc. *f* cresc. dim. *f* *p sub.*

vla cresc. *f* cresc. dim. *f* *p sub.* dim.

vc cresc. dim. *f* cresc. dim. *f* *p sub.*

pn cresc. cresc. *f* cresc. *p sub.*

45

vi

dim. *p*

via

vc

dim. *p*

pn

50

a tempo rit. a tempo poco a poco rit. fino alla fine

vi

fp cresc. *fp*

via

cresc. *fp* cresc. *fp*

vc

fp cresc. *fp*

pn

55

vi

fp dim. *ppp*

via

fp dim. *ppp*

vc

fp dim. *ppp*

pn

cresc. *p* dolce

Anexo III Notas de programa – *Espelho da Alma*

Pequena reflexão de Eurico Carrapatoso a propósito de sua obra

O espelho da alma [subsídios para o estudo de uma orografia musical portuguesa]

1 – Considerações gerais

1.1 – Identidade

É possível reconhecer na minha obra uma componente de portugalidade e uma raiz que mergulha profundamente na minha identidade portuguesa.

A identidade portuguesa é, arrisco o lugar-comum, a língua, o sopro que nos fez gente, que nos fez poetas, que nos fez trovadores.

Sim: a língua plangente de Dom Dinis, a língua épica de Camões, a língua lírica de Luís Vaz, a língua esotérica de Pessoa, a língua flébil e outunal de Mário de Sá Carneiro, a língua telúrica do meu Torga; a língua onde, desde o século XII, se forjou poesia da mais fina estirpe, da mais incomparável musicalidade, que fez de Portugal uma nação de poetas ilustres, conhecidos em todo o mundo por aqueles que têm a cultura da subtileza.

Identidade portuguesa também consiste na demanda do desconhecido, do imenso mar ignoto ocidental, não temendo os mitos e as lendas do *mostrengo imundo e grosso*; foi essa identidade que deu novos mundos ao mundo no século XV, contribuindo em larga escala para a consolidação e maioridade definitivas do milagre europeu quatrocentista do *Renascimento*, no que este milagre cultural tem de achamento, de compreensão do mundo, de espírito científico, mas também de demanda do infinito.

1.2 – Tempo longo

Na qualidade de transmontano devo confessar que o maior património que recebi da minha ruralidade, como compositor, foi o conceito de **tempo longo**, do tempo telúrico da minha Serra de Bornes, do tempo dantesco e escarpado que emana da paisagem sobre o Douro no Penedo Durão, do tempo quimérico do meu castelo de Algosó.

Mais que do **tempo curto** - meio bastardo e meio manhoso - das grandes cidades, é da linfa decantada daquele tempo longo que me tenho alimentado como compositor. E é essa linfa que me dá a robustez estética e o cabedal filosófico necessários para prosseguir firme no meu caminho, com desassombro, sem temer as aparências. Resisto, com a ajuda daquela linfa, às urbanas vaidades, aos urbanos academismos musicais (que no séc. XX tanto se encarniçaram), não alinhando no paradigma que se pavoneia nessa *passerelle* de vaidades em que se transformaram tantos dos encontros de música contemporânea internacionais. O elitismo campeia por aí (todos sabemos ou pelo menos desconfiamos). E esse elitismo agonia-me.

Embora possa perceber no contexto histórico de libertação da sombra gigante e fantasmática de Wagner, a afirmação de Schönberg, feita em carne-viva, “*Se é arte, não é para todos; se é para todos, não é arte!*”, não a subscrevo minimamente. E quer-me parecer que Schönberg não terá tido a consciência que estava a ditar a sua própria sentença, e a do seu cânone estético, ao infectar a música com o pior dos estigmas: o estigma do elitismo *snobe*. A ideia de fazer música para meia dúzia de *happy few* é, na minha opinião, uma perversão do que há de mais sagrado na música, que é, precisamente, sua mensagem universal. A simples ideia de escrever para um público

destes, um público de entendidos, um público de indivíduos versados ou supostamente versados na matéria, repugna-me.

“*Se é arte, é para todos; se não é para todos, não é arte!*”, pois. O público que encheu as salas de concerto das estreias de Mozart, de Beethoven, de Liszt e de Verdi, esse público delirante que vitoriou logo ali Mozart, Beethoven, Liszt e Verdi, numa experiência de empolgante comunhão e cumplicidade artísticas, esse público em geral, como seria de esperar, devolveu a sentença inteirinha a Schönberg e endossou-o a todos aqueles que, ainda hoje, volvidos quase 130 anos sobre a morte de Wagner, insistem naquela visão elitista da arte. De quanto tempo vão precisar? Por muito canónica que seja esta perspetivação da arte, por muitos tratados teóricos que Adorno tenha escrito sobre o assunto e por muitos tratados que ainda possam ser escritos pelos *unhappy few* Adornos que hão-de vir, eu faço como o personagem poético do *Cântico Negro* de José Régio: “*olho-os com olhos lassos, há no meu olhar ironias e cansaços e digo-lhes: não vou por aí!*”

1.2 - Fernando Lopes-Graça

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

Considero-o como um dos maiores compositores portugueses, sem distinção de épocas. Homem de cultura, intelectual da mais fina estirpe, foi também um cidadão com uma postura impecável e a sua integridade estética é, na música e na memória que nos legou, uma marca de água indelével. Nascesse num país central da Europa e FLG seria um vulto célebre da música novecentista. Sentimos isso claramente ao ouvirmos o *Concerto da camera col violoncello obbligato*, por exemplo. Esta obra faria parte, em condições normais, do repertório habitual dos grandes concertistas, nas principais salas de concerto internacionais. Não haja dúvidas que a qualidade, fundamentalmente, mas também a quantidade da escrita de FLG, abarcando todos os géneros musicais, ombreia com a escrita dos maiores. E obras suas, tão sumarentas que são (um *Canto de amor e morte* nas suas várias versões, um *Concertino para piano, cordas, metais e percussão*, uma *Sinfonia per orchestra*, um *Requiem às vítimas do fascismo em Portugal*, o impressionante *corpus* das sonatas para piano, o impressionante *corpus* de harmonização da música tradicional portuguesa) fazem empalidecer tantas outras obras dos mais canónicos de além-Pirinéus. E já não há paciência para a tendência inquinada de carimbar complacentemente a arte de FLG com um putativo ascendente estético-estilístico de dois ou três autores (lá vem o Bartok, lá vem o Falla, lá vem o Stravinsky: sempre os mesmos, ainda por cima), o que revela uma atitude degradante de tão obsequiosa e saloia.

A arte (quando falamos de arte a este nível de excelência), onde triunfa a subtilidade, não é **aparência**. A arte, a este nível, é **essência**. A não ser que, nessa lógica estéril de descoberta de epígonos, fôssemos de igual forma na saga, quais *coca-bichinhos*, do Beethoven que há nos *lenti* de Mahler, do Haydn que há nos *allegri* de Mozart, ou andássemos a espreitar o Palestrina que há nas missas de Manuel Cardoso e o Ockeghem que há nos motetes de Josquin...*ad nauseam*. Já não há paciência para este *voyeurismo* obsceno, sinal eloquente, aliás, da lendária obsessão pela originalidade em que a cultura novecentista se (e nos) banhou. Esta cultura mimada e burguesa, nojenta, tem os dias contados. E uma coisa é certa: FLG deplorava o elitismo. E deplorava a

aparência, a afectação e o embuste. Por isso, e para nosso grande alívio, esteve bem mais preocupado em escrever música do que em escrever história.

2 – História de *O espelho da alma* [subsídios para o estudo de uma orografia musical portuguesa]

Esta obra resulta de uma encomenda da TEMPORADA DARCOS que me foi feita pelo compositor Nuno Côrte-Real no verão de 2009. A obra deveria fazer uma evocação (directa ou oblíqua, ao meu critério) da melodia tradicional portuguesa, já que a sua estreia viria a ser integrada no âmbito de um concerto denominado MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA [Música popular vs. Música erudita], realizado em Torres Vedras no dia 27 de Novembro de 2009. O evento foi por mim comentado e teve, na 2ª parte, a interpretação de o *Novíssimo Cancioneiro*, op. 12, de Nuno Côrte-Real, bela obra por si composta em 2001, também ela ancorada em materiais populares, portugueses e galegos. Transcrevo de seguida, dada a sua matéria substantiva, o texto fino que foi distribuído na sala para esse concerto, lavrado por Afonso Miranda (chamo a atenção que o texto está conforme o acordo ortográfico):

MÚSICA POPULAR VS. MÚSICA ERUDITA

Desde sempre que os compositores se sentiram atraídos pela música popular, e foram beber à sua fonte, procurando nela saciar uma imensa nostalgia pela terra, pelo povo ou pela imagem idílica de uma idade dourada para sempre perdida. Para muitos a cultura popular traz em si um sentido ancestral, uma verdade primitiva, e escutá-la é como um regressar à voz maternal, ou a uma inocência perdida. Alguns procuraram nela a crua simplicidade, a genuinidade, a depuração de tudo o que não é essencial. Outros viram nela a sua identidade, o reflexo da sua alma, e nela escutaram a voz da fraternidade. Outros ainda projetaram com ela a sua fuga para terras exóticas e virgens, encontrando nos sons remotos a mesma presença humana, e uma riqueza musical de que a Europa não suspeitava. Podemos dizer que o fascínio provocado pela música popular levou à sua assimilação pelas formas eruditas e a influência dessas interseções acabou por ser um dos fatores determinantes para a evolução da música ocidental. Se, num determinado registo, é frequente ouvirmos a fórmula dicotómica que contrapõe a música tradicional ou popular à música erudita ou culta, é porque a primeira se refere a um conjunto de reportórios de tradição oral pertencentes à memória coletiva de um povo, enquanto a música erudita pressupõe a escrita como processo de criação individual e transmissão. Mas isto, não significa incompatibilidade ou oposição. Ambas evoluíram através do contato recíproco.

É sobretudo no século XIX, com a afirmação crescente das identidades nacionais, que se desenvolve o interesse pelas culturas populares. Acreditava-se que a cultura popular, bem como a língua, refletia a identidade e a alma dos povos. Nos países limítrofes da Europa inicia-se o movimento dos nacionalismos musicais, que procuram encontrar nas raízes da música popular uma forma de afirmação contra a supremacia da música alemã. Do cruzamento entre música popular e erudita o carácter da linguagem musical, que até aqui era homogéneo e universal, começa a fragmentar-se em dialetos nacionais. O característico, o pitoresco e o exótico contaminam e refrescam as formas da tradição clássica vienense contribuindo para a sua renovação. Pense-se, por exemplo, em Chopin e na nostalgia polaca das suas Mazurkas, ou na música cigana de Liszt, ou nos Ländler de Mahler e na música de feira que irrompe das suas sinfonias como memórias de infância irreprimíveis. Este movimento é levado mais longe no

século XX quando o fascínio pela música popular, tornando-se mais pragmático e sistemático, ultrapassa os limites estreitos do nacionalismo. Os compositores procuram nas músicas primitivas e exóticas soluções para os problemas estéticos do seu tempo. Com o modernismo a arte derruba fronteiras políticas e geográficas, e torna-se global. O impacto que as músicas do Extremo Oriente tiveram em Debussy acabaria por transformar o curso da música europeia. Ou Bartók que a partir do estudo sistemático da música rústica de vários países forjou um dos estilos mais originais do modernismo. Ravel, Stravinsky... os exemplos multiplicam-se. Difícil seria encontrar um compositor da primeira metade do século XX cuja música não tenha ecos da música popular, seja rural ou urbana. Porque o modernismo é precisamente essa abertura ao plural e ao global, essa celebração explosiva da diversidade.

