

Traços da prática organística na escrita para piano e electrónica de João Pedro Oliveira: *In Tempore, Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem, Timshel e Entre o Ar e a Perfeição*

Ana Telles (Universidade de Évora; CESEM)

João Pedro Oliveira é um dos mais proeminentes compositores portugueses do nosso tempo. A sua obra tem sido internacionalmente reconhecida, através de um número bastante considerável de prémios e outras distinções, variadas encomendas de prestigiadas instituições nacionais e internacionais, e inúmeras interpretações de obras suas um pouco por todo o mundo.

Oliveira começou os seus estudos musicais no Centro de Estudos Gregorianos, e mais tarde no Instituto Gregoriano de Lisboa, onde completou o curso de órgão na classe do Professor Antoine Sibertin-Blanc (1930-2012), que assumiu as funções de organista da Sé de Lisboa durante mais de meio século.

O ano de 1978 representa um importante momento de viragem para João Pedro Oliveira: enquanto se lançava numa carreira de organista que o levou a realizar concertos na Europa, nos Estados Unidos da América, na China e no Japão, e durou até ao ano 2000, começou simultaneamente a dedicar algum do seu tempo à composição musical.

De facto, Oliveira afirma: “O órgão teve um papel importante na minha actividade durante vários anos” (Salazar 2003, 91); por um lado, segundo o compositor, foi enquanto estudante de órgão que teve o seu primeiro contacto com a música contemporânea, através da audição de *Dieu parmi nous*, de Olivier Messiaen, uma das obras que viria a incluir no seu recital final de curso. Segundo ele, esse contacto só foi possível graças à abertura do seu professor, Antoine Sibertin-Blanc, a tendências estéticas recentes, relativamente às quais as classes de piano, por exemplo, eram, à época, muito mais reservadas (Salazar, 2003: 91).

Por outro lado, a prática organística representou, durante vários anos, um elemento de equilíbrio para o compositor; de facto, João Pedro Oliveira tinha por hábito alternar vários meses dedicados à composição com outros tantos exclusivamente preenchidos com a actividade performativa ao órgão, até que novas ideias musicais começassem a fluir (Salazar, 2003: 91).

Acresce que essa prática organística teve um impacto significativo na criatividade e prática composicional de Oliveira, como se depreende das linhas que seguem:

[...] quando exercia a atividade de organista e realizava concertos, a alternância entre as duas atividades era muito estimulante para a criatividade. Certos problemas e soluções relacionados com composição tornavam-se mais claros ao estar em contato direto com a música, através do ato de tocar. E muitas vezes, soluções propostas pelos compositores que eu tocava (clássicos e contemporâneos), serviam de modelo ou estímulo para as minhas próprias obras. (Oliveira, 2017: 10).

Enquanto estudava na University of New York em Stony Brook, onde completou dois mestrados e um doutoramento em Teoria da Música e Composição, entre 1985 e 1990,

Oliveira foi o organista principal e o maestro do coro da Igreja Presbiteriana de East Hampton. Gravou também dois discos compactos¹ preenchidos com obras para trompete e órgão, com Nelson Rocha, e também a sua obra para órgão *Harmonias e Ressonâncias*².

A lista das suas obras para instrumentos solistas (que inclui actualmente 32 títulos), compreende apenas quatro peças para órgão: *Sete Visões do Apocalipse* (1982); *Harmonias e Ressonâncias* (1996); *Livro de Órgão Ibérico* (1998, revista em 2006) e *Hû yeshûphekâ rôsh* (2015)³. Pelo contrário, o piano surge como o instrumento mais frequentemente utilizado pelo compositor para obras a solo⁴: encontramos cinco peças relativamente extensas (com durações compreendidas entre 11 e 14 minutos) para este instrumento, das quais três convocam igualmente meios electrónicos: *Pirâmides de Cristal*, para piano (1993); *In Tempore*, para piano e electrónica (2000); *Mosaic*, para piano e electrónica (2010); *Mosaic*, para piano, piano de brinquedo e electrónica (2010) e *ff (Frozen...)*, para piano (2013). Duas obras curtas, escritas com um propósito didáctico, completam a sua produção pianística: *Bagatela* (1996) e *Looking into the Mirror* (com electrónica, 2004)⁵.

Como podemos constatar, a maioria das obras para órgão (exceptuando *Hû yeshûphekâ rôsh*) foram escritas enquanto João Pedro Oliveira mantinha uma carreira activa enquanto organista; pelo contrário – exceptuando *Pirâmides de Cristal*, para piano solo; *Tessares*, para piano e orquestra, na sua versão de 1992; e três obras de música de

¹ Oliveira, J. P. & Rocha, N. (intérpretes) (s.d.). *Natal - Música para Trompete e Órgão*. [CD] Lisboa: Philips/PolyGram.

Oliveira, J. P. & Rocha, N. (intérpretes) (1992). *Duo*. [CD] Paços de Brandão: Numérica.

Um terceiro disco compacto – Oliveira, J. P. & Rocha, N. (intérpretes) (1992). *Música Barroca*. [CD; reedição de Duo] Paços de Brandão: Numérica – corresponde, na verdade, a uma reedição de *Duo*.

² Oliveira, J. P. (intérprete e compositor) (1999). *João Pedro Oliveira: Obras encomendadas pela Câmara Municipal de Matosinhos*. [CD] Paços de Brandão: Numérica.

³ Acresce uma versão para órgão da obra *Floreal*, de Jorge Peixinho, realizada em 1999; actualmente, encontra-se fora do catálogo do compositor.

⁴ A título de comparação, podemos referir que, de todos os outros instrumentos aos quais João Pedro Oliveira dedicou obras solistas, o violino surge no catálogo do compositor com quatro obras, enquanto que a flauta, o clarinete e a marimba figuram com três obras cada.

⁵ Para além das referidas obras para piano solo com ou sem electrónica, João Pedro Oliveira escreveu duas obras para piano e orquestra, das quais a segunda utiliza igualmente meios electrónicos; refiro-me a *Tessares*, para piano e orquestra (1991) e a *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem*, para piano, orquestra e electrónica (2005). Acresce uma obra para dois pianos, *Pyramids* (1998), bem como *A Tre*, para piano a quatro mãos com electrónica (2009) e *Titanium*, para piano a quatro mãos, dois pianos de brinquedo e electrónica (2014). O piano é ainda recorrente em dezassete obras de música de câmara do compositor, integrado em grupos de dois a treze instrumentos com ou sem voz: *Etude for Five Instruments*, para flauta, clarinete, piano, violoncelo, percussão (1984); *Threads I*, para oboé, corne inglês, viola, piano, celesta, contrabaixo (1987); *Threads II*, para treze instrumentos (1987); *Íris*, para violino, clarinete, violoncelo, piano e electrónica (2000); *O Abismo e o Silêncio* (quatro canções sobre poemas de Fernando Pessoa), para soprano, violino, viola, violoncelo, piano, harpa e electrónica (2001); *Le Chant de L'Oyseau-Lyre*, para flauta, oboé, clarinete, piano, percussão, violino e violoncelo (2002); *Beyond*, para violino, clarinete, piano e electrónica (2006); *Torre de Névoa* (sobre poema de Florbela Espanca), para soprano e piano (2006); *Timshel*, para flauta, clarinete, piano, violino, violoncelo e electrónica (2007); *Entre o Ar e a Perfeição*, para flauta, piano e electrónica (2009); *Hokmah*, para clarinete e piano (2009); *Towdah*, para flauta, clarinete, piano, percussão e electrónica (2009); *Games for James*, para guitarra e piano (2013); *Chroma*, para piano, percussão e electrónica (2014); *Tensão-deformação*, em duas versões: uma para flauta, piano, violino e violoncelo (2017) e outra para flauta, guitarra, vibrafone, piano, violoncelo (2019), e *Enigma*, para violoncelo e piano (2018). Importa referir ainda a obra *Ut Ex Invisibilibus Visibilia Fiant* (composta em 2010 e revista em 2017), para orquestra e electrónica, em que figura o piano, embora não como instrumento solista. A listagem de obra por categoria foi elaborada a partir da informação disponibilizada pelo compositor na sua página da internet: <http://www.jpoliveira.com> (consultada a 26/12/2018).

câmara – *Etude for Five Instruments, Threads I e Threads II* –, todas as restantes obras incluindo o piano foram compostas após o ano 2000. Importa ainda notar que, enquanto o piano é frequentemente utilizado em intersecção com meios electrónicos, o órgão nunca foi objecto de tal experimentação, um facto que podemos relacionar com o período da vida do compositor em que essas obras foram concebidas, anterior ao desenvolvimento do interesse de Oliveira pela tecnologia em questão, mas ao qual outras motivações, de ordem intrínseca, podem não ser alheias. João Pedro Oliveira justifica desta forma o distanciamento que se verifica nas suas obras para órgão relativamente ao uso de meios electrónicos:

[...] considero que o órgão não é um instrumento que permita uma interação com electrónica que me estimule, pois ele já contém em si mesmo o “cerne” da electrónica, uma vez que a sua estrutura segue os mesmos princípios que a síntese aditiva, e em alguns casos a modulação de amplitude e de frequência. Talvez por isso nunca me interessou muito escrever uma obra para órgão e electrónica, embora tivesse tido várias propostas. Por outro lado, cada órgão é diferente, uma electrónica que funcione num órgão poderá já não funcionar convenientemente noutra, o que acrescenta mais uma dificuldade. Mas a desafio não está fora de perspectiva para o futuro. (Oliveira, 2019b)

Apesar do evidente distanciamento do compositor relativo ao órgão, enquanto centro de interesse, em anos mais recentes, poderá a actividade de João Pedro Oliveira enquanto organista ter contribuído de maneira significativa para a definição da sua escrita pianística, particularmente quando combinada com meios electrónicos? Se sim, como é que tal se concretiza numa obra como *In Tempore*, para piano e electrónica (2001) ou outras, para piano, piano e orquestra e piano integrado em grupos de música de câmara do mesmo autor e da mesma década (como *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem*, *Timshel* e *Entre o Ar e a Perfeição*)? Procurarei, nas linhas que se seguem, formular respostas para estas questões, socorrendo-me da análise musical e performativa das obras em questão, que serão cotejadas com outras consideradas pertinentes. Nesse processo, serão focados aspectos como registo, timbre e tempo, bem como considerações de ordem física. De facto, João Pedro Oliveira admitiu a importância da sonoridade do órgão na sua concepção musical, especificamente naquilo que se refere ao tratamento da densidade em obras orquestrais e à relação entre som instrumental e electrónico nas obras de câmara mistas (Salazar, 2003: 91). Segundo o compositor, tais princípios também se aplicam nas obras para piano e electrónica (Oliveira, 2019b).