É neste contexto de pluralidade e abertura que se inscrevem Eurico Carrapatoso (n.1962) e Nuno Côrte-Real (n.1971) dois compositores da nova geração que melhor traduzem o afastamento das poéticas radicais e académicas das pós-vanguardas, e que assumem a música como um exercício de liberdade criativa e expressiva, que resulta da síntese de vários universos sonoros. Trata-se de reinventar a música dispondo de todo um vasto leque de materiais que a sua história nos legou. E à partida não há materiais mais ou menos legítimos, mais ou menos dignos. É o tipo de intenção, e de organização a que compositor sujeita o material em função da sua intenção expressiva que legitima e dignifica o material. Em ambos os compositores é possível verificar um interesse recorrente pela palavra e pela cultura portuguesa, bem como pela sua música tradicional, como é o caso das obras aqui apresentadas, inspiradas em melodias populares portuguesas. No entanto, deve-se salientar, que não se tratam de meras coleções de música tradicional. Os materiais tradicionais servem de ponto de partida, são como matéria-prima bruta, sujeita a um tratamento rigoroso através de técnicas e de uma construção formal típica da música erudita.

Carrapatoso representa um dos nomes mais importantes da criação atual em Portugal, um estatuto que se reveste de maior valor se pensarmos que foi conquistado por mérito próprio, fora dos círculos académicos e do partidarismo musical, graças à sageza e clareza da sua escrita, à subtilidade da sua orquestração, e às qualidades poéticas e líricas da sua música que lograram conquistar o público. As suas origens transmontanas constituem um traço marcante na sua identidade pessoal e musical. A música popular frequentemente revisitada pelo compositor funciona como um exercício necessário de purificação da alma, um gesto involuntário de regresso às origens, um grito de nostalgia perante uma identidade em extinção. A sua vasta obra coral, com fortes implicações populares, constitui, neste campo, um património insubstituível para a compreensão da identidade musical portuguesa. Espelho da alma, a obra aqui em estreia absoluta, e Sete Epigramas a Francisco Lacerda, composta em 2000, são ambas constituídas por sete peças baseadas em melodias populares maioritariamente transmontanas e açorianas, às quais o compositor confere uma construção em arco ou em espelho.

Côrte-Real compôs o Novíssimo Cancioneiro, op.12, em 2001, num período de grande profusão criativa que coincide com o final da estadia do compositor na Holanda, após seis longos anos de estudo. Se num nível emocional a obra é ditada pela nostalgia, num nível mais técnico e musical é marcada por um desejo de rutura com os dogmas académicos e pela vontade de afirmação de uma linguagem musical livre. Constitui uma tomada de posição em favor de uma música organicamente humana, uma música

cuja própria essência corporal assenta no canto e no ritmo. Construído a partir de melodias tradicionais portuguesas, o ciclo constituído por doze peças inclui também duas danças galegas, as Muiñeiras, e dois exercícios originais de inspiração popular, os Intermezzi instrumentais. A organização e construção formal do ciclo obedecem a princípios rigorosos. Cada uma das doze peças está escrita numa tonalidade diferente e dessa sequência o compositor faz derivar uma série melódica que vai gradualmente sendo introduzida ao longo do ciclo. A canção de embalar Nana nana, meu menino funciona como uma espécie de motivo condutor, sendo apresentado três vezes mas trabalhado de três maneiras distintas. (fim de citação)

Acresce o facto curioso da peça do Nuno Côrte-Real, de entre várias melodias populares, citar também a maravilhosa toada mirandesa de Natal, *Oh Bento airoso*, com a qual, muito precisamente, a minha obra começa (Nr.1: *Eterno*). As abordagens são estruturalmente diferentes, na sensibilidade e no gesto, o que, só por si, enriqueceu sobremaneira a confrontação airosa das duas personalidades artísticas, manifestando à saciedade a infinitude das possibilidades de leitura de um mesmo *cantus firmus*, e, no fundo, a infinitude da própria arte musical, em geral, uma arte à qual não se consegue perscrutar o fundo, de tão funda que é.

A obra teve a sua *création française* no Espace Albert Camus, Lyon, em 3 de Janeiro de 2010, pelos mesmos intérpretes da estreia, o Ensemble Darcos, que a ela regressou ainda numa 3ª interpretação, em 10 de Janeiro, no local da estreia, num concerto gravado pela RDP | RTP com vista à sua posterior difusão.

3 – Aspectos gerais de *O espelho da alma* [subsídios para o estudo de uma orografia musical portuguesa]

3.1 – O título e a forma

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

3.2 – A genealogia dos materiais e a linhagem das harmonizações

Por questões matriciais de identidade, prezo particularmente na minha obra este conjunto de peças, no qual *O Espelho da alma* se inclui, que se constitui como uma espécie de projecto de vida: as várias séries de harmonizações das melodias tradicionais portuguesas, trabalhadas em vários formatos, desde a abordagem coral *a-cappella* à música de câmara em várias configurações, passando pela música sinfónica e coral-sinfónica. É um projecto a que regresso sempre que estou desassossegado. Faz-me bem, aguçando-me o estilo, calibrando-me o lápis, resgatando-me ao acessório e apontando-me um caminho sempre essencial, *inteiro e limpo*, como diria Sophia de Mello Breyner. Estas harmonizações são muitas vezes revisitações de material já trabalhado noutras ocasiões e noutros moldes, como é o caso d' *O Espelho da alma*.

A reconversão dos materiais não é uma desresponsabilização composicional. Longe disso, e bem pelo contrário, trata-se, talvez sobremaneira, de uma responsabilização, pelo menos assim o entendo, ao revolver um material que, por múltiplas razões e visto noutro prisma ou à luz de outro caleidoscópio, tem ainda (e sempre, diz-me a experiência) algo de novo para dar, seja no timbre, seja no registo, seja na orquestração, seja na harmonia, seja na ressonância, seja na pertinência temporal da nova conjuntura do seu reaparecimento, enfim, seja no progresso geral da qualidade artística da abordagem.

3.2.1 – Genealogia dos materiais

1. ETERNO – *Oh, Bento airoso* (região mirandesa, Trás-os-Montes), recolhido n' *A canção popular portuguesa* de Fernando Lopes-Graça
2. PÍRRICO – *Mirandum se fui a la guerra* (região mirandesa, Trás-os-Montes), n' *O Cancioneiro Popular Português* de Michel Giacometti
3. SEDOSO – *Olhos pretos* (São Miguel, Açores), recolhido na memória colectiva, dada a sua popularidade
4. CARETO – *Sericotão* (Graciosa, Açores), recolhido na memória colectiva, dada a sua popularidade
5. SAUDOSO – *Terra do Bravo* (Terceira, Açores), recolhido na memória colectiva, dada a sua popularidade
6. PÍCARO – *Mira-me Miguel* (região mirandesa, Trás-os-Montes), recolhido no *CD Songs and dances of Portugal* de Michel Giacometti
7. MATERNO – *Ó, ó, Menino, ó* (região de Vinhais, Trás-os-Montes), recolhido no *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* de Kurt Schindler (recolhas feitas entre 1928 e 1933)

3.2.2 – Linhagem das harmonizações

Estes *canti firmi* populares já foram por mim trabalhados noutros contextos, a saber:

1. ETERNO – em *Cinco melodias em forma de Montemel* (soprano, trompa e piano - 1996); em *Natal profano* (coro a-cappella - 1997); em *Magnificat em talha dourada* (soprano e coro masculino e ensemble barroco - 1998)
2. PÍRRICO – em *Sweet rústica* (trompa e piano - 1996)
3. SEDOSO – em *Sete melodias em forma de bruma* (soprano, trompa e piano - 1998)
4. CARETO – em *Sete melodias em forma de bruma* (soprano, trompa e piano - 1998)
5. SAUDOSO – em *Sete melodias em forma de bruma* (soprano, trompa e piano - 1998)
6. PÍCARO – em *Sete melodias em forma de bruma* (soprano, trompa e piano - 1998)
7. MATERNO – em *Quatro canções populares portuguesas* (coro a-cappella - 1993); em *Cinco melodias em forma de Montemel* (soprano, trompa e piano - 1996); em *Mentes, Peer!* (para ensemble de 13 instrumentistas - 2001)

4 – Análise descritiva de cada andamento

1. ETERNO (*Oh, Bento airoso*) – esta melodia de Natal foi recolhida por Giacometti e Lopes-Graça em Paradela, concelho de Miranda do Douro, distrito de Bragança, em 1960, e revela uma profunda qualidade melódica, de feição contemplativa, bem como um interesse rítmico singular, atestado por uma métrica que alterna entre os compassos 5/8 e 7/8. O estribilho do piano que intercala as 4 estrofes é uma síntese de elementos melódicos e da harmonia residual que emana da própria melodia popular.
2. PÍRRICO (*Mirandum se fui a la guerra*) - esta dança guerreira (ou dança pírrica, que era a dança masculina feita com armas na mão, na qual os homens se exercitavam desde cedo), é originária da Guerra do Mirandum (episódio da Guerra dos Sete Anos, com o cerco de Miranda do Douro feito pelos espanhóis em 1762) e foi ali recolhida em 1870 ~ 1890 por G. das Neves, G. de Campos e Ferreira Deusdado). A energia rítmica é-lhe dada por um tempo vivo de *giga* e ainda pela alternância entre o 6/8 de base e o 3/4 que emerge de uma forma enérgica, quase rude (no violoncelo no compasso 13, por exemplo, ou no violino no compasso 38). O efeito geral é *martelatissimo*, como é pedido na partitura, e o piano sugere-nos um registo refulgente de bronze, como os sinos a rebate da minha aldeia.
3. SEDOSO (*Olhos pretos*) - esta melodia amorosa, insinuante e lírica simultaneamente, cheia de anseio interior, evoca um dos nossos ícones identitários, cristalizado no amor de Dom Pedro por Dona Inês de Castro. Este andamento é *sedoso* como Inês. Esse amor cristalizou-se em mito na nossa memória colectiva. Também ele é linfa da identidade portuguesa. Esta peça é uma das minhas *flores de verde pinho*. À semelhança do cruzeiro de Alcobaça, o panteão do amor eterno, sinto nesta peça para violino, viola e piano, o contraste inquietante entre o despojamento cisterciense e o gótico pungente das esculturas funerárias dos amantes. O violoncelo espreita, e, tal como Pedro, aguarda o seu lamento no andamento elíptico que há-de vir.
4. CARETO (*Sericotão*) – um pouco como em *Três danças portuguesas*, para grande orquestra, compostas em 1941 por Lopes-Graça, onde o mestre, apesar do mimo e respeito impecáveis sempre por si evidenciados pela música popular portuguesa, não deixou de inocular um claro sentido de humor, aqui subtil, ali pícaro, acolá *fauve*, os materiais são elaborados por mim de uma forma crua, preservados na pulsão telúrica da sua etimologia rural. A referida obra de FLG que neste *careto* preservo como paradigma estético, é, aliás, um exemplo lapidar, qual corolário, da sua (de FLG) própria postura cívica e política, sempre em clara oposição à imagem do Portugal “bonitinho e castiço” que o Estado Novo promovia à saciedade. Também neste número se canta e se decanta um Portugal “profundo e real”. E se há ironia, é porque o povo é irónico. E se há humor pícaro, é porque o povo é pícaro. E se a música parece, por vezes, fazer caretas, é porque o povo português tem uma arcaica tradição de caretos. A música, aliás, tal como as carcaças do já citado Francis Bacon, ou as galinhas *meias-depenadas-meias-esquartejadas* de Chaim Soutine, dá-se muito bem com a crueza dos instintos primários. Aqui trata-se dos instintos primários que se projectam ora na matança do porco, ora na desgarrada grotesca da taberna, ora na pega de touros com espontâneos cambaleantes, ora no despique de bandas, ora na folia destravada. Voltando ao Lopes-Graça, a coisa é de tal forma crua,

que no 3º andamento de *Três danças portuguesas (Malhão)*, nem os perus parecem ter faltado à festa.