Quando consideramos as características do órgão contemporâneo, somos imediatamente confrontados com as suas possibilidades em termos de extensão e registos, os quais se encontram intimamente ligados. De facto, a sua extensão pode ir de dó⁻² a dó⁸ ⁶, facto único entre os instrumentos da tradição erudita europeia, possibilitado por uma significativa quantidade de registos e misturas. Não é, por isso, surpreendente que um compositor familiarizado com este extraordinário instrumento se tenha sentido tentado a simular, por todos os meios à sua disposição, os referidos registos, misturas e extensão, na escrita para um outro instrumento de tecla, como o piano. Tal foi o caso de Olivier Messiaen, relativamente ao qual Yvonne Loriod-Messiaen (1996: 136) afirmou: “Enquanto organista, ele soube introduzir no piano as misturas e diversificar a estratificação dos registos”⁷. A mesma autora refere ainda: “Ele

⁶ Ou C₀ a C₉, de acordo com a convenção *Scientific Pitch Notation*; o órgão do Boardwalk Hall Auditorium, em Atlantic City, New Jersey, construído pela Midmer-Losh Organ Company, vai até ao dó⁻³ (ou C₋₁).

⁷ “En tant qu’organiste, il a su introduire au piano les mixtures et diversifier les étagements des registres”.

[Messiaen] é o criador do piano contemporâneo, tendo aberto as barreiras que “aprisionavam” os registos”⁸ (Loriod-Messiaen, 1996: 75).

EXPLORAÇÃO DOS REGISTOS EXTREMOS DO PIANO

João Pedro Oliveira, para quem Olivier Messiaen representa, como já vimos, uma figura inspiradora e tutelar (Melo, 2003: 45; Rudy, 2003: 65, 80-81), explora os registos extremos do piano de variadas maneiras. Em primeiro lugar, verifica-se na sua escrita pianística a coexistência frequente de “bordões estáticos” em registos muito graves⁹ (que podemos associar à pedaleira do órgão) com “gestos frenéticos” (Rudy, 2003: 65, 84) no extremo agudo. Os compassos 133 a 139 de *In Tempore* constituem um bom exemplo disso (cf. Fig. 1). Acresce que a utilização do registo extremo agudo do piano mimetiza a utilização de registos de 4’ ou 2’ no órgão (Oliveira, 2019b).

The image displays a musical score for the piece *In Tempore*, specifically measures 133 to 139. The score is written for piano and features two systems of staves. The first system (measures 133-136) shows a complex texture with a high register treble staff containing rapid, tremulous passages and a low register bass staff with sustained, low sounds. Dynamic markings include *ff*, *mf*, *mp*, and *pp*. The second system (measures 137-139) continues this texture, with the high register treble staff showing further rapid passages and the low register bass staff maintaining sustained notes. The score is annotated with '8va' and '8vb' to indicate octave transpositions. A note in measure 133 is labeled '(low sounds)'. The overall effect is one of extreme register contrast and dynamic range.

Fig. 1. *In Tempore*, c. 133-139, p. 14

Para além deste exemplo, um relativo estatismo no registo baixo e significativa actividade no agudo são evidentes nos compassos 19, 23-24, 32-33, 105-107, 144 de *In Tempore*. Note-se que a coexistência de bordões graves e gestos frenéticos não é apanágio das obras para ou com piano de João Pedro Oliveira do período em estudo; de facto, podemos assinalar exemplos da mesma prática em várias outras obras, como *Mercury*, para clarinete em mi bemol e electrónica (2018; Fig. 2) e *Heavy Metals*, para fagote e electrónica (2016; Fig. 3), por exemplo.

⁸ “Il [Messiaen] est le créateur du piano contemporain, ayant ouvert les barrières qui “emprisonnaient” les registres”.

⁹ Nas obras para piano e electrónica, esses bordões podem ser confiados tanto ao instrumento quanto à componente electrónica.

Electr. 5

bisbigliando

Eb Cl. 9

f *fp* *sff* *mf*

Electr.

Eb Cl. *mp* *fff* *sff* *p*

Fig. 2. *Mercury*, c. 4-8, p. 3

Electr. 7

(aeolian)

Bsn. 12

fff *p* *f* *f* *fff* *pp* *sf* *sf*

Electr.

Bsn. 30

pp *mf* *p* *sff* *pp* *f* *fff* *pp* *fff*

(sound colour variation)
A - O - U - A - U

gliss

Fig. 3. *Heavy Metals*, c. 27-32, p. 7

Regressando à escrita pianística, encontramos uma variante da mesma prática nos compassos 32, 103 e 201 de *Timshel*; aí, uma figuração rápida no agudo parece “jorrar” de um baixo estático (cf. Fig. 4).

30

102

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

f *ff* *f* *ff* *SP*

Fig. 2. *Timshel*, c.102-103, p. 30

A exploração de diferentes registos do piano assume, nas obras de João Pedro Oliveira, ainda outros aspectos. Em *Timshel*, a utilização de registos extremos, em simultâneo ou sucessivamente, a partir da manipulação directa das cordas do piano, por vezes em diálogo com o teclado, torna-se frequente (c. 8-10; 44-47, cf. Fig. 5; 81; 135, cf. Fig. 6; 218).¹⁰

¹⁰ Em *Towdah* encontramos também amiúde a manipulação interior do piano.

Fig. 5. *Timshel*, c. 44-47, p. 15

Fig. 6. *Timshel*, c. 135, p. 41

Para além disso, encontrarmos em *Timshel* (c. 58-59, 157, 160) e *Entre o Ar e a Perfeição* (c. 59) utilizações simultâneas ou quase simultâneas de acordes situados nos extremos do teclado. Nesta última obra, temos ainda figurações melismáticas, simultaneamente enunciadas em registos extremos, nos compassos c. 98-102 (cf. Fig. 7).

Fig. 7. *Entre o Ar e a Perfeição*, c. 96-102, p. 13

Naturalmente, a exploração de registos extremos do piano não é apanágio das obras de João Pedro Oliveira. No seu artigo “Les exigences du piano contemporain”, Laurent Caillet (2007: 55) nota: “No que diz respeito ao teclado, os registos extremos são particularmente explorados. O contraste violento que se instaura entre as tessituras é frequentemente acompanhado por mudanças bruscas de intensidade.”¹¹ Tanto na obra em estudo como noutras de João Pedro Oliveira, e para além do aspecto já discutido, a exploração dos registos do piano (incluindo os extremos) consubstancia-se também em situações nas quais, a um dado registo do piano, corresponde material musical específico, havendo uma identificação entre esse material e a tessitura em que é exposto. Se podemos encontrar precedentes de tal prática em obras de um não organista, como Claude Debussy (como por exemplo no Prelúdio *Danseuses de Delphes*), ela foi particularmente desenvolvida em peças para piano de organistas como Olivier Messiaen (das quais *Regard du Père* ou as secções canónicas de *Regard du Fils sur le Fils* e de *Regard du Temps*, de *Vingt Regards sur l’Enfant Jésus*, constituem exemplos concretos) ou Jacques Charpentier (cf. *72 Etudes karnatiques pour piano*).

Em João Pedro Oliveira, essa identificação entre o material e a respectiva tessitura ocorre sob quatro aspectos principais:

- materiais semelhantes expostos sucessivamente em registos diferentes (esquema “pergunta-resposta”); sabemos, aliás, que esses jogos tímbricos de pergunta-resposta constituem um recurso particularmente caro ao compositor, por ele associado justamente à escrita organística (Salazar, 2003: 92). A título

¹¹ “Au niveau du clavier, les registres extrêmes sont particulièrement exploités. Le contraste violent qui s’instaure entre les tessitures est bien souvent doublé de brusques changements d’intensité.”

de exemplo, refira-se a passagem entre os compassos 105 e 109 de *In Tempore*, onde, ao gesto rápido e circular que se apresenta, em quintinas de fusas, no registo agudo (terminando com um intervalo ascendente), responde um gesto igualmente rápido (quintina de fusas), descendente, no registo grave (cf. Fig. 8). Igualmente interessante, do mesmo ponto de vista, é a comparação entre os compassos 107 (Fig. 8) e 116 (Fig. 9); aí, o mesmo motivo (embora com ligeiras alterações) é apresentado em dois registos diferentes.

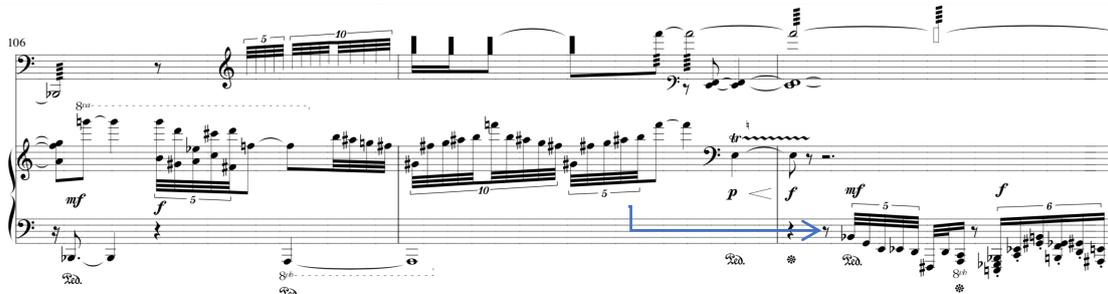


Fig. 8. *In Tempore*, c. 106-108, p. 11

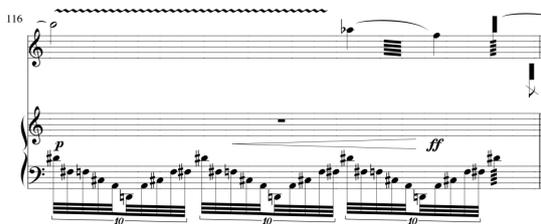


Fig. 9. *In Tempore*, c. 116, p. 12

- materiais contrastantes expostos sucessivamente em registos diferentes (esquema “pergunta-resposta”), como sucede em *Timshel*, no compasso 150 onde, a um gesto melismático no registo agudo, responde um trémulo de acordes no registo grave (cf. Fig. 10), ou nos compassos 32 a 34 e 196 a 197, onde novamente a um gesto melismático no registo agudo se sucede, no grave, uma sucessão de acordes em *rallentando/accelerando* escrito. Em *Entre o Ar e a Perfeição*, encontramos um exemplo semelhante nos compassos 17-18: aí, a um intervalo harmónico repetido em acelerando no registo agudo (mão direita), responde uma figuração (sucessão intervalos harmónicos em tercina) no registo grave, a que se segue uma nota repetida no registo subgrave (mão esquerda); cf. Fig. 11.