5. SAUDOSO (*Terra do Bravo*) – agora é chegada a vez de Inês testemunhar o canto de Pedro, e toda a saudade que só o violoncelo canta e decanta. A saudade, essa bruma do amor português, chegou aos Açores. E todos os dias ali se forma, nas Terras do Bravo.
6. PÍCARO (*Mira-me Miguel*) – esta peça foi gravada nos anos 60 no nordeste transmontano, mais concretamente na região de Miranda do Douro. A sonoridade é metálica. O ritmo *ben' articolato* ancora-se firmemente nos *ostinati* do piano, que lhe dão um carácter de máquina locomotiva. Todos os instrumentos ululam num registo aqui irónico, ali pícaro, além virtuoso. A citação de Mozart no fim da peça, num registo agudo de caixinha de música, tem um sentido *mahleriano* de visão irónica e *anti-picarda* da vida que a própria história da canção original narra: pobreza, abandono, vidas duras e ásperas, que, empedernidas, espargem vinagre e transpiram humor negro.
7. MATERNO (*Ó, ó, menino, ó*) – recolhida pelo musicólogo alemão Kurt Schindler por volta de 1930, numa época pré-radiofónica e seguramente não infectada pelo *nacional-cançontismo* que Lopes-Graça tanto deplorava, este embalo lento e eterno possui uma intrigante perfeição melódica. Tem algo de regaço e de materno. Verdadeiro arcobotante da estrutura musical deste *Espelho da alma*, esta melodia nativa do meu querido nordeste transmontano, mais propriamente do concelho de Vinhais, terra onde minha mãe nasceu, cria, só por si, um cordão umbilical eterno entre mim e a obra que se transforma, assim, no espelho da minha própria alma.

5 – Consideração final

Uma das matrizes que me formata como compositor é, sem qualquer dúvida, o recurso à melodia popular portuguesa. Foi aí que comecei a exprimir-me musicalmente. Foi através dela que aprendi a teoria musical após uma longa fermentação do gosto musical durante as minhas universidades no Porto. A entrada no Coral de Letras da Universidade do Porto foi determinante. Aí contactei com a arte de FLG, um dos autores que mais cantávamos. E, ainda hoje e cada vez mais, é aí que regresso sempre em momentos fundamentais da minha vida como autor, tais como momentos de dúvida, de desassossego, de mudança, de marasmo de ideias, de mal-estar, de purificação. Devido à sua essencialidade identitária, a harmonização faz-me bem à alma, oxigenando-ma.

Seja num tratamento coral, seja, como no caso, no quadro da música de câmara, não há desvios possíveis, não há manobras de diversão. É o que é. Estamos por nossa conta e risco. A estilização do meio é tamanha que nos expõe completamente. É um desafio austero que nos prepara para outros voos.

E é um projecto a que regresso por questões identitárias, uma demanda da minha razão de ser, como português, na procura do significado histórico do nosso legado nos quatro cantos do mundo.

Mas é também uma reacção de quem se quer salvaguardar da medonha globalização cultural segundo o modelo anglo-saxónico / americano, que pouco ou nada tem a ver com aquilo que sinto, que penso e que sou. A identidade e a cultura portuguesa são preciosas. Preservemo-las.

E o facto de a minha música ter um impacto pouco relevante por falta de expressão comercial, não me resigna. A subtileza, aliás, também não tem qualquer expressão comercial e, contudo, é o que é: subtileza. O essencial, o absoluto, está hoje muito pouco cotado na bolsa de valores, digamos assim. Se fosse um produto derivado do petróleo, a história seria outra. Mas não é. Por isso, o imediato, a obsessão pelo lucro, alienou o homem, escravizando-o, sequestrando-o numa máquina redutora. Hoje, a alma não conta porque não vende. Triunfou o fácil. E a estupidificação das sociedades entrou em vórtice.

Para mim a alma conta. E muito. A começar pela alma portuguesa, de tamanha constituição nostálgica e melancólica. Por isso, esta série de harmonizações não é apenas um gesto identitário. É também uma posição política e de cidadania. Preocupa-me a crescente *obesidade* física e espiritual dos meus concidadãos, principalmente dos mais expostos, os jovens, que, no seu adormecimento global, cada vez menos percebem a sua própria identidade.

Neste meu processo de harmonização de música popular de várias origens e de vários mundos portugueses, da Estrela ao Ramelau, do Douro ao Zambeze, de Coimbra a Bahia de São Salvador, cada som é essencial e também testemunha dessa portugalidade filtrada pela minha linfa transmontana. Ora aqui estão, na minha existência, os valores matriciais que não discuto.

6 – Bibliografia elementar

1. SCHINDLER, Kurt - *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, Hispanic Institute in the United States, New York, 1941
2. GALLOP, Rodney – *Cantares do povo português*, Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1950
3. LOPES-GRAÇA, Fernando – *A canção popular portuguesa*, Publicações Europa-América, colecção SABER, 1973
4. GIACOMETTI, Michel – *Cancioneiro popular português*, Círculo de Leitores, 1981
5. WEFFORT, Alexandre Branco - *A canção popular portuguesa em Fernando Lopes-Graça*, Editorial Caminho, 2006

Anexo IV Partitura – *Ó, ó, menino, ó*

2. Ó, ó, menino, ó (Embalo)

Dur. 1' 45"

♩ = ca. 40 *cantabile*

p *poco sf*

p *sim.*

espress.

cant. *2*

2

9

poco ritard. *Ampio ma senza trascinare*

mf

poco ritard. *2*

mf

The musical score is written for voice and piano. It begins with a tempo marking of 'ca. 40' and a 'cantabile' instruction. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into systems. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line. Dynamics include piano (p) and piano sf (poco sf). The second system continues the vocal and piano parts, with a 'cantabile' marking and a '2' indicating a second ending. The third system shows the vocal line continuing with a 'cantabile' marking and a '2' indicating a second ending. The fourth system shows the piano part with a 'poco ritard.' marking and a '2' indicating a second ending. The fifth system shows the vocal line with a 'poco ritard.' marking and a '2' indicating a second ending. The sixth system shows the piano part with a 'poco ritard.' marking and a '2' indicating a second ending. The seventh system shows the vocal line with a 'poco ritard.' marking and a '2' indicating a second ending. The eighth system shows the piano part with a 'poco ritard.' marking and a '2' indicating a second ending. The score concludes with a final chord in the piano part.

18 *espress.* *poco riten.* *in tempo* *dolce*

dim. *p* *in tempo* *cant.*

dim. *poco riten.* *8va* *p* *2* *2* *2*

3

22 *sim.*

26 *poco rit.* *più p* *II* *poco rit.* *più p*

30 *in tempo* *dim.* *pp* *m.s.* *pp*

Anexo V Partitura - *Um sino contra o tempo*

um sino contra o tempo

para

flauta

clarinete

percussão

piano

Carlos Marecos

para o
Performa Ensemble

encomenda da
Associação Portuguesa de Flautas

Carlos Marecos

(n. 1963)

um sino contra o tempo

[2008]

Instrumentação:

Flauta / também *piccolo* e flauta baixo

Clarinete em Sib / também clarinete baixo em sib

Percussão (1 executante):

- *Windchimes*
- *Glockenspiel*
- Vibrafone
- *Tubular Bells*
- Bombo

Piano

Duração: ca. 8'

Partitura em Dó

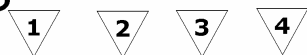
(instrumentos em sons reais, incluindo transpositores à oitava)

Notas de execução:

◡ - suspensão normal

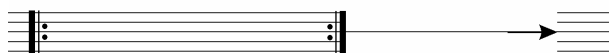
^ - suspensão curta

4S



- os compassos indicados como um grupo de sinais (4S – 4 sinais, por exemplo), ou indicados com um X, são compassos de notação relativamente livre, não sendo por isso medidos de forma convencional; aí, apesar de algumas durações serem sugeridas, os músicos não devem ter preocupações verticais, exceptuando as entradas e finais, bem como nos sinais internos (a serem dados pelo líder do ensemble) que marcam mudanças de acontecimentos musicais individuais. Nesses compassos se o sinal interno aparecer nas partes indicado entre parênteses, significa que esse sinal diz respeito a outro músico.

● - nota longa sem duração definida.



- Repetir o conteúdo musical entre os sinais de repetição, na extensão determinada pela seta; quando a seta apontar para outro acontecimento musical deve-se interromper esse material (independentemente de onde este se encontre), passando quase de imediato ao material seguinte.

♯ - 1/4 de tom acima do som escrito.

- 3/4 de tom acima do som escrito.

♭ - 1/4 de tom abaixo do som escrito.

♭ - 3/4 de tom abaixo do som escrito.

↑ - som escrito ligeiramente subido, entre 1/6 e 1/8 de tom.

↓ - som escrito ligeiramente baixado, entre 1/6 e 1/8 de tom.

Flauta e Clarinete:



- som eólico (apenas o “ruído” do sopro).



- som normal combinado com som eólico.



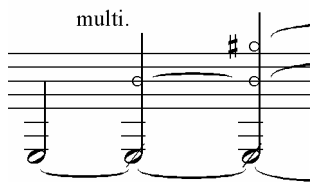
- passagem progressiva de som eólico para um som eólico combinado com som normal.



- *pizzicato* [flauta].



- *slap tongue* [clarinete].



- sons multifónicos [clarinete] sobre um som grave (forçando a nota e relaxando os lábios); os harmónicos superiores notados pretendem dar ao clarinetista a indicação de que deve obter um maior ou menor número de harmónicos superiores, pois os harmónicos resultantes pretendem ser relativamente livres.

Percussão:



- baquetas do *Glockenspiel*.



- arco (Vibrafone com arco).



- baquetas moles (Vibrafone).



- baquetas duras (Vibrafone).



- baquetas dos *Tubular Bells*.

Os *tubular bells* devem ter sempre o sistema de abafadores desligado de modo a soar sempre a sua ressonância.



- baquetas do Bombo.

Piano:



- tocar no teclado e ao mesmo tempo abafar a corda no seu início, no interior do piano, produzindo um efeito de corda com surdina (*mute string*).



- o pianista deve ter uma pequena baqueta de modo a poder realizar um glissando no interior do piano de forma sonora.