Fig. 10. *Timshel*, c. 148-150, p. 46

Fig. 11. *Entre o Ar e a Perfeição*, c. 16-18, p. 5

- mudanças bruscas de registo, podendo sugerir uma sobreposição de materiais diferentes que, no entanto, não são apresentados em simultâneo, mas sucessivamente. Tomemos como exemplo do último caso os compassos 105 e 107 de *In Tempore* (cf. Fig. 12): uma linha descendente, por graus conjuntos (dó¹ – sib⁻¹ – lá⁻¹), no registo subgrave – eventualmente remanescente da pedaleira do órgão – pontua uma figuração rápida, melismática, nos registos agudo e sobreagudo.

Fig. 12. *In Tempore*, c. 103-107, p. 11

- exposição simultânea de materiais diversos em registos diferentes, como uma sobreposição de camadas sonoras. Refira-se, por exemplo, a sobreposição de uma linha de acordes num registo com trilos ou trémulos noutro registo, nos compassos 90-96, 110-112, 114-115, 150-153 de *Abyssus ascendens ad aeternum splendorem*, ou os compassos 106 e 107 de *Entre o Ar e a Perfeição* (cf. Fig. 13), onde, a um acorde reiteradamente articulado no registo subgrave do piano, se sobrepõe uma filigrana no registo sobreagudo, composta por três elementos: trilo; motivo circular e com algum grau de aleatoriedade, composto sobre as notas ré – si bemol – lá – fá sustenido; acordes repetidos. Acresce que que, nesta obra e passagem, a electrónica ainda acrescenta uma outra camada sonora.

Fig. 13. *Entre o Ar e a Perfeição*, c. 106-108, p. 14

- Na mesma obra, *Entre o Ar e a Perfeição*, encontramos um outro exemplo de utilização de registos extremos que se consubstancia na sobreposição de camadas sonoras distintas, no caso concreto intervenções aleatórias no registo sobreagudo com pontuação de acordes no registo grave (cf. c. 13-15, Fig. 14).

Fig. 14. *Entre o Ar e a Perfeição*, c. 11-15, p. 4

A exploração simultânea dos registos extremos pode também assumir outra forma, relacionada com a síntese aditiva do som. O compositor assume que este procedimento tem origem na sua prática organística e se aplica à sua música electroacústica (incluindo as obras para piano e electrónica), bem como às suas obras orquestrais. Nas suas próprias palavras:

Se pensarmos que o órgão é o primeiro instrumento de síntese aditiva (temos uma fundamental à qual adicionamos a oitava, a décima segunda, a décima quinta, e por aí fora até aos harmónicos mais agudos), então ele pode servir de modelo para certos sons electroacústicos. Dou como exemplo, que tenho utilizado frequentemente nas minhas obras, aquilo que é chamado na gíria organística de “registo vazio”, em que temos somente a fundamental e um ou mais harmónicos no extremo agudo, omitindo nesta combinação a oitava, a décima-segunda, a décima-quinta e eventualmente outros harmónicos intermédios. Este tipo de sonoridade na música electroacústica é obtido através da filtragem de uma zona intermédia de um som complexo, deixando igualmente um espaço sonoro “vazio” entre dois extremos, criando uma sonoridade que me agrada muito. (Salazar 2003, 92)

Esta técnica de “registo vazio” que, aliás, Oliveira associa à transcendência (Melo 2003, 46), surge igualmente em *In Tempore* (c. 149-150; cf. Fig. 15). Segundo o compositor:

Esta seção (assim como a seção 136 a 141) são baseadas na escala dos harmónicos sobre a nota pedal ré do grave. A mudança tímbrica, feita pela electrónica, pretende emular aquilo que seria uma mudança de registo no órgão indo dos parciais mais graves aos mais agudos, seguindo a escala dos harmónicos. (Oliveira, 2019)

Fig. 15. *In Tempore*, c. 137-143, p. 14

SOM – SILÊNCIO

Referindo-se à sua obra *Harmonias e Ressonâncias* (1996), para órgão, João Pedro Oliveira fala da relação entre som e silêncio, afirmando ter tentado trabalhar com a capacidade do órgão para produzir sons tão longos quanto a imaginação do compositor deseje, mas também com os “silêncios coloridos” (Oliveira, 1996) que podemos obter num espaço performativo de grande ressonância, como uma igreja, por exemplo. É curioso notar uma reflexão de Olivier Messiaen relativa à utilização do silêncio na sua actividade enquanto intérprete organista; dizia ele que, ao ouvir os predicadores na *Église de la Sainte Trinité*, em Paris, tinha compreendido quão essenciais eram os silêncios para que o orador se fizesse ouvir. Messiaen transpôs essa “grande lição” para o campo da interpretação organística, tornando-se muito mais atento aos silêncios do que antes, e procurando acompanhar a decaída de um determinado som até à sua total extinção, antes de produzir novos eventos musicais (Massin 1989, 65-66). Em sentido análogo, João Pedro Oliveira nota:

[...] o órgão é o instrumento que melhor pode sustentar harmonias, sem qualquer limite temporal ou de execução. Consequentemente, é-me permitido abranger os extremos, que vão desde o máximo de tempo de duração possível de uma determinada sonoridade, até ao silêncio que funciona como uma espécie de “negativo” dessa mesma sonoridade. (Pombo 2003, 17).

No que se refere aos chamados “silêncios coloridos”, nas obras para órgão, o compositor refere-se a momentos durante os quais o instrumento pode ou não gerar novos sons, mas a ressonância de sons anteriormente produzidos “vive” no espaço acústico em que se situa o instrumento, através da ressonância natural desse mesmo espaço. Pensemos, como há pouco sugeri, em *Harmonias e ressonâncias*. No início da penúltima página da partitura (cf. Fig. 16), e segundo o próprio compositor, encontramos “[...] alguns gestos fortes num teclado (Grande Órgão) que são prolongados por reservatórios de notas repetidas em *pp* noutro teclado (Recitativo e Positivo). Isso pretende ser um silêncio colorido, que se junta à ressonância natural do espaço em que a obra é tocada.” (Oliveira, 2019a).

Fig. 16. *Harmonias e Ressonâncias*, p. 17

Em *In Tempore*, uma obra pontuada por sonoridades sustentadas, encontramos igualmente um exemplo que se aproxima dos chamados “silêncios coloridos”. Para

atingir cada um desses efeitos antagônicos, o compositor tem de lidar com um instrumento – o piano – no qual um dado som, após o ataque inicial, começa imediatamente a decair, contrariamente ao que se passa com o órgão. Como, então, consegue o compositor concretizar a referida alternância em *In Tempore*?

No que diz respeito às sonoridades sustentadas nas obras para piano e electrónica como *In Tempore*, o elemento-chave encontra-se na parte electrónica e no uso do pedal direito do instrumento, como podemos constatar nos compassos 10-11 (cf. Fig. 17), 89, 141-142, 160.

Fig. 17. *In Tempore*, c. 10-11, p. 2

Já nos compassos 74-76 (cf. Fig. 18), a analogia com os “silêncios coloridos” parece mais evidente. Aí, a harmonia gerada no piano, no compasso 74, é por um lado prolongada pelo pedal da direita e, por outro lado, activada pela vibração da componente electrónica no registo subgrave.

Fig. 18. *In Tempore*, c. 74-76, p. 8

No caso em apreço, o som gerado durante este “silêncio colorido” é produzido tanto pelo instrumento como pela componente electrónica, e não pelas características acústicas do espaço onde foi produzido (como nas obras para órgão); não obstante, a analogia entre estas ressonâncias sustentadas pelo pedal e enfatizadas pela electrónica e aquilo a que ele chama “silêncios coloridos” nas obras para órgão parece pertinente. Note-se que, para João Pedro Oliveira, “Há uma diferença subtil entre espaço vazio preenchido com som (eco, reverberação) [...] e silêncio colorido. O silêncio colorido assume o aspeto de uma ressonância quase inaudível, muitas vezes com movimento interno, mas que tem presença no espaço sonoro.” (Oliveira, 2019a).

Devemos notar que, em *Pirâmides de Cristal* para piano (1993), onde o compositor não utiliza sons electrónicos, encontramos vários exemplos de “silêncios coloridos”, aos quais são associadas indicações de duração muito precisas, em segundos; a ressonância é, nesses casos, exclusivamente assegurada pelo uso do pedal (c. 4, 10, 18, 24, 41, etc.).

No caso de obras como *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem*, *Timshel* e *Entre o Ar e a Perfeição*, a questão é bastante mais complexa, dada a interacção entre o piano e os outros instrumentos da orquestra ou do agrupamento de câmara, combinados nesses casos com sons electrónicos; em *Timshel*, encontramos um caso muito explícito de “silêncio colorido” (cf. Fig. 19).

Fig. 19. *Timshel*, c. 188-192, p. 57

SONORIDADES SUSTENTADAS

No que diz respeito a sonoridades sustentadas, encontramos uma significativa variedade de processos:

- Uso de trémulos, trilos e notas rápidas repetidas, tanto na parte do piano como na fita (*In Tempore*, compassos 1-3, cf. Fig. 20; 16; 33-34; 37; 51; 72-73; 100-101; 129-130, cf. Fig. 21; 142-143; 163-164);

Fig. 20. *In Tempore*, c. 1-3, p. 1

Fig. 21. *In Tempore*, c. 129-130, p. 13

- Re-articulação das notas a sustentar; aqui, importa distinguir os casos em que essa rearticulação tem como função apenas a referida sustentação (*In Tempore*, compassos 27-28, 163-164; cf. Fig. 22) e aqueles em que a rearticulação assume um importante papel rítmico, relacionado com a estrutura harmónica da obra (*In Tempore*, compassos 54-55, 133-139, 149-150, 152-154, 161; cf. Fig. 23).