Disposição em palco preferencial:

Clarinete

Percussão

Piano

Flauta

* - premir as teclas em silêncio e segurar os abafadores com o pedal de sustenuto.
 ** - glissando sobre as cordas no interior do piano, com uma pequena baqueta.

A

Vigoroso, ♩ = ca. 100

5 3 4 4 4 8

Fl. *fp* *f sempre* gliss.

Cl. *f* *pp*

5 Tub. Bells Vib. (motor ON - vib. rápido) 8 Vib. (motor OFF)

Perc. *f* *f* sonoro l. v.

B. D. *f*

5 3 4 4 4 8 (impetuoso)

Pf. *f* *ff*

teclado ord. **(#1)***** *Sost. Ped.*

*** - premir as teclas em silêncio e segurar os abafadores com o pedal de sustenuto.

4/4

14

Fl.

f

mp *f*

Cl.

f

f *mp*

Wind Ch.

14

Perc.

Vib. (motor OFF)

f *ff* *f*

3

Pf.

4/4

14

f

Red.

Red.

Red.

Fl. 17 *f* *mf* *f* *fp* *sf*

Cl. *f* *mf* *f* *mf* *f*

Perc. 17 *mf* *f* *f*

Pf. 17 *f*

3 4 4

flatt.

5 5

Red.

The musical score is for a piece titled 'um sino contra o tempo'. It features four staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Percussion (Perc.), and Piano (Pf.). The Flute part starts at measure 17 with a forte (f) dynamic, followed by a mezzo-forte (mf) section marked 'flatt.', and then returns to forte (f). The Clarinet part also starts at measure 17 with forte (f), followed by mezzo-forte (mf) and forte (f) sections. The Percussion part starts at measure 17 with mezzo-forte (mf) and forte (f) dynamics, including quintuplets marked with '5'. The Piano part starts at measure 17 with forte (f) and has a 'Red.' marking. The score is divided into three measures, with time signatures 3/4 and 4/4 indicated. The Flute part has a crescendo leading to sf (sforzando) in the final measure.

4/4 3/4

Fl. 20 *f* *f* flatt. *f* *mp* *f* *mp*

Cl. *f* *mp* *f*

Perc. 20 (o) Vib. (motor ON - vib médio) *f* *mp* *mp* *Red.*

4/4 3/4

Pf. 20 *f* *mf* *Red.*

Red. *Red.* *Red.*

23

Fl.

f *mf* *f*

Cl.

mf *f*

muta in Cl. Basso

Perc.

[vib rápido]

f

l. v.

Pf.

ff

l. v.

2 4 3 4

C

3
4

Fl. *f* *f* *fp* *ff* *f*

Cl. Basso *p* *f* *mf* *f*

Perc. *f* *f* *mf* *f*

Pf. *f*

Tub. Bells

Vib. (motor ON - vib rápido)

Glock. *15^{ma}*

Rev.

31

Fl.

Cl. B.

Perc.

Pf.

f *ff* *f* *ff* *f* *ff*

fp *f* *fp* *f* *fp* *f*

Vib. (motor ON - vib rápido)

f *f*

ff

Reo. Reo.

D

4
4

35 37

Fl. *f* *ff* *mf* *ff* *fp* *ff* flatt.

Cl. B. *ff* *f* *f*

35 37

Perc. *ff* *f*

Tub. Bells

Vib. (motor ON - vib rápido)

35 37

Pf. l. v. *ff*

Reo.

39

Fl. *f*

Cl. B. *f* *p* multi.

Perc. *f* *p* *f*

B. D.

Vib. (motor ON - vib médio)

Pf. *ff*

E

3
4

Fl.

42

44

fff

f

fp

Cl. B.

fff

fp

f sfz

p

fp

f

Perc.

42

44

fff

f

Tub. Bells

Pf.

42

44

fff

f

Red.

Red.

Red.

46

Fl. *f*

Cl. B. *sfz* *p* *f* *fp* *f* *sfz* *p* *f*

Perc. 46 *f* *f*

Glock. 15^{ma}

Tub. Bells

Pf. *f*

Reo. _____

Fl.

Cl. B.

Wind Ch.

Perc.

B. D.

Pf.

50

53

4/4

2/4

4/4

3

fp

f

ff

ff

mf

Vib. (motor ON - vib médio)

f

ff

ff

Red.

Red.

50

53

4/4

2/4

4/4

f

ff

Red.

© CM 2008

54

Fl.

f *ff* *f* *ff*

Cl. B.

f *ff* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

Perc.

f *ff*

Pf.

ff

3/4 4/4

3/4 4/4

Detailed description: This musical score page contains measures 54 through 57. The Flute (Fl.) part begins in measure 54 with a half note G4, followed by a quarter rest, then a series of eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4) marked *f*, and a half note G4 marked *ff*. In measure 55, it continues with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4 marked *f*. In measure 56, it plays a half note G4 marked *f*, followed by a quarter rest, and a half note G4 marked *ff*. In measure 57, it plays a half note G4 marked *f*, followed by a quarter rest, and a half note G4 marked *ff*. The Clarinet Bass (Cl. B.) part begins in measure 54 with a half note G3 marked *f*, followed by a quarter rest, and a half note G3 marked *ff*. In measure 55, it plays a half note G3 marked *ff*, followed by a quarter rest, and a half note G3 marked *f*. In measure 56, it plays a half note G3 marked *f*, followed by a quarter rest, and a half note G3 marked *ff*. In measure 57, it plays a half note G3 marked *f*, followed by a quarter rest, and a half note G3 marked *ff*. The Percussion (Perc.) part begins in measure 54 with a half note G3 marked *f*, followed by a quarter rest, and a half note G3 marked *ff*. In measure 55, it plays a half note G3 marked *ff*, followed by a quarter rest, and a half note G3 marked *f*. In measure 56, it plays a half note G3 marked *f*, followed by a quarter rest, and a half note G3 marked *ff*. In measure 57, it plays a half note G3 marked *f*, followed by a quarter rest, and a half note G3 marked *ff*. The Piano (Pf.) part begins in measure 54 with a half note G3 marked *ff*, followed by a quarter rest, and a half note G3 marked *f*. In measure 55, it plays a half note G3 marked *f*, followed by a quarter rest, and a half note G3 marked *ff*. In measure 56, it plays a half note G3 marked *ff*, followed by a quarter rest, and a half note G3 marked *f*. In measure 57, it plays a half note G3 marked *f*, followed by a quarter rest, and a half note G3 marked *ff*. The time signature changes from 3/4 to 4/4 at the end of measure 56.

4/4 3/4 4/4

57 Fl. *ff* *mp* multi.

Cl. B. *ff* *mp*

57 Perc. *ff* *Red.*

4/4 3/4 4/4

57 Pf. *ff* *Red.*

4/4 3/4

Fl.

Cl. B.

Perc.

Pf.

60

l. v.

Vib. (motor ON - vib médio)

f *fff*

f *fff*

15^{ma}

3

3

Reo.

Reo.

© CM 2008

3 4 4 3 4 2 4

64 *muta in Piccolo*

Fl. *ffff*

Cl. B. *ffff*

64 *[vib. lento]*

Perc. *l. v.*

3 4 4 3 4 2 4

64 *(15^{ma})* *15^{ma}* *15^{ma}*

Pf. *ffff* *ffff* *fff* *mp*

(Ped. sempre)

G

(♩ = ca. 100)

3
4**4**
4**5**
4

72

Picc.

Cl. B.

Piccolo

ppp *mp* *fp*

3 3

72

Perc.

Vib. (motor ON - vib. lento)

mp

Ped. _____

72

Pf.

fff *ff* *ff* *mp*

15^{ma} 8^{va}

3 4 4 5 4

(Ped. sempre)

5/4 3/4 5/4 4/4 5/4

Picc. 78 *mp* *mf* *f* *mp* *mf*

Cl. B.

Perc. 78 *mp* *mf* [vib médio]

Pf. 78 *ff* *mp* *ff*

(Ped. sempre)

5/4

82

Picc.

f *mf* *f* *mp* *f* *mf* *mp* *p*

Cl. B.

ppp pp *pp* *ppp pp*

muta in Cl. in Sib

82

Perc.

Vib. (motor ON - vib médio)

p *mf* *p* *mp*

82

5/4 (8va)

Pf.

ff *fff* *ff*

(Ped. sempre)

H

4
4 meno mosso, più calmo, ♩ = ca. 88

Picc. 86 *mp* *mf* *p* 88 *p* *mp*

Cl. 88 *p* *p*

Perc. 86 88 *p* Vib. (motor OFF)

Pf. 86 88 *fff* *mf*

8va 8va

Red.

3 4 4 3 4

Picc. 90 8

Cl. *p* *pp* *p* *pp* 3 5 5 3

Wind Ch. 90

Perc. *p* *pp* 15^{ma} (com as baquetas do vibrafone invertidas) Glock. *p* gliss. # # # #

3 4 4 3 4

Pf. 90 (8^{va}) *mf* 3 3 3 3 3 3

(Ped. sempre)

94

3
4

4
4

3
4

4
4

Picc. *p*

pp

p

pp

p

Cl. *pp*

pp

p

pp

p

Perc. (15^{ma})

Vib. (motor OFF)

15^{ma} Glock. (com as baquetas do vibrafone invertidas)

p

p

Vib. (motor ON - vib médio)

3
4

4
4

3
4

4
4

Pf. (8^{va}) *mf*

mf

mf

mf

(Ped. sempre)

4
4 Calmo, un poco ad lib. (♩ = ca. 80)

99 102

Picc. *pp* *p* muta in Flauto Basso

Cl. *pp* muta in Cl. Basso *pppp*

Wind Ch.

Perc. Vib. (motor ON - vib médio) *mf* *p* Glock. 15^{ma} gliss. *p*

Pf. (8^{va}) *mf* *f* *mp* gliss. (com os dedos nas cordas, no interior do piano)

(Ped. sempre)

□ *

* - tocar no teclado e ao mesmo tempo abafar a corda no seu início no interior do piano, produzindo um efeito de corda com sordina (*mute string*).

X

104

105 **Fl. Basso** (pizz.)

Fl. B.

Cl. B.

Wind Ch.

Perc.

Vib. (motor ON - vib. rápido)

mp

And. sempre

8va

Pf.

mf teclado ord.

f +

mf

pizz. (interior)

(Ped. sempre)

J

4S

1

stop - piano e perc.

2

piano

Fl. B.

Cl. B.

mp mf mp p mf p

106

p mp pp mf p mf p

Wind Ch.

Perc.

106

1

STOP

Pf.

106

4S

1

2

8va

6

3

+

(Ped. sempre)

3 perc.

Fl. B.

mp p mf pp mp pp mp pp mf p

Cl. B.

3

Glock. 15^{ma}

gliss.

Vib. (motor ON - vib rápido)

Perc.

8^{va}

Pf.

mf + mp

3 4

(Ped. sempre)

K

♩ = ca. 80

3
4**4**
4**3**
4**4**
4

107

Fl. B.

Cl. B.

ppp *p* *ppp* *p* *pp*

107

Perc.

B. D.

p

3
4 **4**
4 **3**
4 **4**
4

107

Pf.

pp

l. v.

(Ped. sempre)

L

più mosso, con precisione, ♩ = ca. 96

113 (pizz) — 3 — — 3 —

Fl. B. *f* *p* *mf* *f* *p* *f* *fp* *mf*

(slap)

Cl. B. *f* *p* *mf* *f* *p* *f* *p*

113

Perc. *mp*

B. D. — 3 — — 3 — — 3 — — 3 — — 3 — — 3 — — 3 — — 3 — — 3 — — 3 — —

113

Pf. *mf* *p* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

8^{vb} —————

Rec. —————

Rec. —————

119

Fl. B.

f *mp* *f* *p* *mf* *mp* *f*

Cl. B.

mf *mp* *f* *p* *mf* *mp* *f* *p*

119

Perc.

B. D.

mp

119

Pf.

mf *p* *mf* *mp*

(8^{vb})

And.

2
4

124

Fl. B.

f *p* *f* *f* *fff*

Cl. B.

mf *f* *p* *f* *p* *fp* multi.

Perc.

B. D.

mp *mf* *mp* *p*

Vib. (motor ON - vib rápido)

Pf.

mf *f* *mf* *mf* *f*

(8^{vb})

2
4

M

N

129 2/4 3/4 5/8 3/4 1/4 4/4 **pìu mosso** 4/4 $\text{♩} = \text{ca. } 104$

Fl. B. *mf* *mf* *mp* *ff*

Cl. B. *f* *mf* *f* *mp* *ff*

129 Tub. Bells Vib. (motor ON - vib rápido)

Perc. *ff* *ff* *ff* *ff* *f*

B. D.

Pf. *fff* *fff* *fff* *fff* *fff*

129 134

8va

8vb

Red.

135 4/4 3/4 4/4

Fl. B. *mp* *f* *mf* 138 muta in Flauto

Cl. B. *mf* *p*

Perc. 135 Tub. Bells *ff* Vib. (motor ON - vib rápido) 138 Tub. Bells *fff*

Pf. 135 *ff* 138 *ffff*

8va

Flauto

140

Fl.

fff

p *pp* *ff*

3/4 2/4 3/4

Cl. B.

p *mp* *pp* *mf*

Tub. Bells

140

Perc.

fff

Vib. (motor ON - vib rápido)

mf *ff*

Pf.

140

fff *ff*

8va

8vb

Reo.

© CM 2008

147

Fl.

3 8 3 4 4 4 3 4 4

fff

Cl. B.

f

fff

p *mf* *p* *mp* *pp*

147 Tub. Bells

Perc.

fff

fff

B. D.

3 8 3 4 4 4 3 4 4

8va-

147

Pf.

fff

fff

fff

fff

8vb-

8vb-

Rev.

P

4 Impetuoso, ♩ = ca. 104
4

153

Fl. *fff*

Cl. B. muta in Cl. in Sib

Wind Ch.

Tub. Bells

Perc. *fff*

B. D. *fff*

Pf. *fff*

mf

Vib. (motor ON - vib rápido)

ff

3
4

4
4 (com toda a energia)

3
4

(8vb)

(cluster)

Leo.

4
4

156

Fl.

fff

ff

Cl.

fff

f *mf*

156

Perc.

ff *ff* *ff*

4
4

156

Pf.

fff (cluster)

Rec.

Detailed description: This page contains musical notation for measures 156, 157, and 158. The score is for four instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Percussion (Perc.), and Piano (Pf.). The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). Measure 156: Flute and Clarinet both play a rapid sixteenth-note scale starting on G4, marked *fff*. Percussion plays a single eighth note on G4. Piano plays a half note on G3. Measure 157: Flute and Clarinet continue the scale, marked *fff*. Percussion plays a half note on G4, marked *ff*. Piano plays a half note on G3. Measure 158: Flute and Clarinet play a half note on G4, marked *ff*. Percussion plays a half note on G4, marked *ff*. Piano plays a half note on G3. A rehearsal mark 'Rec.' is at the end of the page.

Q

**3
4**

muda in Piccolo

159 161

Fl. *ff* *fff*

Cl. *ff* *f*

Perc. *ff* *ff*

Tub. Bells

Pf. *fff* *fff*

8^{vb}

The musical score is arranged in four staves. The Flute (Fl.) staff begins at measure 159 with a forte (ff) dynamic, playing a rapid sixteenth-note pattern. The Clarinet (Cl.) staff enters at measure 161 with a forte (ff) dynamic, playing a similar pattern. The Percussion (Perc.) staff also begins at measure 159 with a forte (ff) dynamic, playing a rhythmic pattern. The Piano (Pf.) staff begins at measure 159 with a fortissimo (fff) dynamic, playing a rhythmic pattern. The score includes a key signature change to Piccolo at measure 161, indicated by the text 'muda in Piccolo'. A box labeled 'Q' and a 3/4 time signature are present above the Flute staff. The Piano staff has a double bar line at measure 161, and the Percussion staff has a double bar line at measure 161. The score ends with a double bar line at measure 161.

163

Picc.

Piccolo

ff

ff

Cl.

fff

ff

mf

163

Perc.

Glock.

15^{ma}

Tub. Bells

ff

ff

163

Pf.

fff

ff

(8^{vb})

167

Picc.

8

multi.

fff

ff

4
4

Cl.

ff

mp

167

Perc.

[vib. lento]

Vib. (motor ON - vib. lento)

f

ff

mf

mf

Red.

167

Pf.

fff

4
4

The musical score consists of three staves. The top staff is for Piccolo (Picc.) and Clarinet (Cl.), the middle for Percussion (Perc.), and the bottom for Piano (Pf.). Measure 167 starts with a key signature change to one flat and a time signature change to 4/4. The Piccolo and Clarinet play a melodic line with slurs and dynamic markings. The Percussion plays a rhythmic pattern with a vibrato effect and dynamic markings. The Piano plays a rhythmic pattern with a dynamic marking. The score is in 4/4 time.

R

Lontano, tranquillo, ♩ = ca. 60

X

ca. 8"

 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

171 8

Picc. *mf*

Cl. *f* *pp* *ppp pp*

173

Perc. *ff* *mf* *l. v.* *Tub. Bells*

171 X 173 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

Pf. *fff* *l. v.*

4/4 3/4 2/4 4/4 5/4 4/4

175

Picc. *mp* *p* *mp* *pp* *pp* *mp* *pp* *mp*

Cl. *pp* *mp* *p* *mp* *pp* *pp* *mp* *pp* *mp*

Perc. *p* *p* *pp* *pp*

Glock. 15^{ma} Tub. Bells 15^{ma} Glock. 15^{ma} Glock.

Pf. *f* *f*

Red.

180

4/4 3/4 2/4 4/4

Picc.

pp *mp* *pp* *pp* *p* *ppp pp*

Cl.

pp *mp* *pp* *p* *pp* *p* *ppp pp*

Perc.

180

Tub. Bells

15^{ma}

Glock.

Vib. (motor ON - vib. lento)

p *p* *mp*

l. v.

al niente

Pf.

180

4/4 3/4 2/4 4/4

8^{va}

mf *mp*

al niente

(Ped. sempre)

Carlos Marecos

e-mail: carlosmarecos@sapo.pt

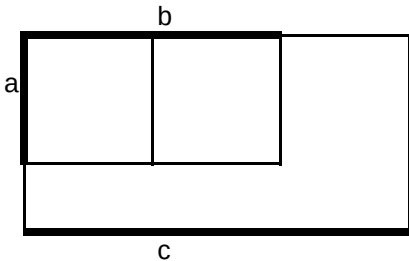
tel.: 21 495 37 85

tlm.: 93 311 27 92

Anexo VI Esquema estrutural - *Um sino contra o tempo*

um sino contra o tempo

forma



a	4x20	80"	(1' 20")	1' 32"	parte III - A'
b	7x20	140"	(2' 20")	2' 20"	parte I - A
c	11x20	220"	(3' 40")	4' 04"	parte II - B

	parte I	parte II	partelll	
intro	A b (7) 2' 20" movimento	B c (11) 4' 04" repouso	A' a (4) 1' 25" movimento	final

Parte I

movimento dimensão

intro	20	b
1	40	c
2	19	b
3	17	a
4	17	a
5	42	c
	155	2' 35"

b**Parte II**

repouso

1	58	c
2	37	a
3	44	b
4	57	c
5	48	b
	244	4' 04"

c**Parte III**

movimento

1	17	b
2	8	a
3	19	c
final	48	
	92	1' 32"

a

diversas projecções no registo

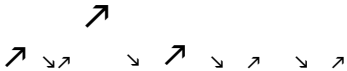
um sino contra o tempo

forma

o coração...

é um sino contra o tempo

é preciso correr...

	parte I						parte II					partelll				
	A						B					A'				
	b (7) 2' 20"						c (11) 4' 04"					a (4) 1' 25"				
	movimento						repouso					movimento				
	Linhas ascendentes											Linhas descendentes				
																
proporção dos acentos	4 : 3 3 : 2 2 : 3 3 : 2											4 : 3 3 : 4				
duração de cada sub-secção	20"	40"	19"	17"	17"	42"	2' 20"	3' 17"	3' 54"	4' 38"	5' 35"	6' 23"	6' 40"	6' 48"	7' 07"	7' 55"
letras de ensaio sub-seções	intro	A B 1	C 2	D 3	E 4	F 5	intro 1	G 2	H 3	I J 3	K L 4	M N O 5	P 1	Q 2	3	R final
							transição para o repouso	movimento harmónico dentro do repouso	secção livre a de maior repouso	Pulsação em máximo repouso frase respiração dentro da pulsação	melodia do sino (a mesma das transposições de A e A')					vários timbres para o sino
transposições		Ré Sol	Sib Mib	Lá Ré	Ré Sol	Sol Dó	Ré					preparação do regresso ao movimento	Ré Sol	Sib Mib	Lá Ré	Ré

Anexo VII Notas de programa - *Um sino contra o tempo*

Um sino contra o tempo

para flauta, clarinete, percussão e piano

*...o coração é um sino contra o tempo,
é preciso correr...*

(in “Visões e Demonstrações”, de Maria Teresa Duarte Martinho)

O ponto de partida para esta peça foi uma pequena frase de um poema de Teresa Martinho, que me serviu de inspiração e de ligação para as diversas ideias musicais. É mesmo na relação entre o coração como gerador de pulsação e o coração como sino, como timbre, que são gerados os principais elementos de contraste.

Um dos principais objectivos na escrita desta peça, foi o de explorar uma estrutura intervalar que, depois de iluminada acusticamente, pudesse aproximar-se de um espectro característico de um sino. Nas suspensões entre as diversas subsecções da primeira parte da obra, esse sino imaginário, que é construído intervalarmente, mostra-se na ressonância deixada pelo gesto musical, e num tempo suspenso, interrompendo o discurso musical.

Por outro lado, introduzida pelo poema a ideia do coração como sino, é explorado paralelamente o seu timbre, representado na peça pelos *tubular bells*. Para isso, foi estudado o espectro de um Ré₃ neste instrumento, de modo a poder utilizar o seu conteúdo harmónico no reforço do timbre de certas linhas, com ou sem a presença do *tubular bells* na própria música.