Fig. 22. *In Tempore*, c. 163-164, p. 16

Fig. 23. *In Tempore*, c. 152-154, p. 15

- Contraponto entre ambas as mãos ou entre as componentes instrumental acústica e electrónica, que podem ser de diferentes tipos, incluindo harmónicos de um som fundamental tocado ao piano (*In Tempore*, compassos 83-85, cf. Fig. 24; 139-140; 149-50);

Fig. 24. *In Tempore*, c. 83-85, p. 9

- Uso de reservatórios de notas a serem tocadas muito rapidamente, em sequência repetida (cf. *In Tempore*, c. 133-139, Fig. 1) ou de forma aleatória durante um determinado período de tempo, como encontramos em 25 momentos da obra *Pirâmides de Cristal*. Em *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem*, verificam-se ambos os procedimentos acima identificados; de facto, encontramos aí quatro reservatórios de notas que devem ser tocadas o mais rapidamente possível, pela mesma ordem (cf. c. 6-7; c. 32-33; c. 51-52; c. 281-282), mas também dois exemplos de aleatoriedade controlada (cf. c. 143-145; c. 276-280). Nas duas obras de câmara em apreço, *Timshel* e *Entre o Ar e a Perfeição*, a utilização desta técnica é menos frequente; na primeira, é evidente, no registo extremo agudo, em dois momentos: entre os compassos 128 e 131, mas também entre os compassos 204 e 205 (cf. Fig. 25); na segunda, o mesmo procedimento surge nos compassos 13 a 15 (cf. Fig. 26) e no compasso 107.

Fig. 25. *Timshel*, c. 202-205, p. 61

Fig. 26. *Entre o Ar e a Perfeição*, c. 11-15, p. 4

- Para além destes exemplos, encontramos em ambas as obras uma versão ligeiramente diferente do mesmo procedimento, em intervenções sustentadas sobre as cordas, nos registos extremos do piano, nas quais a componente aleatória é mais pronunciada (cf. *Timshel*, c. 181-192, Fig. 19; *Entre o Ar e a Perfeição*, c. 72-75; c. 109, Fig. 27).

Fig. 27. *Entre o Ar e a Perfeição*, c. 109, p. 15

Para concluir, pode considerar-se óbvio que a experiência de João Pedro Oliveira enquanto organista influenciou a sua escrita para piano, em obras para este instrumento com ou sem outros instrumentos e/ou meios electrónicos. Podemos imaginar que a interacção do piano com a electrónica permite ao compositor criar uma espécie de “mega-instrumento” capaz de mimetizar algumas particularidades acústicas do órgão – como registos expandidos e individualizados, bem como “sonoridades vazias”, mas também questões relativas à espacialização do som – ao mesmo tempo que a utilização do piano permite ao compositor um grau de definição e de refinamento textural, bem como uma dimensão percussiva do som, que o órgão não poderia atingir.

O afastamento do órgão como centro de interesse do compositor, ao mesmo tempo que aumenta a sua produção de obras para ou com piano, justifica-se, para o compositor, do seguinte modo:

O afastamento do órgão tem que ver com alguma dificuldade que um compositor pode sentir para escrever para o seu instrumento, pelo menos eu sinto-a assim. O piano é usado em muitas obras devido às suas características multi-instrumentais: harmónico, melódico, rítmico e possibilidade de técnicas estendidas. (Oliveira, 2019a)

Outras possíveis explicações para esse afastamento são de natureza psicológica, sentimental ou mesmo logística, incluindo também as especificidades das encomendas e/ou pedidos de vários intérpretes à medida que o reconhecimento de João Pedro Oliveira enquanto compositor se foi consubstanciando no meio musical nacional e internacional.

Em todo o caso, se o órgão constituiu o ponto de partida da carreira de João Pedro Oliveira enquanto intérprete, também ocupa um lugar cimeiro no conjunto dos factores que podem ter determinado, por um lado, o seu interesse pelos meios electrónicos associados à composição musical e, por outro lado, algumas das características da sua escrita pianística, tal como a análise do *corpus* de obras em apreço permite constatar. De facto, podemos discernir uma relação clara entre os aspectos previamente discutidos