Formalmente, a peça tem 3 grandes secções, uma secção de movimento, rápida, seguida de uma de repouso e de outra secção de movimento. Nas secções de movimento, a textura e o gesto musical deixam-se influenciar pelas ideias de corrente sanguínea, de ritmo cardíaco e de frequência respiratória. O coração relaciona-se com a pulsação regular e o conceito de movimento periódico e a respiração, nomeadamente a inspiração e

a expiração, relacionam-se com as tensões e resoluções presentes em cada frase musical.

No ser humano, o batimento cardíaco é mais rápido que a frequência respiratória, numa proporção aproximada de 4:1 ou de 5:1; mas, se começarmos a correr, apesar de ambas as frequências aumentarem, a proporção entre elas não se mantém, a frequência cardíaca aumenta mais que a respiratória, que apesar de também aumentar, não o faz na mesma proporção. Estas proporções influenciaram, assim, as diferentes subsecções rápidas. Apesar disso, o andamento nessas secções é sempre igual, sendo a variação de ritmo cardíaco marcada pelos acentos e a da frequência respiratória marcada pela duração diferente das frases musicais.

Na secção central, a de repouso, existe a ideia de um tempo suspenso, sem pulsação, que se reflecte numa escrita mais livre ritmicamente, sem compasso rigorosamente medido e onde as relações verticais deixam de ser relevantes. Aí é atingido o relaxamento máximo, pela diminuição progressiva do som e do gesto musical, até ficar só a respiração e a pulsação, lentas; a partir desses sons aperiódicos, portanto, esses ruídos suaves, a música prepara-se para retornar ao movimento, reintroduzindo sons de altura definida até a uma intervenção do *tubular bells*, como uma melodia reforçada com parte do seu próprio timbre, imediatamente antes de surgir a nova secção rápida.

Se, nas suspensões da primeira secção rápida, a ressonância que fica deixa escutar a evolução do timbre abstracto de um sino imaginário, na secção central e final o sino passa a ser mesmo o *tubular bells*, adquirindo progressivamente uma maior importância, estando sempre rodeado pelos restantes instrumentos, como que modificando, ornamentando ou retocando o seu timbre.

Anexo VIII Partitura – *Quatro Canções*

4 Canções

para canto e piano

João Madureira

NÍOBE TRANSFORMADA EM FONTE

João Madureira

♩ = 92

Soprano

Os ca - - - be - - - los em bo - ra o ven - to pa - - - sse

fp *pp* *fp* *pp*

Piano

Red. *p sempre* (*Red.*)

1

Soprano

Já não se a - gi - tam le - - - ves. O seu san - - - - - gue. Ge -

p *pp* *p* *pp* *p simile*

Pno.

Red.

2

Soprano

lan - - - do, já não tin - - - ge a su - - - a fa - - - - - ce. Os o - lhos pa -

3

Pno.

Red.

3

4

35

Soprano

ram so - b a fron - te a - fli - - - ta. Já na - da ne - la vi - ve nem se a - gi - - - - ta, Os

pp *fp*

Pno.

(*Red.*) (*Red.*)

6

46

Soprano

seus pés já não po - dem for - - mar pa - - - ssos, Len - - - ta - men -

(p)

Pno.

(*Red.*)

7

57

Soprano

te as en - tra - nhas en - du - re - - - - - cem E a - té os ges -

Pno.

(*Red.*)

8

Soprano

67

tos ge - lam nos seus bra - - - - ços — Mas os o - lhos de pe - dra não es-que - -

Pno.

67

ppp

pp

(*And.*)

Soprano

78

cem. Su - bin - do do seu cor - po a - rre - fe - ci - - - do Lá - gri -

Pno.

78

(*And.*)

(*And.*)

Soprano

88

mas len - - - tas ro - lam pe - la fa - - - ce, len - tas ro - - - lam,

Pno.

88

(*And.*)

99

Soprano

em - - - - bo - - - - ra o tem - - - - po pa - - - - - - - - sse. *ppp*

99

Pno.

The image shows a musical score for Soprano and Piano. The Soprano part is written on a single staff with a treble clef. It begins with a melody starting on a middle C, moving up stepwise to a G, then down to an F, and finally to an E. The lyrics are 'em - - - - bo - - - - ra o tem - - - - po pa - - - - - - - - sse.' The dynamic marking 'ppp' (pianissimo) is indicated at the end of the phrase. The Piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs). It features a single note in the right hand, which is a G, corresponding to the Soprano's melody. The rest of the piano part is empty.

João Madureira

♩ = 74

to pe - lo fo - - - - - go

Pe - la estre - la da noi - te

31

S

— por tu - - -

Pno.

p *pp* *mf* *pp* *ppp*

(Red.)

36

S

do

Pno.

pp *f* *p* *ppp* *f* *p*

* Red.

43

S

Que aten - ta - men - te espe - ra - - - - - mos

Pno.

pp *ppp*

Pudesse eu

João Madureira

♩ = 60

Soprano

[u] *mp* *p* *f*

Piano

mp *p* *f*

And. sempre

Soprano

6 *pp* *p* *f*

Pno.

fp subito

Soprano

10 *p* *f*

Pno.

f

The musical score for the Soprano and Piano (Pno.) parts is shown. The Soprano part begins with a circled '1' above the staff, indicating a first ending. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and a forte dynamic marking. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

The musical score for 'The Song of the Shrike' features a Soprano and Piano (Pno.) ensemble. The Soprano part begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Piano part is written for both hands with treble and bass clefs. The score is divided into measures, with a repeat sign appearing after the first measure of the Soprano part. The Soprano part includes dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano), and a crescendo hairpin. The Piano part includes dynamic markings of *f* and *p subito* (piano subito), and a decrescendo hairpin. The Soprano part has lyrics in brackets: [a], [E], and [pre]. The Piano part has a '6' marking under the bass staff in the first measure of the second system.

The musical score for the Soprano and Piano (Pno.) parts is shown below. The Soprano part is in treble clef, and the Piano part is in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems, each containing measures 19 and 20.

Soprano:

- Measure 19: A half note G4 (F#4) with a breath mark (>) above it. Below the staff, the phonetic transcription [e] [E] is written.
- Measure 20: A half note G4 (F#4) with a breath mark (>) above it. Below the staff, the phonetic transcription [e] is written, followed by a fermata and a forte (f) dynamic marking.

Piano (Pno.):

- Measure 19: A continuous eighth-note arpeggiated figure. The bass staff has a 6 (sixteenth notes) and a 3 (triplets) marking. The treble staff has a 6 (sixteenth notes) marking.
- Measure 20: A continuous eighth-note arpeggiated figure. The bass staff has a 6 (sixteenth notes) marking. The treble staff has a 5 (fifteenth notes) and a 6 (sixteenth notes) marking. A fermata is placed over the final note of the treble staff.

Soprano

22

[de] *p* *f* [e] ~[E] *p*

Pno.

22

p súbito (Led.)

Soprano

25

f [u] *p* [e]

Pno.

25

f

Soprano

28

[E] ~[e] *pp* pu - de - - - - - sse eu - - - - - *mp*

Pno.

28

f *mp*

- 3 -

31

Soprano

pu - de - - - - - sse eu não

Pno.

mf *p* *mp*

34

Soprano

ter la - - - - - ços

Pno.

p *f*

37

Soprano

la - - - ços e - e - - - u n - ao

Pno.

p *mf* *p*

40

Soprano

ter la - - - - - ços ne - - - - -

Pno.

(Ped.)

mp *p*

43

Soprano

em li - - - - - mi - - - - - tes

Pno.

mf *p* *f*

46

Soprano

ó vi - - - - - da

Pno.

p *mf*

49

Soprano

vi da de mil de

Pno.

p

mp

52

Soprano

mi - - - - - il fa - - - - - ces

Pno.

mp

55

Soprano

tra - - - - - ans - - - - - bor - - - - -

Pno.

p

58

Soprano

dan - - - - tes Pra res - pon - der aos teus con - vi - - - -

(*p*)

Pno.

58

3

3

3

mp

ppp

(*And.*)

64

Soprano

tes Sus - pen - - - - sos na sur - pre - sa dos ins - - - -

Pno.

64

pp

p

mp

f

mp

p

pp

pppp

71

Soprano

tan - - - - - tes

pp

Pno.

71

3

3

(*And.*)

MÃOS

João Madureira

Soprano

$\text{♩} = 104$

Côn - - - ca - vas de ter

mf *ppp* *p*

Piano

mf *p*

And.

S

Lon - - - - - gas

ppp *pp* *p* *ppp*

Pno.

pp

S

de de - se - - - - - jo Fre - scas de a... Fre - scas de a - ban...

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Pno.

f *mf* *p*

And.

21

S

Fre - scas de a - ban - do...

Pno.

f *mf*

(Red.)

23

S

mf *f*

Pno.

mp *p* *f*

①

25

S

Fre - - - sca - - - a - - - as de a - - - ban - - - do -

p *pp* *p* *pp* *p*

Pno.

p *pp* *p*

29

S

no

Con - - - - - so - - - mi - - -

p

Pno.

(Red.)

ppp

p

2

32

S

das

de

es - - - - - pan - - - - - to

Pno.

pp

ppp

3

3

3

38

S

In - - - qui - e - - - - tas

pp

3

Pno.

pp

3

3

3

43

S

de to - car

Pno.

(*Red.*)

47

S

e não pren - - - der.

ppp

Pno.

pp

Anexo IX Notas de programa – *Quatro Canções*

Sobre *Mobile*

Um ciclo de pequenas peças para **piano, soprano e dois recitantes**, sobre poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen, que pudesse ser ordenado de formas diversas e integrado em diferentes contextos. Esta proposta de Nuno Vieira de Almeida constituiu para mim um desafio daqueles a que é difícil resistir. Desde logo, pela qualidade da poesia de Sophia, mas também pelo testamento de amor que a sua obra constitui a valores como a leveza, a brevidade e a visibilidade, valores desta Europa do Sul, desta Europa Mediterrânica que é tão luminosa e que se quer contemporânea sem abdicar do seu caminho. Contemporaneidade luminosa significa musicalmente, para mim, *atonalidade harmónica*, *dissonância consonante*, discurso claro e direccionado – princípios sempre presentes em compositores que muito admiro, como Luciano Berio, Franco Donatoni, Ivan Fedele, Magnus Lindberg, Pierre Boulez, György Ligeti, e tantos outros que têm vindo a marcar o meu percurso de compositor.

Também a revisitação de todo um passado cultural em Sophia, a sua recusa de um modernismo ignorante da sua própria génese, constitui para mim, algo de uma importância extrema. De facto, cada vez mais penso que toda a música é, e deve ser, afinal, **metalinguística**: deve estar apta a receber e a integrar linguagens que lhe sejam aparentemente estranhas, ou porque já pertencentes a um passado musical, ou porque, embora contemporâneas, sejam parte de universos musicais distintos. É esta capacidade integradora que encontro na poesia de Sophia, e que, sem desvirtuar a sua obra, participa directamente na sua marca de originalidade.

Finalmente, a beleza que encontro na sua poesia, a sua simplicidade e o seu cunho de verdade, neste tempo em que se renova a confiança

na capacidade de significação da palavra e do discurso artístico é, para um jovem compositor como eu, um testemunho a não esquecer.

Tentei musicar um conjunto de poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen que fosse representativo da sua obra, tão extensa quanto plural no seu discurso poético. Foi assim que escolhi poemas de livros como *Poesia I* (de 1944), *Coral* (de 1950), *Livro Sexto* (de 1962), *Dual* (de 1972), e *O Nome das Coisas* (de 1977): **Pudesse Eu, Retrato de uma Princesa Desconhecida, Enquanto Longe Divagas, Felicidade, Em todos os Jardins, Mãos, e Níobe transformada em Fonte**. Foi assim, também, que tentei focar diferentes temas, tais como a arte poética, a política, o social, o helenismo, entre outros.

A definição deste *corpus* poético foi ainda condicionada pela minha intenção de, por um lado, garantir a todos os intervenientes neste concerto momentos musicais solistas, e de, por outro, criar um momento de clímax que reunisse todos os intérpretes. Procurei ainda que, do ponto de vista musical, os diferentes momentos pudessem ser sujeitos a ordenações diversas. Para tal, foi necessário criar um tronco harmónico comum, que desse coesão e consistência ao todo, independentemente da ordem de sucessão dos elementos. Finalmente, acrescentei um prólogo, uma pequena sequência fixa de acordes a ornamentar de forma mais ou menos livre e, em conjunto com Nuno Vieira de Almeida, uma série de pequenos interlúdios que consistem ecos ou prefigurações formais.

A obra que então, pouco a pouco, se foi formando é uma *obra aberta mas ainda assim fechada*. Aberta, por permitir diversas ordenações dos seus elementos; fechada, porque o seu primeiro momento é, irremediavelmente, o **prólogo**, peça para piano solo. Surgiu então um

nome que achei especialmente apropriado, até por reflectir a arte de Sophia: **MOBILE**.

João Madureira

Anexo X Programa dos recitais

Recital de Música de Câmara

Doutoramento em Música – Musicologia, Universidade de Évora

Pequeno Auditório da ESML

Dia 2 de Abril de 2011, 17.30

João Pereira Coutinho - Fflauta

Paulo Gaspar - clarinete

Fátima Juvandes e João Paulo Monteiro - percussão

Catarina Távora - violoncelo

Luís Cunha - violino

Ricardo Mateus - viola

Ana Cristina Bernardo - piano

Programa

Carlos Marecos

um sino contra o tempo, para Flauta, Clarinete, percussão e piano

Nuno Côrte-Real

Largo Intimíssimo, op.29, para clarinete, violoncelo e piano

Eurico Carrapatoso

O Espelho da Alma (subsídios para o estudo de uma orografia musical portuguesa), para violino, viola, violoncelo e piano

1. Eterno
2. Pírrico
3. Sedoso
4. Careto
5. Saudoso
6. Pícaro
7. Materno

Notas de Programa

um sino contra o tempo

*...o coração é um sino contra o tempo,
é preciso correr...*

(in “Visões e Demonstrações” de Maria Teresa Duarte Martinho)

O ponto de partida para esta peça foi uma pequena frase de um poema de Teresa Martinho, que me serviu de inspiração e de ligação para as diversas ideias musicais. É mesmo na relação entre o coração como gerador de pulsação e o coração como sino, como timbre, que são gerados os principais elementos de contraste.

Carlos Marecos

Largo Intimíssimo, op.29

Largo Intimíssimo pode ser visto como um olhar interior a uma alma doce, triste e delicada, e no entanto povoada de dor. Mas se o virmos como obra, como construção sonora de um espírito criador, estaremos talvez na presença de um largo (andamento muito lento) cuja forma reflecte a viagem daquilo que é pequeno, frágil e etéreo, para a grande realidade feroz e agressiva da vida, voltando depois para o que era mas com um sentimento diferente de pureza.

Nuno Côrte-Real

Espelho da Alma

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

Eurico Carrapatoso

Dados Biográficos

João Pereira Coutinho - flauta

Flautista do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e Professor de Flauta no Conservatório Nacional, estudou com Ricardo Ramalho e, como bolseiro da Fundação Gulbenkian, com Debost, Nagle, Cherrier (em Paris) e Weissberg (em Viena), frequentando ainda master classes com Nicolet, Graf, Adorján e Artaud.

Laureado nos 1.ºs Concursos da JMP, apresentou-se como solista e em recitais de música de câmara em vários países e ainda em gravações para a rádio e televisão. Foi membro da Nova Filarmonia Portuguesa, tendo também colaborado com outras orquestras e agrupamentos de câmara.

A sua discografia tem privilegiado a música portuguesa para flauta dos sécs. XIX e XX, tendo gravado vários CDs com obras de João Madureira, Eurico Carrapatoso, Lopes Graça, Luís Costa e Ernesto Vieira, entre outros.

Leccionou ainda no Conservatório de Aveiro, no Instituto Piaget (Almada) e em diversos cursos de aperfeiçoamento do instrumento em Portugal e Espanha.

Paulo Gaspar - clarinete

Nasceu em Azambuja onde iniciou os seus estudos musicais. Em 1989 ingressou na Banda da Armada e é o clarinetista dos Dixie Gang desde 1991.

Foi elemento do Ensemble Clarinete Modus (1992-1999) e da Orquestra de Clarinetes José Canongia. Em 1992, formou um Duo com a pianista Ana Cristina Bernardo que se mantém em actividade desde essa altura. Em 1994 em conjunto com o seu professor de clarinete, Manuel Jerónimo formou um duo de clarinetes que realizou diversos concertos. Já em 1999 nasceu o quarteto de clarinetes baixos –Gravitis– com o qual se apresentou em Metz (França) com o Espectáculo de Teatro Musical –Graouilly–, de Etienne Lamaison. Também nesse ano nasceu o Quinteto Ruben Alves que teve a honra de representar Portugal no Concurso de Jazz de Avignon (2001).

Enquanto free-lancer, tem colaborado com alguns dos mais importantes músicos portugueses assim como com as seguintes instituições: Orquestra Sinfonia B, Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, Orquestra Sinfónica Portuguesa, Orquestra Sinfonietta de Lisboa, Orquestra Metropolitana de Lisboa e Orquestra da Fundação Calouste Gulbenkian.

Ao longo da sua carreira tem desenvolvido uma actividade muito diversa que vai da música erudita ao jazz, com realização de inúmeras gravações para a rádio e televisão. É um dos elementos do Lisbon Underground Music Ensemble e Big Band do Hot Clube de Portugal.

Em 1999 concluiu a Licenciatura em Clarinete na Escola Superior de Música de Lisboa, e em 2006 o Mestrado em Artes Musicais na Universidade Nova de Lisboa.

Actualmente é doutorando da Universidade de Évora, professor de criatividade musical na Academia Nacional Superior de Orquestra e professor de clarinete na Escola Superior de Música de Lisboa.

Fátima Juvandes - percussão

Iniciou os seus estudos musicais na E.M.C.N. com o Prof. Carlos Voss.

Licenciou-se em Percussão com os Prof. Carlos Voss e Richard Buckley na ESML com média final de 17 valores.

Fez uma Pós-Graduação na Área de Formação de Professores na F. Psicologia e Ciências da Educação.

Foi membro efectivo da Orquestra Filarmonia das Beiras desde a sua formação.

Participa nas várias Orquestras do país como freelancer, sob a direcção de vários maestros.

Participou com a Orq. das Nações Unidas sob a direcção do Maestro Jordi Savall durante a temporada de Música Antiga e com a Orq. de Tóquio aquando os Encontros de Música Contemporânea na F. C. Gulbenkian.

Integra a Banda Sinfónica da P.S.P. desde 2002.

Desde Maio de 2002 que integra o GMCL onde participou na estreia de diversas obras de compositores na maioria portugueses. Apresentou “Le Marteau sans Maître” de P. Boulez em 2ª audição em Portugal.

Participou em Masterclasses com os Prof. E. Séjourné, Robert van Sice, Miguel Bernat, Ney Rosauro e Kunihiko Komori.

Participou em várias Acções de Formação para o Ensino da Música nas AECs:

“Músicos de Fraldas III e IV” sob a orientação dos Profs. Paulo Lameiro e Eduarda Carvalho; “Orientações Musicais para o 1º ciclo” no Conservatório D. Dinis sob a orientação dos Profs. Manuela Encarnação, Cristina B. da Cruz, Ana Ferrão e Francisco Cardoso, “O Ensino da Música no 1º Ciclo do Ensino Básico”, através da DGIDC-Ministério da Educação;

Já leccionou em vários Conservatórios de Música e Escolas Profissionais do nosso país.

Desde 2003, ensina a disciplina de Percussão no Conservatório de Música D. Dinis e desde o não lectivo 2010/11, lecciona na Escola de Música do Conservatório Nacional.

Concluiu a Profissionalização em serviço na Universidade Aberta (2010) e está a frequentar o Mestrado em Percussão na Escola Superior de Música de Lisboa.

João Paulo Monteiro – percussão

Natural de Lisboa, iniciou os estudos musicais aos 8 anos. Em 2001 concluiu o curso de Percussão na Escola de Música do Conservatório Nacional orientado pelo Prof. Carlos Voss, em 2005 concluiu a Licenciatura em Percussão na Escola Superior de Música de Lisboa sob a orientação dos Profs. Carlos Voss e Richard Buckley. Actualmente é mestrando em Percussão na ESML sob a orientação do Prof. Pedro Carneiro.

Participou em vários cursos de orquestras da OPEM e da INATEL, e Masterclasses com os Percussionistas e Bateristas: Prof. Carlos, Prof. Elizabeth Davis, Ney Rosauro, Joseph Pereira, Pedro Carneiro, Thomas Alkier, Mike Portnoy, Eduardo Campos, Kenny Aronoff, Felix Sabal Lecco, Alexandre Frazão, Pedro Viana, entre outros.

Colabora(ou) com as seguintes orquestras : Orquestra da Fundação Calouste Gulbenkian, Orquestra Filarmonia das Beiras, Orquestra Sinfonietta de Lisboa, Orquestra do Algarve, Orquestra Foco Musical, Orquestra de Sopros de Sintra, Orquestra de Cordas e Orquestra de Sopros da ESML, Orquestra Sinfónica Juvenil, Orquestra do Conservatório Nacional de Lisboa, Orquestra Nacional do Tejo, Orquestra de Câmara do Douro, Lisbon Film Orchestra, Orquestra da Companhia Portuguesa de Opera, Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras, Percussionistas de Lisboa, entre outros.

Apresentou-se pela primeira vez a solo em 2006, com a Studenten-Orchester de Dortmund dirigida pelo maestro Holger Ellwanger, e conta com três registos discográficos: 2007 Orquestra de Câmara do Douro “Follies – Inspirações da alma”; 2009 Percussionistas de Lisboa o “BachMarimbas&Brasil”; 2010 Percussionistas de Lisboa “BachMarimbas”.

Leccionou a disciplina de Percussão e Bateria no seguintes cursos: INATEL, Encontros Académicos de Percussão de Setúbal, Big Band Camp do CMDADL, Confederação Musical Portuguesa.

Actualmente é docente na Escola de Música do Conservatório Nacional, no Conservatório de Música de Dança e Arte Dramática de Lisboa e no Conservatório Regional do Montijo.

Catarina Távora – violoncelo

Nasceu em Lisboa a 19 de Agosto de 1989.

Iniciou os seus estudos musicais com piano, aos quatro anos de idade, na Juventude Musica Portuguesa, sob a orientação das professoras Helena Mello e Filipa Palhares.