dessa escrita – por si só ou, mais frequentemente, na sua relação com a componente electrónica em obras mistas –, e as propriedades e potencialidades do órgão, tal como experienciadas pelo compositor enquanto organista. Nem por isso deixa a escrita pianística de João Pedro Oliveira de ser profundamente idiomática, propiciando ao intérprete pianista margem para as suas escolhas pessoais e para a construção de estratégias interpretativas próprias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Charpentier, J. (1960). *72 Etudes karnatiques pour piano: 1er Cycle*. Paris: Alphonse Leduc.
- Debussy, C. (1910). *Préludes pour piano (1^{er} Livre)*. Paris: Durand.
- Loriod-Messiaen, Y. (1996). Etude sur l'oeuvre pianistique d'Olivier Messiaen. In Massip, C. (ed.), *Portrait(s) d'Olivier Messiaen* (pp. 75-158). Paris: Bibliothèque nationale de France.
- Massin, B. (1989). *Messiaen: une poétique du merveilleux*. Aix-en-Provence: Alinéa.
- Melo, V. (2003). A abelha, a escada e o jardim. In Maia, P. J. (ed.), *Compositores portugueses contemporâneos: João Pedro Oliveira* (pp. 23-50). Porto: Atelier de Composição.
- Messiaen, O. (1947). *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*. Paris: Durand.
- Oliveira, J. P. (1996). *Harmonias e Ressonâncias*. Parede, CIMP. Disponível em <http://mic.pt> (acedido em 21/01/2019).
- Oliveira, J. P. (2019a). Email à autora, datado de 17/01/2019.
- Oliveira, J. P. (2019b). Email à autora, datado de 21/01/2019.
- Oliveira, J. P. (2018). *Mercury*. [obra não editada].
- Oliveira, J. P. (2017). Entrevista. In *Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI, Dossier n° 17: João Pedro Oliveira* (p. 5-11). Parede: Miso Music Portugal. Disponível em <http://mic.pt> (acedido em 02/10/2018).
- Oliveira, J. P. (2018). *Heavy Metals*. [obra não editada].
- Oliveira, J. P. (2014a). *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem*. Parede, CIMP. Disponível em <http://mic.pt> (acedido em 01/03/2017).
- Oliveira, J. P. (2014b). *In Tempore*. Parede, CIMP. Disponível em <http://mic.pt> (acedido em 01/03/2017).
- Oliveira, J. P. (2012). Comunicação pessoal à autora.
- Oliveira, J. P. (2011a). *Entre o Ar e a Perfeição*. Parede: CIMP. Disponível em <http://mic.pt> (acedido em 12/06/2016).
- Oliveira, J. P. (2011b). *Timshel*. Parede: CIMP. Disponível em <http://mic.pt> (acedido em 12/06/2016).
- Oliveira, J. P. (2010). *Harmonias e Ressonâncias*. Parede: CIMP. Disponível em <http://mic.pt> (acedido em 12/06/2016).

Oliveira, J. P. (1996). Notas sobre a obra *Harmonias e Ressonâncias*. Disponível em <http://mic.pt> (acedido em 12/06/2016).

Oliveira, J. P. (1995). *Pirâmides de Cristal*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos / Oficina Musical.

Pombo, F. (2003). A ficção do tempo. In Maia, P. J. (ed.), *Compositores portugueses contemporâneos: João Pedro Oliveira* (pp. 13-21). Porto: Atelier de Composição.

Rudy, P. (2003). Estratégias tímbricas, temporais e harmónicas em *Íris*. In Maia, P. J. (ed.), *Compositores portugueses contemporâneos: João Pedro Oliveira* (pp. 65-84). Porto: Atelier de Composição.

Salazar, A. (2003). Para um retrato de João Pedro Oliveira. In Maia, P. J. (ed.), *Compositores portugueses contemporâneos: João Pedro Oliveira* (pp. 85-103). Porto: Atelier de Composição.

WEBGRAFIA

<http://www.jpoliveira.com/> (acedido em 01/08/2017 e 26/12/2018).

<http://www.apao.web.pt/organistas/actuais/joaopedroliv.htm> (acedido em 12/09/2011).

DISCOGRAFIA DAS OBRAS REFERIDAS NO TEXTO

Oliveira, J. P. (compositor) (2013). *Mosaic*. [CD] Lisboa: *mpmp*.

Oliveira, J. P. (compositor) (2011). *Ana Telles. Piano and electronics*. [CD] Parede: Miso Music Portugal.

Oliveira, J. P. (compositor) (2011). *Entre o Ar e a Perfeição. Oficina Música Viva interpreta João Pedro Oliveira*. [CD] Belo Horizonte: Oficina Música Viva.

Oliveira, J. P. (compositor) (2010). *Maelström*. [CD] Porto: Phonedition.

Oliveira, J. P. *et al.* (compositores) (2010). *Momentum*. [CD] Porto: Phonedition.

Oliveira, J. P. *et al.* (compositores) (2009). *Sond'Ar-Te Electric Ensemble Vol. 1*. [CD] Parede: Miso Music Portugal.

Oliveira, J. P. *et al.* (compositores) (2005). *Compositores portugueses*. [CD] Paços de Brandão: Numérica.

Oliveira, J. P. (compositor) (2005). *In Omni Tempore*. [CD] Paços de Brandão: Numérica.

Oliveira, J. P. *et al.* (compositores) (2001). *Música portuguesa para piano. Anos 90. Madalena Soveral*. [CD] Paços de Brandão: Numérica.

Oliveira, J. P. & Rocha, N. (intérpretes) (s.d.). *Natal - Música para Trompete e Órgão*. [CD] Lisboa: Philips/PolyGram.

Oliveira, J. P. & Rocha, N. (intérpretes) (1992). *Duo*. [CD] Paços de Brandão: Numérica.

Oliveira, J. P. & Rocha, N. (intérpretes) (1992). *Música Barroca*. [CD; reedição de *Duo*] Paços de Brandão: Numérica.

Oliveira, J. P. (intérprete e compositor) (1999). *João Pedro Oliveira: Obras encomendadas pela Câmara Municipal de Matosinhos*. [CD] Paços de Brandão: Numérica.