Aos doze anos entrou para a Escola de Música do Conservatório Nacional, para a classe de violoncelo do professor Luís Sá Pessoa, tendo concluído o curso com classificação máxima.

Fez parte de diversas formações de música de câmara (trio com violino e piano, trio com clarinete e piano, trio com flauta e piano, quarteto de cordas, octeto de cordas e ensemble contemporâneo) tendo sido orientado por professores como Ana Tomasik, Luís Pacheco Cunha, Daniel Schvetz e Irene Lima, e ingressou em várias orquestras, tendo sido dirigida pelos maestros Rui Pinheiro, Pedro Amaral (Orquestra do Conservatório Nacional), Christopher Bochmann (com quem colabora desde 2006 na Orquestra Sinfónica Juvenil), Vasco Pearce de Azevedo (Orquestra da ESML), César Viana (Orquestra Francisco Lacerda), Martin André (Orquestra Momentum Perpetuum) e Jean-Sebastien Béreau (7º Estágio Internacional de Orquestra de Leiria).

Participou ainda em diversas masterclasses – com professores como Aliaksandr Znachonak, Paulo Gaio Lima, William Conway, Clélia Vital, Erkki Lahesmaa, Pavel Gomziakov, Diemut Poppen (música de câmara) Ernst Reijseger (improvisação) - e festivais – William Walton Youth Orchestras Festival (Momentum Perpetuum, digressão por Itália 2008), 1001 Músicos (CCB) e o Kronberg Cello Festival, em 2009 na Alemanha.

Estudou Artes Visuais no Colégio Moderno e em 2007 ingressou na Universidade Nova de Lisboa, no curso de Ciências Musicais.

Actualmente frequenta o segundo ano de licenciatura com mestrado integrado em Violoncelo da Escola Superior de Música de Lisboa, na classe da professora Clélia Vital.

Luís Cunha – violino

Actua como recitalista, músico de câmara e solista na maioria das cidades portuguesas, em Espanha, França, Suíça, Alemanha. Realizou tournées de concertos na Bélgica, Holanda, Inglaterra, Escócia, Irlanda, URSS/CEI e em Angola e gravou para a RDP, RTP, TVI e GOSSTELERADIO (Rússia).

Curso o Conservatório Tchaikovsky de Moscovo, a International Menhuin Music Academy, em Gstaad, Suíça, estagiou em Londres, França, Finlândia, com formadores como Zorya Chikmourzaeva, Yossi Zivoni, Vasco Barbosa, Mikhail Kopelman, Sandor Végh, Yehudi Menuhin, Maria João Pires.

Músico versátil, destacam-se as suas interpretações de “A Truta” de Schubert (transmissão ao vivo na RDP2), o concerto de Chausson (CCB), sonatas de Beethoven, Strauss e Freitas Branco (Festas de Lisboa), o Concerto em ré m de Paganini (S.Luiz) a Fantasia “Il Trovatore” de Sá Noronha (EXPO 98 e gravação de um CD para a BMG/RCA Classics) e as “Quatro Estações” de Vivaldi (Europarque, Festas de Lisboa, CD para “BAJJA Records”), com a orquestra Sinfonia B. Foi recentemente (Fevereiro de 2009) editado pela Numérica em CD o seu trabalho “Dancing Fiddle”, em que colaboraram os músicos Eurico Rosado (piano), José Diniz (guitarra) e Luís Gomes (clarinete).

Em 2003 e 2004 destacam-se os concertos realizados em Lisboa, Évora, Belgais, Sintra, a participação no Festival MusicAtlântico, a gravação em CD (para o Instituto das Artes) do Quarteto de Santos Pinto e sua estreia moderna em concerto realizado no Palácio Foz, em Lisboa, um concerto de homenagem a Luciano Berio. Em 2005, apresentou, no CCB, o “Quarteto para o Fim dos Tempos” de Messiaen e o programa “Violino em Portugal”, que incluiu quatro estreias absolutas. Participou, em Janeiro de 2007, na abertura oficial do ano Grieg, em recital com a pianista Anne Kaasa no Palácio Foz, em Lisboa.

Promove e actua em projectos pluridisciplinares de teatro musical tais como “Música para Pais e Filhos”, “Danças” ou “O Navio dos Rebeldes”. Dirigiu, em 2008, no Teatro da Trindade, uma versão “revisitada” da ópera “Orfeu” de Gluck e, em 2009, no Centro Cultural de Belém, o “Dido e Eneias” de Purcell.

Colaborou com Mísia no seu projecto de homenagem a Carlos Paredes – “Canto” - em recitais por toda a Europa. Gravou ainda com a fadista os álbuns “Drama Box”, “Lisboarium” e “Senhora da Noite”.

É professor de violino e música de câmara na Escola de Música do Conservatório Nacional, em Lisboa e dirige a classe de Orquestra do Conservatório Metropolitano. Leccionou Didáctica e História do Violino na Universidade de Évora e fundou, em 2008, os Cursos de Música do Pendão.

Com o Quarteto Lopes Graça, de que é membro fundador, gravou, para a editora Numérica, o CD “Música Portuguesa para um Quarteto”, com obras daquele autor e de António Victorino d’Almeida. Este trabalho foi vencedor do PRÉMIO AUTORES / RTP 2010, na categoria de “Melhor Trabalho de Música Erudita”.

Ricardo Mateus – viola

Iniciou os estudos musicais no Conservatório Regional de Castelo Branco, em Violino, com o Prof. António Ramos tendo ainda estudado com o Prof. Manuel Teixeira e com o Prof. António Oliveira e Silva. Foi na classe deste último que iniciou os estudos de Viola que viria a concluir no Conservatório Nacional de Lisboa com 17 valores.

Realizou, como participante, vários cursos de aperfeiçoamento e master-classes sob a orientação de Bruno Pasquier, Ana Bela Chaves, Gerard Caussé, Pedro Muñoz e Ceciliu Isfan, Antonieta Maestri entre outros. Em 1995 foi finalista do Nível Médio do Prémio Jovens Músicos tendo sido distinguido com “Diploma de Mérito”.

Em Julho de 1998 participou na Orquestra de Jovens do Mediterrâneo, ocupando o lugar de 2º Solista do naipe de Violas, sob a direcção do Maestro Henri Gallois, tendo com esta orquestra participado em 17 Concertos em França, no Cairo, em Damasco, em Beirute e em Rabat, tendo como professor de naipe o Professor Bruno Pasquier

Em 2000 concluiu o Curso de Licenciatura em Violeta, na Classe do Professor Alberto Nunes, na Escola Superior de Música tendo obtido a classificação de 17 valores no exame final de Violeta.

Como músico convidado, já participou em concertos com Orquestra Metropolitana de Lisboa, Orquestra Sinfónica Portuguesa, Orquestra Gulbenkian, Orquestra Filarmonia das Beiras, Sinfonietta de Lisboa .

Leccionou Violino e Violeta no Conservatório de Caldas da Rainha entre 1999 e 2002, no Conservatório da Golegã entre 2000 e 2002 e Violino, Violeta e Música de Câmara na Academia de Música de Elvas desde 2001 até 2005.

Leccionou Violino, Violeta e Música de Câmara na Fundação Musical dos Amigos das Crianças entre 2002 e 2010.

É ainda membro fundador do Quarteto Lisboa Consort.

Em 2005 foi convidado a integrar o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa para ocupar o lugar do seu Mestre António de Oliveira e Silva, membro fundador do GMCL onde trabalhou sob a direcção vários maestros tendo estreado obras de diversos compositores entre os quais João Madureira, João Pedro Oliveira, Clotilde Rosa, Ivan Moody, Christopher Bochmann, entre outros. Participou na gravação do último CD do GMCL - CD Áudio evocativo dos 10º aniversário da morte de JORGE PEIXINHO (1940-1995). No GMCL apresentou “Le Marteau sans Maître” de P. Boulez em 2ª audição em Portugal.

Desde Maio de 2005 que integra a digressão internacional da Fadista Mariza tendo já realizado mais de 150 concertos nos mais prestigiados palcos de todo o mundo entre os quais Alte Oper em Frankfurt, Philharmonie em Colónia, Berliner Philharmonie em Berlin, Royal Festival Hall e Barbican em Londres, Carnegie Hall em Nova Iorque, Royce Hall-UCLA em Los Angeles, Olympia e Théâtre des Champs Elysées em Paris, Sydney Opera House, Dewan Fil. Petronas em Kuala Lumpur, Oriental Arts Center em Shangai, LG Arts Center em Seoul entre outros.

Ana Cristina Bernardo – piano

Iniciou os estudos musicais com Maria Luísa da Gama Santos. Concluiu, com distinção, o Curso Superior de Piano no Conservatório de Música do Porto na classe de Maria José Souza Guedes e prosseguiu estudos na Escola Superior de Música de Lisboa com Tania Achot, José João Santos e Olga Prats.

Foi participante em Master Classes com Alain Jacquon, Carlos Cebro, Sequeira Costa e Helena Sá e Costa.

Actualmente é professora acompanhadora na Escola de Música Conservatório Nacional e colabora da classe de fagote na Escola Superior de Música de Lisboa.

Dedica-se à música de câmara, incorporando vários projectos, como o concerto encenado “Mulheres Compositoras”, apresentado nos auditórios do Centro Cultural de Cascais, Fórum Cultural do Seixal e Auditório Lopes-Graça. Mantém um duo com o clarinetista Paulo Gaspar desde 1992.

Terminou o mestrado em Artes Musicais/ Música de Câmara sob orientação da pianista Olga Prats e do Professor Doutor Gerhard Doderer (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/ Escola Superior de Música de Lisboa).

Actualmente é Bolseira de Investigação pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, e doutoranda na Universidade de Évora, sob orientação do Professor Doutor Eduardo Lopes e co-orientação artística do Professor Doutor José Eduardo Martins (São Paulo).

Recital de Música de Câmara

Doutoramento em Música – Musicologia, Universidade de Évora

Dia 30 de Janeiro de 2012, 19h

Sara Afonso – soprano

Sandra Medeiros - soprano

Manuel Rebelo - barítono

Ana Cristina Bernardo – piano

Programa:

- **Quatro Canções**, João Madureira (poemas de Sophia de Mello Breyner)

Felicidade

Pudesse eu

Mãos

Níobe transformada em fonte

- **Sept Épigrammes de Platon**, António Chagas Rosa (texto de Platão, tradução de Margerite Yourcenar)

Sur de soldats Érétriens morts en Perse

Pour Aster vivant

Pour Aster mort

Pour Agathon

Sur la mort de Dion

Pour la courtisane Archéanassa

Sur le miroir de Laïs

- **Sete Canções de Albano Martins**, António Pinho Vargas (poemas de Albano Martins)

1. Compromisso
2. A mesma canção
3. Porque são numerosos
4. Os dias de véspera
5. Paleta
6. Jogos
7. Escrito a vermelho

- **Canções Populares Portuguesas**, Carlos Marecos (cancioneiro popular português)

1. São João à minha porta
2. Levanta a cruz, Madalena
3. Maragato
4. Saudade



Contactos:

Universidade de Évora
Instituto de Investigação e Formação Avançada - IIFA
Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva, Apart. 94
7002-554 Évora | Portugal
Tel: (+351) 266 706 581
Fax: (+351) 266 744 677
email: iifa@uevora.pt